

Breve poética del valor del arte en atención a la educación estética

Javier Díez*

Resumen: El fenómeno artístico ha puesto de manifiesto la complejidad de su realidad, haciendo manifiesta la reflexión y construcción de la Modernidad. El arte moderno, con el consiguiente doble giro que abrieron las vanguardias históricas del arte, ha supuesto la expansión de las teorías y las formas estéticas con la misma pluralidad con que las nuevas ciencias sociales abrieron la indagación positivista que ocupó la transición al siglo XX. La crítica de la vanguardia al clasicismo, en su radical autonomía, pone de manifiesto la realidad latente de la implicación de una subjetividad de mundo que muestra la naturaleza de la obra en la inmediatez del valor de su lenguaje, y de una estética que se erige como crítica de la representación ajena a la originaria subjetividad inaugural de mundo. Clasicismo, pensamiento estético y contestación crítica de la Modernidad recorren el cortinaje de un diálogo por el que el arte, en su memoria poética, despliega la puesta en acción de la imaginación y el deseo en la construcción de Mundo y en la comprensión de lo dado. En este despliegue, donde los contextos culturales son esenciales, se inscribe un particular cruce de la estética y la ética que, en la natural apuesta común de apertura del valor, no puede ignorar la práctica de toda educación estética contemporánea

Palabras clave: estética, subjetividad, representación, valor

Brief poetic on the value of art in regards aesthetic education

Abstract: The artistic phenomenon has shown the complexity of its reality, bringing up explicitly the way of thinking and the construction of Modernity. Modern art, with the consequent double spin that the historical vanguards opened, has brought up the expansion of the theories and aesthetic forms with the same plurality with which the new social sciences opened the positive indagatory that occupied the transition to the 20th century. The vanguards criticism to classicism, in its radical autonomy, shows the latent reality of implying a subjectivity of things that shows the nature of the work in the in the immediaty of the value of its language and of an aesthetic which engages in a critical representation strange to the original subjectivity of the world. Classicism, aesthetic thought and critical Modern reply, open a dialogue where art in its poetical memory, increases the imagination's desire in the construction of the world and the comprehension of the given effects. The cultural contexts are essential in this deployment, with a particular crossing point between the aesthetics and the ethics, which in the natural seek for the opening to *value*, can't ignore the practice of contemporary educational aesthetic.

Keywords: aesthetics, subjective reality, aesthetic representation, value

Recibido el 01.08.2007 Aprobado el 10.08.2007

* * *

Recordaba las imágenes que me habían impulsado a regresar a Balbec, muy distintas a las de entonces; la visión que venía ahora a buscar era tan resplandeciente como brumosa la de antes, pero no menos decepcionante. Las imágenes que elige el recuerdo son tan arbitrarias, limitadas e inasibles como aquellas que la imaginación había formado y la realidad destruido. No hay razón para que, fuera de nosotros, un lugar real posea las composiciones de la memoria mejor que las del sueño.

Marcel Proust.

En 1921, un año antes de su muerte, Marcel Proust había completado prácticamente su gran relato que se revelaba como un verdadero ejercicio, bisagra en la apertura de la modernidad, de proyección e iniciación de una subjetividad que construye mundo entre mundos. Un comercio del espíritu que negocia el intercambio de realidad entre la imaginación y el deseo, como quiere revelar nuestra cita elegida en el texto de *Sodoma y Gomorra*. Una apertura que ponía de relieve en su construcción las topologías, las sensaciones y las proyecciones de la memoria con que se destilan los juegos y las visiones capaces de revelar la complejidad sensible y formal con que la realidad se nos da. Una apertura, en definitiva, que entrelaza la forma estética y la construcción de mundo que mueve todo el sistema de conductas en que lo social se abre. La osmosis entre

la realidad y el arte se había instituido con la aparición del artista moderno, tal como Baudelaire vendría a definirlo: lo eterno herido por lo transitorio. La inserción de la experiencia artística, como una nueva consolidación secular de lo moderno, se mostraba como un ejercicio de comprensión del mundo.

Idea del arte y espacios de la estética

En el ámbito de la cultura occidental los espacios del arte y de la estética han sido orientados, siguiendo pautas mayormente platónicas, en su valor propio de la idealidad, más que aristotélicas en la *episteme* física de su finalidad. No obstante el sentido de la belleza y el modo de acercamiento a la realidad del mundo que representa la creatividad como *poiesis*, como producción artística, posiciona un marco dual, frecuente en la utilización tradicional de nuestra cultura frente al fenómeno artístico; un marco de múltiples y plurales significados a la hora de acercarnos a la crítica y la apreciación de esa producción **poiética** con la enigmática realidad de una experiencia estética en el contexto moderno. Es decir situándonos entre la teoría, que propugna el pensamiento normativo del concepto de belleza, y la lógica del pensamiento de la acción que propugna la voluntad y la experiencia de lo sensible que busca su adscripción a la norma cultural y ética. Entre pensamiento y voluntad, la estética moderna nace como conocimiento sensible (Baumgarten, 1750) que culminará, como superación dialéctica, en el propio espíritu como concepto y autonomía ontológica, según la estética que Hegel (1832) quiso mostrar. Un siglo prácticamente de esta trayectoria, en el argumento de construcción ideológica que busca desarrollar los fundamentos teóricos del arte enlazados a la realización ilustrada de los universales científicos, y que inscriben el fenómeno artístico en el espacio de los fenómenos sociales con que se define la vida moderna. Los desarrollos teóricos contemporáneos han sido señalados, de algún modo, por esta misma razón explicativa que acogieron las ciencias sociales y que se abrieron camino en la segunda mitad del siglo XIX en que el valor imperante de lo transitorio hace girar tanto los aspectos formales de la idealidad como de la finalidad. A estos espacios teóricos más significativos para la reflexión del arte del siglo XX quisiéramos referirnos en nuestra reflexión, y hacerlo, someramente, con la intención de dibujar un plano general que permita orientar el ámbito ineludible de las ideas y las teorías del arte en un territorio que excede, con mucho, cualquier pretensión del mapa al que queremos hacer referencia para navegantes de apreciación y formación propia de la educación artística.

El arte hasta bien entrado el Renacimiento, y fundamentalmente en el mundo clásico y escolástico, era algo estrictamente decantado del lado del *decorum*, es decir de unas reglas no dependientes, básicamente, de las consideraciones afines a la inspiración y a la imaginación del sujeto, sino de la norma social. El arte, como tal, sobra decirlo, no fue considerado entonces ni epistemológica ni socialmente, en lo que pueda referir como prestigio autónomo o reconocimiento intelectual. Los griegos habían planteado la poesía como dependiente de las musas, tan en deuda platónica con el hecho inspirado. Análogamente, la música, en cuanto que teoría armónica, era considerada como razón lógica de la proporción, a través del pensamiento pitagórico, como recuerda Tatarkiewicz en su Historia de la Estética. La diferencia inscrita se determinaba así, entre las artes, a través de los desarrollos manuales y las consideraciones propias de lo mental (pues la *techné* griega o el *ars* romano se extendían a toda acción humana como es notorio) clasificación que más tarde, en el periodo medieval, respondería a la división entre artes liberales y mecánicas. Se consideraban artes liberales la retórica, la música, la aritmética, la geometría, la astronomía, la poesía y la teología. La cuestión de las artes plásticas era una cuestión a considerar y regular por los ámbitos en realidad meramente gremiales. El gremio de pintores o escultores, como apuntan los numerosos estudios al respecto, no se diferenciaba en nada significativo del gremio de tintoreros, y no es precisamente porque ambos, pintores y tintoreros, manejan colores. Esta herencia de la Grecia clásica, podemos rastrearla en la famosa expresión de Cicerón que ponía de manifiesto en su tiempo el amor a las obras de arte unido, paradójicamente, al desprecio por quien las ejecuta; o también en la cita de Luciano que recoge Tatarkiewicz (1987, 301): **“Supongamos que te conviertes en un Fidias o en un Policeto, y que realizas numerosas obras maestras. Todo el mundo admirará entonces tu arte, pero ninguna persona responsable deseará ser como tú, porque siempre serás considerado un operario o un artesano, y te degradarán igual que quien se gana la vida trabajando manualmente”**. ¡Cómo se nos muestra ya la marginalidad como estigma en el triunfo de la modernidad, aun en su signo contrario, cuando la mano pierda todo su valor en el favor visual del artista para la bohemia!

El prejuicio manual se diluía en las concepciones de los sofistas quienes con su lábil acercamiento a la

realidad distinguían entre artes útiles y artes del divertimento, un particular adelanto de **situacionismo** que mostraba de otro modo el espectáculo cultural; es, no obstante la clasificación platónico-aristotélica la que ha determinado más referentes teóricos al plantear la clasificación entre las artes miméticas y las constructivas, o **poiéticas**, según la riqueza sutil de un Aristóteles que nombra a éstas como las que producen, o abren, la **aparición** de una nueva realidad, una nueva ontología. Las artes miméticas según la teología platónica son aquellas que se alejan de la verdad afanándose en la reproducción de la copia que la realidad representa del mundo originario de las ideas. Con todo, es necesario recordar que el mundo clásico define sustancialmente el arte por su modo de producción, en el que los conceptos de destreza, de aplicación y adecuación a regla, como hemos señalado, se unen a la unidad y el principio racional de configuración, pues todo ello debe inscribirse para él en la fundamental concepción de una herencia y transmisión cultural inteligible. Sólo la poesía –y en realidad sólo un cierto tipo de la misma– y con ella la música, como se ha recordado, escapaban a este espacio. Como refiere el *Ión* platónico esta escapatoria se define uniéndose a un conocimiento inspirado, arrebatado a toda **facultad de juzgar**, a la radical creación, podríamos decir, de la fantasía profética o **manía**, que se define porque su única transmisión es la vía de lo numinoso y de su embriaguez.

No obstante, es necesario apuntar que una teoría mimética, limitando el concepto de mimesis (cuya riqueza es cognitivamente más amplia), en el sentido de producción artística como copia de realidades, tal como concebía la teoría platónica, parece esencialmente predominante en la cultura artística hasta el triunfo de la modernidad. Los valores de la poética aristotélica fueron puntual y paulatinamente inscritos y diluidos en esta preponderancia que se activó, probablemente, desde el neoplatonismo de Ficino, si pensamos en la importancia que historiadores como E. Panofsky (1989.b) le atribuyen. Esta concepción idealista no es asumida por la cognición material aristotélica en la que esencialmente, tanto la razón catártica como la inteligibilidad de la representación (hasta de la verosimilitud de lo imposible, como argumenta en su *Poética* Aristóteles, donde la imaginación se construye en lo real), se erigen como ejes de la creación.

De la verdad de la *Mimesis*

Lo que la *Mimesis* plantea no es solamente la relación de la obra con el modelo de la Naturaleza como simple copia, sino también con el modelo de verdad. Es decir, siendo el concepto de mimesis un concepto angular en la historia del arte y del pensamiento artístico, como hemos apuntado, se halla extensivamente, a través de estas implicaciones, ligado a la concepción, al sentido y a la configuración del arte y la realidad. Ciertamente en el desarrollo antropológico de la cultura pueden mostrarse discrepancias entre los ámbitos de **Verdad y Naturaleza**, pues no toda verdad es natural (de lo que expresamente, sin embargo, no se deduce que alguna verdad pueda fundamentarse en negar la naturaleza sino en ignorarla o traspasarla en lo que la apariencia oculta); es más, podríamos decir que es esa discrepancia la que dinamiza y funda la realidad del pensamiento y la cultura humana hasta bien fundada la modernidad: la discrepancia entre la apariencia y la ocultación...;Esta es la construcción de una develación con que la poética de lo romántico se alía subrepticamente con el triunfo del cientificismo decimonónico que justifican las ciencias sociales en la apertura del siglo XX! La realidad se muestra insuficiente o es más real que la realidad misma, tal como Van Gogh afirmaba de su empeño estético. De cualquier forma, el modelo de verdad se instala en la **realidad** que es más general que la naturaleza, y ahora más virtual, más que ella misma como realidad. La Cultura es realidad y lo es más que lo natural, afirma la historia occidental de la cultura en este contexto, aún cuando la Naturaleza haya mostrado el modelo: esto es lo que en la historia del pensamiento artístico ha permitido atribuir al arte valores que la naturaleza no tenía aún siendo modelo. Un triunfo y un riesgo de pérdida y distancia en lo inefable que ha sabido mostrar muy bien el arte moderno.

De forma reflexiva podemos decir que esa escisión estaba, igualmente y de otro modo, ligada al concepto de Naturaleza, que Aristóteles buscaba desvelar en su Física como una doble realidad. Aquella realidad que las cosas son manifiestamente por una parte y los procesos o la generación que rige su aparición, es decir las leyes (lo que hace las cosas visibles pero no es visible), por otra; a esto respondía la dualidad de *natura naturata* y *natura naturans*. Una dualidad comprendida como análoga por la escolástica, a la diferencia entre lo creado y la Creación, entre criatura y creador: el debate mítico de lo **ingenuo**, y del **genio** romántico moderno se despliega secular en esta fisura.

Que la mimesis haya sido considerada exclusivamente como la imitación de la naturaleza visible

puede muy bien pensarse que es una consecuencia, por afirmación o por rechazo, de la teoría platónica, afianzada por el positivismo moderno ciertamente, frente a la concepción más compleja si se quiere de la teoría aristotélica que postulaba la mimesis como el común esencial de todas las artes en su *Poética*.

Así es como, para lo que ahora nos interesa como acercamiento comprensivo de la naturaleza de la obra artística, el debate de la mimesis toma dos acepciones bien diferentes en ambas teorías posibles del arte, que son también criterio de recepción y producción crítica del mismo y por tanto de un encuentro significativo con él. Para esa visión de la sombra como símil, como enunciábamos y es notorio, siguiendo el argumento socrático, definía la imitación de las cosas visibles como copia de la apariencia, lo que le permitió rechazar las artes miméticas porque no pretendían mostrar verdad alguna, sino mentir doblemente lo que el mundo de las ideas no representa sino que puramente es. Para la acepción del término menos unívoca que tanto ampara la simbolización metafórica de una experiencia de lo real como la *catarsis* de la verificación o la vivencia de un valor social, se retoma el sentido primigenio que reconocía la *mimesis*, tal como es fácil señalar, en la acción ritual de expresar y celebrar el sentido del mundo. Aristóteles podía unir esta concepción al concepto de naturaleza y por tanto la imitación señala la reflexión, en su doble significado, de las cosas vistas y aun de la naturaleza.

La mimesis es lo que rige las artes cuyo objeto fundamental es la acción y el pensamiento humano. Aunque su *Poética* se halla centrada en la mediación de la palabra no elude, en ocasiones, referirse a aspectos propios de otras mediaciones como las artes plásticas. Ni qué decir tiene que el rechazo de la representación que la abstracción artística moderna enfrentó tanto a la realidad natural como al triunfo naturalista del impresionismo que gestó esta escisión, responde a parámetros identificables del juego desdoblado de la estética platónica: algunos protagonistas implicados críticamente en la recepción del cubismo, como el célebre galerista Kanweiler que se aventuró con el elogio inmediato del mismo, ponían precisamente en juego estas concepciones que después formaron gran parte del *corpus* teórico del grupo de Putaux, de Feninguer a los hermanos Duchamp-Villon.

Nos parece, sin embargo, necesario para el objeto de nuestra exposición, insistir en ese plano más plural y aristotélico, si se quiere, de la acción comprensiva de la mimesis, por el que se organizan las formas de la imitación bajo tres aspectos: los medios, es decir el arte (la música, el ritmo como forma, la palabra, etc.); el objeto a imitar y el modo de hacerlo (narrando, actuando..). Después, tal como muestra la *Poética*, desarrolla fundamentalmente los elementos de la mimesis trágica en el que se ha vertido un texto cargado de sugerencias insoslayables para el espacio teórico y cultural del arte, tal como insinuábamos. Pese a que esta concepción encuentra un eco cultural generalizado, particularmente en el medioevo, fue comúnmente indiferenciada a medida que lo imaginario de la febril construcción de la genialidad artística se escinde de la obra y de la **poética** misma del obrar. Sin embargo, para el giro moderno, es en el Barroco donde se da un paso significativo cuando a la crítica de la *vera similia*, atribución simiesca que ya desde la estética medieval implicaba la acepción naturalista, tal como recuerda E. Bruyne (1947) en sus estudios de *La estética de la Edad Media*, se une el término de *Inventio*: la invención que transmuta u olvida el discurso de lo heredado. La verdad del arte se define, entonces, en el artificio que conlleva la mimesis como conocimiento o engaño: una perspectiva que pone, de otro modo, en juego el valor epistémico de la ficción, el valor diferenciado como constructo (valor particularmente contemporáneo en la crítica moderna) de lo imaginario fundante de relato propio para la dinámica de progreso, que va a diseminar a la Academia misma.

El concepto de *inventio* en su desarrollo precedente, pues el término ya estaba en juego desde la teoría de Alberti, con su primer tratado moderno de pintura, venía a condensar todos aquellos aspectos que habían entreverado, por así decirlo, la mimesis: las implicaciones seculares de imitación de la Naturaleza y sus leyes, (Alberti, Leonardo, Durero), las ideas, (Fracastoro), la metáfora, (Tesauro) y la ficción y la simulación con Bernini como paradigma. Ello nos permite diferenciar que en el momento barroco la invención condensa el **artificio** como norma. Tal como recuerda Tatariewicz (1976), es a partir de entonces cuando toma un impulso sin precedente la idea de que el arte puede ser más perfecto que la naturaleza. Esta superioridad podía hacer particular referencia a lo que Roger de Piles, académico de Luis XIV, refería como imitación ideal frente a imitación de apariencia como verdad del arte, pudiendo tomar el devenir estético el partido del sensualismo de un Rubens frente al rigor de un Poussin. La belleza normativa es el objeto de verdad, pero la verdad del arte en su ambigüedad, como ya Rafael había puesto en marcha, está en la construcción de un modelo que, como las vírgenes de Crotona para el modelo de Zeuxis, había que extraerse de diferentes

modelos; y este giro de **verdad ideal** construye en el Neoclasicismo la mimesis como ejercicio hacia la imitación de quienes mejor supieron imitar la naturaleza: los antiguos. La quiebra de este orden lleva en sí el descubrimiento del primordial valor de la *Inventio* para el arte moderno al reverso de un sincretismo inusitado, aquel con que *Las señoritas de Avignon* descorren la cortina de lo hasta entonces nunca visto.

Es sabido que la propia ausencia dinámica de dicha certeza neoclásica y la *querelle* que abre con los modernos románticos que indagan en el concepto de belleza, hasta traspasarlo por el concepto de verdad como esencia, da al traste con la posible realidad de belleza como objeto, no ya en la naturaleza ni siquiera en la idea, en lo que significa la misma transvaloración y la propia dispersión de las vanguardias estéticas del siglo XX que se consuman como plural manifiesto del deseo de lo absoluto en deseo absoluto. No obstante el relato moderno, como contrapunto, de la imitación de la realidad, que ya no se limita a la naturaleza representada sino que en la actualidad alcanza a la representación verídica de lo visible natural, tiene en el XIX su **natural** contribución al desarrollo de la teoría de la mimesis. El modelo neto del acto de la visión centra esta teoría en la asunción del realismo como verdad. Un debate que señala la captura retiniana inicialmente (tal como representa Constable en las primera mitad del XIX, y de la realidad social después, con Courbet), sitúa un lugar común para la pregunta por la realidad ontológica del arte que apresura a señalar la autonomía de la forma estética, capaz de autorreferenciarse en un discurso de pureza y concepto, en que abstracción y Suprematismo describen un relato progresivo, que culmina en la institucionalización de la vanguardia (a través del primer museo de arte vanguardista como fue el Guggenheim americano en el año 1929), y en la representación crítica que el célebre cuadro genealógico-evolutivo que el crítico Alfred Barr presenta para tal ocasión, con el consiguiente sustrato teórico para dicha estética que termina por definir, en la década de los sesenta, el no menos célebre texto de Clement Greenberg, de la *Pintura modernista*. Ambos contribuyen a definir el relato de esa autonomía formal que representa, para este último representa la **escuela de Nueva York**. Ciertamente, de la crítica originaria del formalismo que en la transición del siglo XIX al siglo XX recoge Roger Fry y el formalismo histórico a la formulación teórica de Greenberg se subtiende el hilo de un relato de la vanguardista que parece invertir el relato de la representación del clasicismo. Una vanguardia “capitaneada” muy particularmente por el espíritu reseñado de la novedad de la forma.

Un debate que es ampliado y cruzado por el rechazo que en el periodo de entreguerras impuso tanto la ironía trans-artística que representó el dadaísmo como la crítica social; un debate que abre además la crítica misma del concepto de obra de arte, que en nuestro tiempo tiene una particular vigencia significativa, precisamente por la mediación de lo que a Walter Benjamín le permitió referir la crisis de lo **aurático** bajo la era de la **repro-ductibilidad técnica** expuesta en la década de los treinta, y que había abierto el siglo XIX con una emergencia verdaderamente distinta con los precedentes históricos que dan lugar a la fotografía: con la fotografía la crítica de la representación como la crítica de la originalidad, que la propia vanguardia representaba a través del juego del *Ready made* de Marcel Duchamp, se hace sensiblemente manifiesta cuando el flujo de las imágenes construyen en gran medida los imaginarios sociales y culturales como en nuestro tiempo.

Entre uno y otro paradigmático debate la distancia que los cubre parece amparar tanto la realidad del arte como la realidad como arte. La reproducción fotográfica, parecía venir a concluir, en su tiempo, el proyecto de la copia que podía reproducir la realidad, supuestamente, no solo tal cual era vista sino tal como debía ser en objetividad. Un triunfo positivista que será después revisado por la pulsión del instante con que el sujeto se descubre en esa verificación, tal como Roland Barthes nos ayudará a observar tras su estudio de la *Cámara lúcida*. Lo que nos interesa poner en evidencia es que estas circunstancias generales referidas han supuesto un contrapunto y un signo crucial para la comprensión del giro contemporáneo en la consideración del arte, cuya conjunción generalizada se puso en marcha precisamente con la singladura estética más sonora de los años sesenta representada por la iconografía Pop; referente y contrapunto que bien pueden apreciarse como fiel notable de una balanza en que basculan las perspectivas **tardomodernas** en la atención propia del arte. Así, tanto la repulsa de lo visual perceptivo como la pretensión de la autonomía artística, pero más esta última a nuestro modo de ver, y muy acorde, por lo demás, con el intento primitivista de actualizar de otro modo un aura perdida irresolublemente, fueron puntos de apoyo esenciales en las transformaciones del arte moderno desde la **originalidad de la vanguardia**, donde la forma y la materia se erigían contra la iconicidad ilusoria de la representación que, en última instancia, situaba a la fotografía como modelo en la conformación definitiva del concepto de mimesis como **copia**, con todas las implicaciones manifiestas y latentes que ello suponía y que el segundo giro cultural (para utilizar el concepto de Frederic Jameson que nos facilita una

excelente reflexión sobre la plural naturaleza de este giro) va a utilizar y a hacer patente a través de la inclusión, y el simulacro, de todos los signos con que el optimismo de las sociedades modernas y tecnificadas del consumo se ponían en acción como flujos imperantes de circulación de mensajes indiscriminados. Algo que bien se atrevía a representar la inusitada columna de las cajas apiladas de *Brillo, Del Monte y Heinz* (1964), de Andy Warhol, tal como sugeríamos..

Significativamente, a principios del siglo que configuró las vanguardias históricas del arte, la verdad estética remitía en primera instancia a la búsqueda de la obra en sí como realidad autónoma, ya apuntada, pero en segunda instancia también a la verdad del artista en la asunción de la personalidad diferenciada: lo uno va con lo otro, de forma que pueda crear su tensión, al parecer, negativa. Ello en un cierto juego dialéctico: esto es, por una parte la adecuación de la obra a sus fines y sus medios: una pintura no era sino la articulación de un juego de líneas, formas y colores, como venía a recordar Maurice Denis y apuntalaba la crítica formalista, y por otra la adecuación de la expresión con la **necesidad interior** como argumento, lugar central desde el que teorizó, debe recordarse, el propio Kandinsky a través de su **gramática** pictórica en la segunda década del siglo XX; necesidad interior que una vez hecha manifiesta por el gesto excéntrico y la presencia del artista pudo muy bien poner a éste como lugar y realidad de obra artística, un paradigma que, como cita y caricatura del artista romántico, se configuran en ocasiones tanto Dalí como Beuys. En honor de la verdad, un baño de **incertidumbre**, y aun de disolución, se abre para la belleza, que podrían resumir muy bien todas estas transformaciones; pues ésta, la belleza, se asume como incierta tras su advenimiento plural y circulatorio para ser negada en su **eventualidad**. La paradoja de esta transformación es la propia paradoja del arte moderno que proponiéndose decir la verdad no puede hacerlo si no es desde su distancia negativa como crítica, tal como Adorno en su *Teoría estética* argumentaba. La cortina del burdel que levantan las nuevas vírgenes de Crotona de *Avignón* es, así, la cortina desconstruida de *Valpinçon* en Ingres, desconstrucción con que Picasso renueva el diálogo sobre la belleza frente a la naturaleza y la realidad.

En ese debate de arte y realidad se presenta también lo más actual, precisamente, fundándose en la recreación del poder ilusorio de la iconicidad en la conjugación posmoderna que cifra tanto el simulacro, (Baudrillard. 1987) como la cultura del espectáculo (Debord 1999), tanto la apropiación como el *remake*, con que el flujo comunicativo desbordante de la comunidad de signos ocupa el lugar en la teoría de la representación contemporánea, y donde la recreación pretende retomar su empeño de verdad, alcanzando hasta el sospechoso propósito de hacer de lo ilusorio un proyecto de certeza. Al mismo tiempo, este debate dialéctico de arte y realidad, transfiere también su dinámica a dualidades que le pertenecen por antonomasia, como lo público y lo privado, la identidad colectiva y la identidad del sujeto, la presentación y la representación, y que encarnan muy bien las originarias instancias señaladas entre la producción creadora y la reproducción técnica.

Podríamos ver, así, cómo la ficción, en tanto que persuasión donde se representaba el anhelo barroco de postular el arte como mediación de poder, tiene sus vestigios en la actualidad, toda vez que su mediaciones se instauran igualmente como afirmación persuasiva. Hay sobrados argumentos para presentar nuestro tiempo como una era neobarroca, al decir de Omar Calabrese, donde además de el debito de la imágenes, la copia se rebela como un espacio de creación y recreación espectacular.

De sistemas y acotaciones del arte

En 1906 Dessoir realizaba una clasificación de las artes, heredera de las resonancias del *Laocoonte* de Lessing, que constituía una definición representativa del debate moderno. Organizadas las artes en la dialéctica entre lo espacial y lo temporal, se recogían la escultura, la pintura y la arquitectura en el primer ámbito situándose la poesía, la danza y la música en el segundo, y recogiendo, a su vez, esa otra dualidad apuntada de las artes miméticas representativas y no miméticas, con determinadas asociaciones de las primeras con la escultura, la pintura, la poesía y aun la danza. La arquitectura y la música como artes inventivo-abstractas y sin asociaciones determinadas, se constituían como modelo de las formas propias de la abstracción. Eran los años en que se iniciaban, precisamente, las transformaciones que pondrían en cuestionamiento gran parte de las diferenciaciones y conquistas propias de la Academia con la emergencia de las nuevas llamadas a la sensibilidad originaria, a través de la crítica empeñada en revelar lo oculto y del exotismo que el colonialismo y el malestar de la cultura moderna aportaba para llamar insistentemente a lo

sorprendente desde la teología de lo nuevo mirándonos tras las máscaras primitivas para erigir el ritual de lo originario y las máquinas capaces de instaurarse como metáforas oníricas del deseo y lo imaginario.

Más recientemente, Etienne Souriau clasificó las artes bajo la dualidad, no de lo temporal y lo espacial (que al fin y al cabo era más una dialéctica de orden propio del significado que habrá de revelarse más significativa en la actualidad), sino de lo mimético y de lo abstracto refiriendo una mayor afinidad formalista propia de su tiempo y atendiendo, a su vez, al grado de operación con siete elementos: línea, masa, color, luz, movimiento, sonido articulado y sonido inarticulado, que se habrían constituido como elementos del lenguaje con que la transformación artística venía esencialmente operando: aquellos signos con que desnudamente Denis argumentaba el ser de la obra.

En las consideraciones teóricas actuales estos ejercicios de clasificación tienden a considerarse mera literatura, no porque no se asuma una diferencia tácita y material entre lenguajes artísticos, como la música y las artes visuales, sino porque, de alguna forma, por una parte esa misma gramática se muestra inoperante, insuficiente, ya en sí misma, y por otra por que la disolución de los géneros artísticos y el cruce de soportes, así como de mediaciones técnicas, tienden a ser representativas de una visión global de la **artisticidad** puesta en juego por las transformaciones contemporáneas, que tienen en sí la impronta del expandirse, no solo hacia toda realidad social de lo espectacular, sino también a las prácticas artísticas heterogéneas en que las nuevas tecnologías se hacen patentes y que parecen acogerse como formas representativas de una cultura hipermoderna. A la vista de esta artisticidad, ya puesta en aviso por Ortega y Gasset en el haber del **espectador**, podría decirse que parece buscarse la recuperación idealizada de un cierto sentido de la *poiesis* y de la *techné* clásica, pero superando la escisión del prejuicio manual, que los nuevos medios permitirían ignorar con facilidad por otra parte, e incluso situándose en un estadio de prestigio ya logrado para la consideración y estatuto del artista, en la que aquella determinación del reconocimiento por la académica se ha traspasado y atestiguado por el reconocimiento institucional del arte con que el muro expositivo Museo oficial sanciona el valor de la vanguardia. Sin embargo la estética, traspasada por la crítica y la artisticidad mediática, parece mostrar la carencia reflexiva que permitía propiciar el **reconocimiento** de la naturaleza del arte más allá de la cosmética que no nos es factible confundir con la cosmo-ética, valga el fácil juego de palabra: la crisis aurática que instaura el valor expositivo entre los valores de la mercancía (recordar en esta instancia el gesto banal de Manzoni es ajustado) ha sido y es igualmente un preocupación crítica del arte contemporáneo que puede recogerse desde las prácticas conceptuales, en sus orígenes minimalistas de un Le Witt, a las propuestas de un McCollum o las fotografías atentas a estas interferencias de Louise Lawler. Una cierta nostalgia de lo absoluto, parafraseando a George Steiner, aun en la ironía, parece poner de relieve que la búsqueda de una nueva ontología de la obra, capaz de rescatar el valor de lo separado frente a lo instrumental, pueda ser al tiempo inscrita en el signo de una participación social y cultural que instaure comunidad.

El arte moderno, el que corresponde a la vanguardia combativa, la vanguardia histórica, se articuló precisamente en la búsqueda de la diferencia radical con el arte de la cultura establecida (instancia neorromántica en la búsqueda de otra articulación para la imaginación y el deseo), y esta diferencia impuso la prioridad de un dispositivo transformador: la novedad; es este dispositivo el que en sus márgenes inscribe el museo moderno con su institucionalización posterior. La esencia del arte es la novedad, venía a argumentar en su tiempo Apollinaire, y esta categoría se ha repetido desde Dubuffet hasta Warhol, en realidad. La rebelión contra las reglas que pusieron los parnasianos y los futuristas, al tiempo que la transmutación de los valores estéticos, con la mirada atenta al clasicismo, la puso el Cubismo, permitió la apertura al fenómeno plural de la realidad estética que fuerza una sensibilidad activa para el ejercicio del espectador, precisamente en virtud de esa invocación que postula inicialmente la superación contemplativa en que la obra resumía su pertinencia en un relato cerrado, en el cual el papel de espectador señalaba la pasividad con que el sistema de representación se instaura en lo clásico para un punto fijo: la ruptura de esos sistemas y acotaciones que emprende el arte moderno va a hacer explícita la implicación de los contextos sociales y las experiencias subjetivas. Aquella invocación para articular lo fugitivo, lo transitorio, con lo eterno, que definió el enunciado angular del concepto de lo moderno en el arte para Baudelaire, se hizo patente con las propuestas estéticas del cubismo en que la búsqueda de una visión pura se construye con la anécdota sobre el papel de periódico y en el valor signito del objeto, como supuso la célebre naturaleza muerta de 1912 de Picasso, que formuló e impulsó el paradigmático recurso del *collage* con que la compulsiva vida de la ciudad moderna, como describía G. Simmel (1903) en su estudio *Las grandes urbes y la vida de espíritu*, podía representarse. Cierta clasicismo implícito en el expresionismo y el cubismo originario, aquel que mejor retoma la cita, la nueva visión y el

diálogo con los clásicos en los cambios que han dado forma al devenir del arte (aquel que mostraron las obras de Matisse, Picasso y Kischner en su contexto), muestran su hilazón con otros factores como la invención, las ideas estéticas implícitas en la fragmentación y el juego ambiguo de la belleza a través del significado poético con que la naturaleza y materialidad del lenguaje permite imaginar otro enunciado en la contraposición con lo Natural. Estas dos características, novedad y contraposición, han determinado el origen más significativo, y configurado gran parte de los aspectos contradictorios de la vanguardia moderna capaz de devorarse a sí misma, en una dinámica al parecer ya acrítica (e incluso cómplice al decir de los últimos textos de Baudrillard), por el que su fluctuación propia se puede confundir en la propia fluctuación de los signos comunicativos, en una suerte de **estéticas difusas**, como J. Jiménez las nombra en su *Teoría del arte*. En los espacios del arte de la llamada heterogeneidad postmoderna, podría decirse que al tiempo que declinan para su lenguaje la incursión trascendente de la belleza, expanden su conformidad en esas estéticas difusas que la economía urbana o las **nuevas economías post-fordistas** han acelerado, construyendo espacios donde la vigencia de lo efímero y puntual ponen de relieve la contradicción que hace difícil reseñar lindes, y donde lo indiferenciado parece referir el proyecto con que borrar las claves del arte para algunos o, en realidad, hacerlas más selectivas para otros. La belleza de esta agónica tensión define, no obstante, el decir de un arte que nos representa, tal como pueden mostrar las creaciones de un video artista como Bill Viola.

Resulta interesante constatar que el relevo propio de la modernidad para el arte es, por otra parte, el fruto de un complejo sistema de factores múltiples que traspasan el concepto abstracto del lugar de lo estético, e invitan a mostrar las implicaciones sutiles con la construcción social del estatuto tanto del arte como del artista. Así, el estigma de manualidad artesana, que no sólo justificó la escisión de lo popular y el Arte superior, se había mostrado a través de la pugna histórica por anexionarse la producción artística al ámbito liberal, en un proceso que va, desde la inclusión de medios propios de resolución científica, como fue la perspectiva como sistema ideal de respuesta a la visión de una teología que ligaba en jerarquía el sujeto con el infinito, a la ordenación y unificación de su campo como disciplina de saber por el que las formas y la representación cultural de nuestra relación con la Naturaleza refieren el eterno debate de la imaginación y el deseo, diferenciándose en ello como artes visuales. Así, entrelazadas las imágenes y las cosas, giraron inicialmente en torno a los conceptos y la teoría propia del *diseño* que definía Zuccari, a principios del XVII (particulares espacio originario para el entramado de una arqueología que Foucault se fuerza en desvelar para señalar el modelo con que la modernidad erige su sistema de representación), que como toda necesaria taxonomía al uso, trata de la analítica en la ordenación de las partes que la pintura implica, y donde se definen, por tanto, la finalidad y la imagen más clara del papel artístico de la Academia que en 1648 va a propiciar el desvío de Roma a Paris, con la Academia Royal, mostrándose así para el arte el estatuto político de su nueva dependencia y la hegemonía de Francia en la construcción del Estado. (*Libertas artium restituta* alcanzará a ser su lema). Tal como nos recuerda M. Barasch (1994, 272), este proceso de construcción **normativista** lo concluye y pone en circulación para sus futuras dependencias, el anecdótico texto *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en table de preceptes*. (1680), que se constituye como una especie de corolario teórico de las actas que configuraron la Academia en su apogeo.

Sin embargo, apuntando a esa intercesión plural de contexto y concepto en la dinámica de sus contraposiciones, para que el cambio de criterio y visión del arte tuviera su eclosión más radical tuvo que culminarse su deslizamiento en la inclusión de los espacios de la poesía y de la música: este giro, como ya hemos insinuado, al ámbito primigenio de la poesía es el que relata el romanticismo, como un retorno en pos de lo Absoluto que abre el genio de lo absolutamente libre. Se explica así, para nosotros, el sentido final de la aguda observación de Tatariewicz; **“Para que la antigua idea del arte se convirtiera en la idea moderna tuvieron que suceder dos cosas: la poesía y la música tuvieron que incorporarse al arte, mientras que los oficios manuales y las ciencias tendrían que eliminarse de él”**. (1992, 81). La primera, en efecto fue una labor, en realidad, aristotélica si se quiere; la segunda fue propia de la Academia con la constancia platónica.

Debe reconocerse que el triunfo romántico de la imaginación retomaba postulados teóricos tanto de Giordano Bruno como de Bacon, según los cuales, el fundamento del arte no es la razón sino la imaginación; un triunfo que parece erigir a ésta como, propiamente, imaginación poética y que ya había sido anunciado, en cierto modo, por el establecimiento de las relaciones entre las artes visuales y la poesía que había efectuado Charles Perrault en 1690, retornando por otra parte el lema horaciano, *Ut pictura poesis*, a los espacios de la naturaleza estética. Una trama, una sustrato óseo ineludible para la estética del Surrealismo que buscaba ese lugar común en que la realidad y el deseo no expresan contradicción. Las palabras, los sonidos y las formas,

Llevan implícitos una clara diferencia material y aun estructural, pero en el orden de la experiencia estética pueden encontrar un lugar y una finalidad común, es el ámbito de la idea, de la poética y de la expresión en el que descansa el libre juego de la imaginación, por el que el hombre debe **habitar poéticamente el mundo**, como enunciaba Hölderling. Sin embargo, tal como el poeta nos revela, bien podríamos establecer un hilo oculto, y explícito en su mejor poesía, entre romanticismo y helenismo originario en que, a través de la teoría mimética como producción de semejanzas, en todos los órdenes, la pintura y la poesía ya se habían relacionado; y la apertura de esta unificación del lado de lo excelso y la inspiración se construía, en efecto, bajo la impronta de la imaginación.

Tal como Filostrato argumentaba en su *Vida de Apolonio*, más acá y más allá de la dependencia manual del arte, la imaginación del artista quería erigirse tan sabia como la imitación; la originalidad, el interés por las características distintivas de la concepción del artista, así como el concepto de innovación se hallan inscritas, dando la espalda como una cariátide en el edificio a lo normativo de la configuración clásica, la dinámica que recoge **lo apolíneo y lo dionisiaco** que formulaba Nietzsche para el origen de la tragedia. Si la belleza de lo suprasensible del medioevo suponía, tal como indicamos en este sentido, un retorno a lo intelectual y práctico propio del mundo arcaico para cubrir el cuerpo de lo indiferenciado, será el neoplatonismo de Ficino, el que en la academia florentina se revele como forma y dé una forma secularizada a esa pugna, situando las artes visuales de otro modo en el entramado telar con que Alberti exponía la metáfora de la pintura, ligada al ámbito inspirado de la poesía, tras la **Minerva más carnal** (*De Pictura, Libro I*) Extralimitando su sentido, pues no se trataba tanto de que la poesía presentara una intención común como de que se convirtieran ambas en modelo, una de otra (la poesía para las imágenes es un sustrato romántico tanto como las imágenes para la poesía lo es para el simbolismo moderno de Mallarmé), bien puede comprenderse como la relación analógica se hizo más sustancial y fácil, si cabe, al asegurarse lo ilimitado del dominio de la Poesía. Alfred de Vigny, por su parte llegó a caracterizar la poesía como cualquier cristalización del entusiasmo. Así es como la revisión de los factores propios de cada medio de creación y expresión, considerando latentemente el común sentido poético, se desplaza posteriormente en el desarrollo formal de la amplitud de ese sentido en una suerte ecléctica de las relaciones y analogías posibles entre las diversas formas artísticas para habilitar el giro de la modernidad.

Debemos alertar, no obstante, que lo irreductible entre la cosa y el concepto que presentan la imagen y el verbo sea olvidada empujado a una cierta desviación, o subsunción en el concepto como sistema, que se vislumbra como superación del arte. Es decir, tras este orden en que impere el concepto planea la visión generadora de las transformaciones unificadas que representan las instancias de la estética hegeliana capaz de señalar la primera muerte del arte: lo simbólico, lo clásico y lo romántico se reconocen como formando parte e implicándose en una unidad indisociable y concluyente, que en su devenir como espíritu absoluto, enuncia lo inoperante de la realidad del arte. En esta fractura sitúa Danto el giro posible del arte después del arte, lo que en realidad muestra la buena salud de la persistente **muerte del arte**, pues la realidad de su devenir no está solo a expensas del concepto sino de su afirmación como experiencia ligada a esa construcción material del imaginario social e individual. No debe ignorarse, no obstante, que es precisamente esta indagación tanática (sirviéndonos del pensamiento de Freud para recordar otro modo de esa dinámica descriptiva de la realidad del juego del arte coincidente de igual forma con el origen moderno de la vanguardia) del concepto en la estética la que ha permitido **transvalorar** la oposición clásica entre la poesía y el arte, entre la mano y el concepto (insértese aquí un lugar para la ironía duchampiana del *ready made*), situando la belleza en el debate de la forma y la producción artística, no bajo la destreza que se formula bajo reglas sino de la idea que se formula bajo la creatividad individual y social, y ello, en realidad, desde el contexto gremial a la época de la nombrada **reproductibilidad técnica**.

Por otra parte, desde el plano de la norma-concepto, es particularmente sugerente observar que los criterios estéticos de la modernidad, entendida como la proyección del arte europeo que subtiende el humanismo renacentista, tienen su otro espacio en deuda con el mundo clásico en las categorías, por así decirlo, de la **simetría** y de la **euritmia**, secularizadas estas desde el plano propio de la vanguardia para referir el sentido constructivo en esa transvaloración, como a la espalda de la cariátide que conforma el edificio, con que se busca referir otro lugar para el trasunto de lo cosmológico. En este sentido, la simetría clásica, valor arcaico por excelencia, hacía referencia mayormente a el ser de una belleza absoluta, abstracta; mientras la euritmia remitía, y se servía para esta filiación, a la belleza que tanto el ojo como el oído reconocían como valor supremo-natural. Es esta última cualidad la que fundamentalmente ha ocupado el

espacio técnico-conceptual y se ha vinculado mayormente al desarrollo del arte en su vertiente sensitiva de lo abstracto. Una busca responder en realidad a la grandeza solemne de lo ideal y la otra al mundo de los sentidos que recogen lo efímero experimentado. Una busca el ser a través de la ausencia y la otra a través del parecer. Una puede ser tan abstracta que inscrita en el espacio artístico lo diluya en la mística de un vacío; la otra tan concreta que puede igualmente diluirlo en la mera **degustación**. Pensar con los sentidos y sentir con el pensamiento es una reflexión que trata de recoger el debate actual del arte como pretende Robert Storr, en un intento de rescatar la experiencia del espectador con la obra sin mediaciones, para la ya clásica Bienal veneciana.

En este orden, debe recordarse, no obstante, que el criterio de las proporciones y la interrelación de partes, pretendidamente incluso llevada a lo cuantitativo, ha constituido un sustrato de la teoría artística por excelencia en la cultura europea. Y con ello que el valor de ese **tejido** que ha facilitado la construcción de ese relato de la autonomía estética, referido ya en la emblemática **Pintura modernista** de Greenberg, se presentó como capaz de suplantar al relato de la verídica representación de lo natural en virtud de ese concepto romántico de autonomía, como ya hemos señalado. Consciente o inconscientemente, el obrar de ambos relatos que las vanguardias desvelan han puesto entre paréntesis algunos puntos que han sido siempre fundamentales para la concepción y comprensión del arte: el primero es que el arte está siempre en deuda con los contextos culturales y es el mismo un producto cultural; el segundo es que el arte se desarrolla a través de unas prácticas con que esos contextos argumentan el sentido de su finalidad; el tercero es que en función de sus propias características ontológicas expresa y da lugar un mundo manifiesto del espíritu creador que, en su diversidad y aun contraposición de finalidad y temperamento con que las obras se nos presentan como tal, se muestra separado de la realidad con la que no puede confundirse si no es a través de la conciencia de representación; y la cuarta, como recuerda Tatarkiewicz, que su natural modo ontológico se manifiesta en la relacional voluntad creadora de dar vida a otras obras de arte. Es precisamente en el entramado de estos aspectos en el que se cifra lo definible de la llamada experiencia estética, que si toma sentido lo hace en el diálogo hermenéutico que la mirada creadora del espectador construye.

La experiencia estética y la recepción de las artes visuales

Es importante reconocer que una de las claves culturales fundamentales, en la formulación de lo que debe reconocerse como experiencia estética en la recepción, reside en los conceptos que movilizan las obras de arte y su creación. Vale decir también en los conceptos que organizan el relato de construcción social de las obras que ampara no sólo las teorías propias del arte, sino sus desarrollos críticos e históricos, tal como hemos puesto de relieve. Las obras de arte conjugan en sus propias mediaciones técnicas y plásticas estos conceptos, que son sin duda múltiples y en ocasiones adversos cuando se cruzan, o se mantienen coexistiendo, distintos espacios representativos de una cultura y aun distintas incidencias históricas. Pero permiten vertebrar, a través de ellos o de las categorías estéticas que los despliegan, una visión crítica necesaria para fundamentar la trama de toda apreciación estética. Trátase de ese orden construible, en la trama del tejido del clasicismo y la modernidad (aun en su dispersión), que permite conocer, diferenciar, comparar y relacionar: que hace posible formular el diálogo con que el espectador vislumbra con placer, curiosidad interrogante y reflexión siempre inconclusa el cuerpo transparente, estético, de la obra. Es, también, en el plano de la crítica formal originaria en A. Hildebrand (1893) y H. Wölffling (1915), el lugar de las categorías por el que las obras pueden ser inscritas en la dualidad, en síntesis, de lo constructivo o lo expresivo en base a las características del uso de sus argumentaciones o signos plásticos.

Así es como el dominio de la forma, bajo los argumentos táctiles y dinámicos del dibujo, de la composición, la proporción y el color, pudieron constituir para un experto, un *connaisseur* al uso, de las raíces pictóricas y formales del gusto como el historiador y crítico B. Berenson (1950), (cuya influencia y éxito en la identificación de obras y en el desarrollo de criterios estéticos de su tiempo fueron particularmente importante), o lo que es lo mismo el fundamento tan importante de lo estilístico tomó carta de indagación y metodología crítica. Todo ello es lo que, por otra parte, respondía a la manera de ver y de dar forma correspondiente a una época o un carácter. La instancia del signo personal de la pincelada podía construir un sistema como el que se ponía de relieve a través del método de Morelli, que consistía en rastrear esos signos plásticos inconscientes del artista, como recuerda en su tiempo un célebre iconólogo de la escuela de Warburg como Edgar Wind (1960).

En esta línea conclusiva no se puede dejar de nombrar al grupo de los formalistas de Bloomsbury, por su significativa importancia en el desarrollo de estas teorías artísticas que fundamentarán el giro vanguardista en esta implicación, con esa apertura de la autonomía de la forma y la **pura visualidad**. La herencia que Berenson dejó en ellos (tras su estudio de los pintores del Renacimiento), en el ya citado R. Fry (1909), con su *Ensayo sobre estética*, y en el seguidor de este, C. Bell (1914), con su estudio *Arte*, una herencia que sirvió para constatar, y construir, la emoción a través de la forma y que podía terminar en alcanzar tintes espiritualistas mediante la hipóstasis de la experiencia emocional, como valor primigenio, que precede a todo proceso de pensamiento. Establecer la emoción como finalidad, siendo ésta movilizada a través de los ritmos lineales, las masas, el claroscuro y los espacios de color, puede ser la vía para una identificación errónea entre el estímulo, que había puesto de relieve la estética experimental de Fechner y la nombrada emoción, pero también en la insuficiente teoría de que el arte debe ceñirse al objeto de que el espectador identifique sus propias emociones: una acomodación de la empatía de Lipps. No obstante esa posible crítica se manifestará en el exceso mismo con que la emoción va a erigir el paradigma de la **forma significante** en la estética coetánea del expresionismo.

Sin embargo, no deja de ser sorprendente, para la conjunción propia y la sutileza de un conocer que se muestra sumamente actual en muchos derroteros del arte contemporáneo, poder enunciar que la experiencia estética tuvo probablemente su primera formulación en la Ética a Eudemo por parte de Aristóteles; como recoge Tatariewicz, esta experiencia en el espectador se articulaba en varios puntos: a) Placer intenso; b) Suspensión de la voluntad o abandono al posible encantamiento que la obra presenta; c) La experiencia reclama el exceso y nunca refiere su sentido en repugnancia; d) La experiencia es específicamente humana; e) La experiencia tiene su fundamento en los sentidos aun cuando no dependa de la agudeza de ellos; f) El placer radica en las mismas emociones y no se hallan biológicamente condicionadas, lo que permite suponer que sí pueden reconocerse condiciones culturales para su desarrollo. Esta entrega, esta pasividad desinteresada, unida a la actividad contemplativa y comprensiva que el mundo de las ideas, en la teoría tanto platónica como aristotélica, exige en el espectador se han constituido en ejes de la formulación estética y receptiva de las obras en la cultura occidental moderna.

Ya en el desarrollo de un psicologismo empírico como el de Locke puede señalarse un estudio de envergadura con el que se propone mostrar la determinación de las facultades de la mente que posibilitan la experiencia estética, y ello elaborándose a su vez el concepto de gusto como facultad (que Shaftesbury equipararía con el sentido del bien como acción subjetivista), y desplazando la intuición perceptiva y el razonamiento, en la distinción de la belleza, por la consideración propia de las emociones abriéndose una dialéctica entre intelectualismo, a la manera de Hume, y sensualismo a la manera de Burke. La propia definición de la estética en los términos del creador de esta disciplina, el ya mencionado Baumgarten, que se establece como conocimiento sensible, nos sitúa en la problemática misma de su dificultad como conocimiento de lo oscuro, de lo asistémico e incluso lo que excede a la razón. Con la **Crítica del juicio** kantiano, como recuerda Valeriano Bozal en su breve estudio sobre tan emblemático sistema para el fundamento de la estética (*Desinterés y estética en la "Crítica del Juicio"*), se presenta una primera y elocuente síntesis entre el psicologismo inglés y el universalismo estético como conocimiento sensible, donde desinterés, como libre juego del entendimiento y la imaginación o necesidad subjetiva, que construyen una universalidad sin reglas pero no gratuita, habría que añadir, y por la que se expresa el juicio crítico.

Es a su vez, por otra parte, con el advenimiento de las ciencias sociales, en la segunda mitad del siglo XIX, que las teorías del arte y de la apreciación o de la experiencia estética van a adquirir las argumentaciones más diversas que movilizarán las consideraciones culturales del fenómeno artístico y sus desarrollos históricos. Aun cuando tanto la historia como la crítica del arte fue lo que la Academia hizo posible es, como muy bien ejemplificaron Baudelaire o Charles Blanc, con el nacimiento de la opinión pública en el mundo de las transformaciones de la sociedad burguesa y de las grandes urbes, como la crítica de arte se torna consustancial para éste y su producción. Lo que la crítica moderna, con Baudelaire a la cabeza, provoca es el giro implícito de una experiencia de gusto que propone erigirse como poética, como obra de arte, tal como con gran lucidez mostró Oscar Wilde, quien en su diálogo entre Gilberto y Ernesto de finales de siglo, puso en discusión toda la trama de las perspectivas para la crítica artística y de las consideraciones artísticas modernas que habían generado el siglo XIX.

Desde este orden se debe poner de relieve el particular vínculo entre la crítica y la aparición del Arte

moderno: si Baudelaire refleja el espíritu y la realidad del artista moderno en sus orígenes de giro anímico de la ciudad moderna, bajo el concepto *flanair*, Apollinaire se muestra como el valedor de la invocación de la sorpresa y la provocación futurista, en este término ligado a Marinetti; si Barr construye un sistema por el que el arte moderno deviene consecuentemente en un orden de influencias e implicaciones afines, Greenberg construye excelentemente el relato de la esencialidad estética de la abstracción capaz de ligar lo sublime al fundamento de un Rothko. En la actualidad no puede extrañarnos el papel que los curadores pueden jugar en la mediación crítica de una visión expositiva para el espectador y el panorama cultural-institucional de las obras de arte: críticos como Hal Foster, o el nombrado Storr y otros muchos *curatores* de museos importantes, contribuyen particularmente a reflejar, y a construir en gran medida, a través de la dirección de eventos internacionales como las bienales o Documenta, etc., lo que en otros términos podríamos nombrar como espíritu de época y que ahora, con el vértigo del tránsito agudizado, solo es posible comprender como el espíritu del momento.

Sin desconocer la importancia de estos aspectos que representa la crítica, debe reconocerse que la naturaleza del diálogo hermenéutico que verdaderamente construye en su cierre la obra, el juego de la interpretación que traspasa la pasividad de lo dado, pertenece al espectador. Una pertenencia no solo de hecho sino conceptual: el **en sí para sí** de la estética kantiana ha reclamado el **en sí para otro**, como nosotros, que ya ponía de relieve en los años cincuenta una estética fenomenológica como la de M. Dufrenne (1953), en la que se reconoce que el **mundo del sujeto no es un mundo subjetivizado sino un mundo donde y en el que se aviene con los otros sujetos por que no es una subjetividad inalienable, sino una existencia “dada a si misma”** (1982, 232). Este redescubrimiento del papel del espectador como **reflexión de mundos subjetivos** es, en gran medida, el objeto de la invocación participativa del espectador que el arte contemporáneo reclama como reconocimiento, del conceptualismo a la acción; de la apropiación a la crítica museística. Desde esta perspectiva algunas incursiones sistémicas en los valores de la presencia del otro se han puesto significativamente de relieve desde el plano de la teoría crítica del arte. El primero que es necesario nombrar se liga naturalmente a las teorías comunicativas: son las llamadas estéticas semióticas, que se abren desde la brecha y la consideración signica y simbólica del fenómeno artístico y que asumen tanto la presencia de la teoría lingüística como de la iconológica desarrollada por Panofsky. La atención lingüística que tan esencial se ha mostrado en el giro crítico de la modernidad del arte, se muestra originariamente marcando la transición del siglo XIX al siglo semiótico por excelencia como es el siglo XX y donde se reconocen como esenciales los estudios de F. Saussure con su *Curso de lingüística general* (1906-1911), y los de Ch. S. Peirce, que entre los años 1857 y 1914, desarrolla una teoría general de los signos que se ha mostrado esencial para escapar al reduccionismo del significante al establecer, como recuerdan tanto U. Eco en *Tratado de semiótica general* (1975), como O. Calabrese en *El lenguaje del arte* (1985). Peirce, en su conformación triádica del **representamen** (la sustitución propia del referente producida por el signo), el **interpretante** (el papel pragmático del uso del signo) y la **base** (el referente del contexto cultural que el signo cubre), un papel esencial del interpretante: gramática, lógica (en su imbricación cultural) y retórica, puede decirse que son el fundamento de una **semiósis** que ha tenido un juego particular en la construcción de una estética antropológica que puede recoger tanto la **intertextualidad** de un A. J. Greimas (1973) o el pragmatismo de N. Goodman (1974).

Neocríticas y estética de la recepción

Al lado y contra las extensiones semióticas puede situarse el debate que los modelos teóricos del arte presentan actuando bajo diferentes aspectos de la crítica a la modernidad, o lo que se ha dado en nombrar como postmodernidad. En ello, el debate de la historia, el papel inoperante de ésta, unido al final del concepto de progreso en la realidad del arte y la crítica de lo absoluto derogada en el Estado y los Universales pueden ser nombrados como el lugar de confluencia de estos modelos; pues la Historia, ligada a los cambios sujetos a la concepción de la revolución y unida al cambio progresivo de las formas artísticas concretas y plurales, se sitúa en el centro de la misma crisis de las vanguardias artísticas. La dispersión y el eclecticismo movilizarán, en los márgenes que sujetan la Historia, la diversidad de las propuestas tanto del arte como de sus concepciones teóricas.

En este sentido la apertura de la ontología histórica que se ejerce en la hermenéutica de forma particular tiene su origen en la obra capital de H. G. Gadamer *Verdad y método* (1960). Gadamer plantea la

situación de la hermenéutica en los espacios del arte tomando una posición que la sitúa como **práctica**. Una práctica que se centra en el ensayo de encuentro entre obra y espectador; y esta práctica, que exige toda teoría hermenéutica del arte, compromete ese **diálogo** como un **re-conocimiento**. No se nos escapa la particular incidencia análoga a la ética **dialogica** que la teoría de la comunicabilidad de Habermas enlaza en este punto el posible retorno comprensivo de un cruce de la Ética con la Estética, en su coincidencia de **valor** con que queremos cerrar este estudio que se enuncia como apreciación para el arte y como su relación con un ejercicio de comprensión de mundo.

El espectador se expone, con la obra, en ese versar con el acontecer de la obra misma para **autopresentar** una experiencia, nos recuerda excelentemente la hermenéutica que se abre en la fenomenología de la experiencia estética. El re-conocimiento significa estar dispuesto a ver y oír y en esa disposición situarse como **actor** de interlocución, con todo lo que culturalmente esto exige. Esta conjugación es lo que Gadamer nombra como **sentirse alcanzado por el sentido de lo dicho** (1996, 60), tan verdadero, **tan siendo**, porque es mi interlocución, mi actualización de la obra quien le da cuerpo. El sentido de la obra le excede a la obra, pero, paradójicamente, este exceder es lo que constituye la realidad de la obra (no dudamos en señalar aquí ejemplarmente la conjunción hermenéutica de la propia estética de Marcel Duchamp, que escribió un célebre texto para poner de relieve el cierre de la obra con el espectador). La **incorporación** que define al interpretante ejerce entonces la apertura de la mimesis, es decir el lugar constructivo del valor de representación, de **con-jugación**, y por tanto el ejercicio obliga al espectador a la producción crítica de **sentido**. En ello no puede haber engaño social sino verdad de identificación, acentúa Gadamer siguiendo la senda de Heidegger, de lo que la obra quiere ser como apariencia, en su **aparecer** de un nuevo ente como eventualidad de verdad. Lo que el interpretante hace es reconocer-se con la apariencia como acción-participación, como consumación de la obra. En este sentido, considerada como estética de la recepción (propuesta que articula propiamente este paradigma y en la cual debe citarse la obra H. R. Jauss, (1970) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, aun cuando centre inicialmente su atención en la literatura), nos permite reseñar, por lo que tiene de implicación semiótica, la importancia con que retoma el protagonismo apuntado del **interpretante**, a través del cual propone situar la función social del arte, en lo que de interacción cultural tiene la acción de éste, en un lugar de atención importante en el que no excluye, sino que se funda, la aprehensión del sujeto en ese conocimiento. Autor, obra y público, articulan en Jauss, con la muestra de sus *Transformaciones de lo moderno*, la interpretación crítica y el lugar de la obra, que es creación, recepción y comunicabilidad, y por el que el sentido histórico de la obra es permanentemente actualizado. Revisitar la historia no es anularla sino re-conocerla, en ello se instaura el puente hermenéutico y la fusión de horizontes históricos que recorren las interpretaciones y, por tanto, ese ejercicio de **intertextualidad** apuntado.

En el espacio ambiguo con que se instaura el estatuto ontológico de la imagen en Gadamer, al situar el juego hermenéutico en el intérprete, quien actualiza verdaderamente lo que fue dicho y no puede ser separado del decir, se expone un camino para la hermenéutica que llevada por la crítica al estructuralismo la expulsa fuera de sí en su infinitud. En este sentido, con la metodología deconstruccionista de J. Derrida (1967), que presenta en *La escritura y la diferencia*, la **semiosis interminable** alcanza legitimidad de discurso escindido, al servicio de la disolución misma que el estructuralismo infligía desde la hipóstasis de la forma, analizando, y revisando críticamente postulados y etimologías que definían las instancias modernas de su reconocimiento. Por este camino, como apunta S. Givone (1988) en su *Historia de la estética*, Derrida pone en extremo y en tensión la ambigüedad o la paradoja que media en el dialogo histórico-ontológico; pues para él se presenta el estructuralismo como la posibilidad de la diseminación de la realidad, con la intención, puede añadirse, de recuperar la revelación misma de la creación desde los propios restos de la obra y de sus silencios. La Crítica puede ya aspirar a ser y confundirse con la **poiesis** Estética: la Crítica se quiere estética, como habíamos visto que inducía su origen, y esto pone en juego el ejercicio de la persuasión en plano estético.

Educación estética como persuasión necesaria

Una de las célebres sentencias del *Tractatus* de Wittgenstein (1921), enuncia la estética como la ética, o más exactamente **“ética y estética son lo mismo”**; lo cual, como recuerda Eugenio Trías al respecto para desarrollar su filosofía del límite, hace necesario reflexionar en la igualdad de la diferencia que esa mismidad se propone, con finalidades bien diferenciadas, como lo son las que definen ambos espacios: el de la ética y el de la estética. En lo **mismo como diferente** se cifra una insondable e inagotable raíz de lo humano que abre el

devenir de la razón de identidad y libertad que construye la posibilidad misma de sujeto. Es en esa misma realidad donde el originario valor del arte se instaura y alguna transferencia de esa experiencia de valor le corresponde también, sin duda, realizar la educación estética y la educación artística a través de las artes visuales. En esa realidad, originariamente ligada a lo sagrado, se instala como proyecto de construcción de sujeto en libertad el arte, separado, precisamente, como proyecto autónomo, desde la perspectiva que define una cultura moderna como tal, secularizada al decir de G. Marramao (1994).

A este respecto, fue en las famosas cartas de Schiller donde, probablemente, mejor se ha argumentado el valor de esa instauración y donde se fundamentaba una conciliación en la raíz misma del debate, aún actual y clarificador; donde se expone que bajo la propia razón estética se manifiesta como necesaria otra acción: acción que es conciliación del querer ser y del deber ser. Ley Natural y Ley Moral no pueden escindir ni anularse en aras de esa razón de libertad, por lo que **“es necesario crear un tercer carácter, afín a los dos primeros, argumenta Schiller al respecto en su carta III, que formará un tránsito del régimen de las leyes y, sin entorpecer el desarrollo del carácter moral, fuese como una garantía sensible de la invisible moralidad”** (Schiller, 1968, 19).

La educación estética, entendida como desarrollo de la sensibilidad integral del individuo, es quien permite poner de relieve la racionalidad humanista y crítica, considerando, al tiempo, los valores de la herencia y de la transmisión cultural. Por así decirlo, en la **educación por el arte**, sirviéndonos del enunciado de Herbert Read, se tiende un puente que relaciona, y comprende también, tanto la realidad individual del sujeto como lo general de lo social. El valor de socialización del arte ya se puso de relieve en el empeño platónico de la República, y conceptualmente ejemplifica las tendencias básicas de los modelos educativos posicionados frente a los modelos de la prioridad excluyente del individuo. Con Kant, hemos podido reflejar que el valor de la experiencia estética estriba en fundarse en la autonomía del entendimiento e imaginación en sujeto y, por tanto, en la construcción del concepto mismo del devenir de libertad, que es una construcción social en lo trascendental; es decir no en lo metafísico sino en el espacio de las ideas. Las interpretaciones que pretenden la escisión entre imaginación y entendimiento, en la teoría kantiana, no pueden encontrar fundamento unívoco en el entendimiento para la imaginación, pues no tendría normas, **todavía** sobre las que apoyarse. Lo que el libre juego de la imaginación y la representación ponen de manifiesto es la necesaria presencia de un sujeto en la experiencia estética. Pero el valor del juicio es justamente el enunciado de su misma universalidad, obtenida en ese libre juego que se sitúa entre lo instintivo como agrado y lo volitivo como concepto del lado de la norma. Análogamente la razón estética participa tanto de lo **simbólico** como de lo **sintético**, modos diferenciados de exposición.

También el valor de una educación autónoma se pone de relieve de forma explícita, como valor de participación en el desarrollo social y, por tanto, también como un valor en la formación del individuo como ciudadano de una colectividad libre, cuando reflexionamos en la educación entorno a los valores de la belleza. Idea desarrollada en el, igualmente, célebre texto, *Emile*, de Rousseau. Con todo ello, se puede muy bien configurar los fundamentos culturales y algunos antecedentes históricos que permiten reconocer las raíces de los espacios de reflexión que movilizan siempre el papel de la educación artística en nuestras sociedades.

En el siglo XX, con el pleno desarrollo de las ciencias sociales que emergen en la segunda mitad del XIX, como reconocíamos, los planteamientos tratan de orientarse a través de un orden más positivo y los sistemas educativos, como las ideas estéticas, se organizarán en torno a las propuestas de la psicología individual, como posteriormente van a representar tanto la Psicología Diferencial de W. Stern (1921) y las propuestas del sociologismo que generaron la Pedagogía Social de P. Nartrop (1899); así como también podemos rastrear su influencia en el pragmatismo social que rige el pensamiento de J. Dewey (1899), expresado en su obra *Escuela y Sociedad*.

De otro modo, si buscamos referencias inmediatas para perspectivas contemporáneas de estas reflexiones que promueven concepciones sociales y sus proyecciones educativas, encontramos el discurso crítico de la utopía de la racionalidad que abre las transformaciones sociales de los años sesenta y que, como crítica de la modernidad, recupera valores sociales autónomos para la estética. Así lo hacen los pensadores de la Escuela de Frankfurt, de Adorno a Benjamín, cuyos desarrollos críticos en la actualidad han alcanzado a los filósofos de la llamada postmodernidad; tal es el papel de Jürgen Habermas (1988), en los propósitos de argumentación que resumen su *Teoría de la acción comunicativa* o, en otro plano de identificación estética,

como dinámica social de signo, las incidencias de las nuevas estructuras sociales y de la presencia de los medios que representan las nuevas tecnologías, se presentan como argumentos de nuevas relaciones, frente a los conceptos monolíticos y la homogeneidad cultural e histórica de las producciones ideológicas netamente individuales de la modernidad para el arte; en estas perspectivas pueden encuadrarse y considerarse, entre otras, la emblemática obras de F. Jameson (1999) acerca del pensamiento y la cultura del llamado tardocapitalismo, que ya hemos recordado.

En sus inicios, la utopía marcusiana había puesto en el fundamento de su *Eros y Civilización* el papel emancipador, lúdico y constructivo de la estética, frente a los modos de producción de la estatalización comunista y de la razón instrumental económica ligada al consumo como centro de la alineación del sujeto; ese esbozo originario de giro crítico, por otra parte, coincide con el giro señalado del arte que inaugura la estética Pop. Es decir, un signo ambiguo como concepto clave para la contribución a la crítica del marxismo desde posiciones de una izquierda crítica. El valor de la educación estética se afirma desde entonces, precisamente, en la ontología social creativa del hombre, abriendo el carácter pleno de su humanidad como defensa de la realidad del sujeto y del valor de los **otros** en que, no solo lo formativo sino lo artístico sustentado en la razón traspasada de la comunicabilidad, lo que, con posterioridad, Habermas esgrime en la dimensión o la estructura **dialógica** del lenguaje que busca ponerse en juego.

La experiencia estética (formulada en los términos que reseñamos) para serlo no puede eludir ni la apertura de la experiencia del mundo ni el modo de su representación o, lo que es lo mismo, el ser de su apariencia. En ello, forma y contenido, como lenguaje y reconocimiento indagan e interactúan en la naturaleza de su realidad como experiencia compartida en la voluntad social y cultural de construcción de sentido. Naturaleza que se sitúa frente a una posible diseminación relativista por la que realidad y ficción se confundan.

La indagación de particulares relaciones e identidades posibles entre los términos en uso referidos a valor estético y valor ético, no solo puede inscribirse en la educación artística sino que son susceptibles de ser planteados como un estudio en la apertura de la comprensión pragmática del arte: una particular indagación en la comprensión de significados y contextualizaciones culturales necesarias a tal objeto, del fenómeno artístico y de su apreciación, que se hace insoslayable para su reconocimiento. Indagaciones que invocan el ejercicio, igualmente, de traspasar las recepciones meramente formales de las prácticas artísticas modernas-postmodernas, para situarse en el lugar de una cultura democrática.

Las reflexiones de interacción entre ética y estética permiten traspasar las dicotomías de la objetividad subjetividad encerradas en una parcialidad crítica de la modernidad para considerar, más acá o más allá de todo etnocentrismo, el concepto mismo de sentido y aun el significado del término solidaridad, desde la perspectiva señalada del hecho artístico como construcción de mundo, y a las que podemos sentirnos invitados desde los estudios de revisión pragmatista de pensadores como Richard Rorty. El juego de esta posible interacción pragmática gira en torno al cruce de significado del término mismo de valor como categoría de la ética y la estética. Significado que enlaza de forma ineludible los ámbitos de cultura, sociedad y conducta. Las formas del arte son vistas, desde esta perspectiva, en su realidad intrínseca como formas que explicitan los valores de una comunidad social de ideas.

Las prácticas artísticas buscan su inserción estética, en gran medida, a través de la dimensión social y cultural del hecho que representan, y a través, particularmente de una dimensión social y psicológica de la vida común en su devenir que nos permite sabernos entre otros: en este sentido los lugares de lo interdisciplinario, de lo participativo, de la crítica política de lo ambiental y lo modal se ponen en juego en esas manifestaciones y prácticas artísticas contemporáneas que refieren, de otro modo, lo latente y manifiesto de una cotidianidad que es lugar de construcción de valor y ámbito de mundo. Es esa incursión en el lugar común de lo social quien confronta, en sus conjunciones, el sentido plural de la instauración de valores tanto éticos como estéticos, que son valores de comunicabilidad pues construyen ese espacio en que la otredad tiene lugar, el espacio de encuentro del sujeto con **lo otro** y **el otro**.

Tanto el sentido del valor ético como estético requieren una proyección cognitivo-afectiva compleja, una proyección que puede resumirse por una introspección emocional que sitúa al sujeto de la experiencia en una acción de reconocimiento de lo otro y con el otro: empatía de la reconstrucción del sujeto y lugar en que

la conducta se suscribe como lo que es, el sustrato de una realidad compartida. Una realidad proyectual que muestra como **conocer, valorar y actuar** establecen una relación interdependiente que puede ser puesta de relieve en la reflexión crítica de unas prácticas artísticas que refieren y reclaman una atención **ambiental y dialógica**, sirviéndonos del termino con que López Quintás refería ya estas incursiones siguiendo a Gadamer-Habermas. Incursión que el arte señala en el sentido explícito de su valor interrogante en la crítica moderna, y en el sentido latente en que sus prácticas buscan comprender y re-significar el desarrollo de ese **mundo vivenciado** como realidad de vida cotidiana. Prácticas que ponen de manifiesto la viabilidad de las claves con que esta realidad permite identificar, igualmente, el sentido de toda intervención educativa en aras de una crítica que identifique tanto ámbitos estéticos como sociales y culturales: participación, inclusión cotidiana, comunicabilidad como reflexión interpersonal y teoría estética como crítica socio-cultural. El traspaso de la belleza en los lugares de la imaginación y el deseo se presenta ligado, como la inesperada evocación de las campanas de Balbec, al devenir de mundo, idéntico en su diferencia, impredecible en su presencia.

Bibliografía

- Adorno, T.W. (1980), *Teoría estética*, Taurus, Madrid.
- Barasch, M. (1994), *Teorías del arte. De platón a Winckelmann*, / Alianza, Madrid.
- Barthes, R. (1964), *La semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Idem (1990), *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona.
- Baudrillard, J. (1987), *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona..
- Benjamin, W. (1972), *Iluminaciones, I y II*, Taurus, Madrid.
- Idem (1935-1936), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en Benjamin, W. (1989), *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.
- Berenson, B. (1966), *Estética e Historia de las artes visuales*, FCE, México.
- Calabrese, O. (1987), *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona.
- Idem (1989), *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid.
- Debord, G. (1999), *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia.
- Dufrenne, M. (1982), *Fenomenología de la experiencia estética. I y II*, Fernando Torres, Valencia.
- Eco, U. (1981), *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona.
- Gadamer, H-G. (1996), *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid.
- Givone, S. (1990), *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid.
- Goodman, N. (1974), *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona.
- Greimas, A. J. (1976), *Semántica estructural*, Gredos, Madrid.
- Idem (1973), *En torno al sentido*, Fragua, Madrid.
- Hildebrand, A. (1989), *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid.
- Jameson, F.(1999), *El giro cultural*, Manantial, Buenos Aires.
- Jauss, H. R. (1995), *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid.
- Jímenez, J. (2002), *Teoría del arte*, Alianza, Madrid.

- López Quintas, A. (1987), *Estética de la Creatividad*, P.P.U., Barcelona.
- Marramao, G. (1998), *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*, Paidós, Barcelona.
- Panofsky, E. (1989), *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid.
- Idem (1989.b), *Idea*, Cátedra, Madrid.
- Schiller, F. (1968), *La educación estética del hombre*, Espasa Calpe, Madrid.
- Tatarkiewitz, W. (1992), *Historia de seis ideas* Ténos, Madrid.
- Idem (1987), *Historia de la estética*, 3V, Akal, Madrid.
- Varios autores (1990), *Estudios sobre la "Crítica del Juicio"*, Visor, Madrid.
- Wilde, O. (1972), *El crítico artista y otros ensayos*, Fontana Literaria, Madrid.
- Wind, E. (1967), *Arte y anarquía*, Taurus, Madrid.
- Wölffing, H. (1985), *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid.

notas

* Doctor en Bellas Artes y profesor de la Universidad Complutense de Madrid sobre Bellas Artes y Educación Artística.
Email: jdiez@edu.ucm.es