



estética y sociología

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Colegio de Ciencias Sociales

Prof. José Luis Méndez

Sociología

ESTETICA Y SOCIOLOGIA

Aunque el estudio sociológico de la literatura concentra sus esfuerzos en el análisis comprensivo y explicativo del fenómeno literario, su vinculación al arte y a la cultura en general, nos obliga a dejar establecido cuál es su ubicación específica en relación con estos dos campos y a definir y precisar la vinculación de la sociología con la estética. La imprecisión con que se utilizan generalmente los términos arte, cultura y estética hacen imprescindible una revisión de las diferentes manifestaciones históricas de estas actividades y nos obligan a redefinir los conceptos básicos de la investigación sociológica y de la creación artística. Los términos arte y cultura — por ejemplo — se entremezclan muy frecuentemente y la disciplina estética se define por lo general en base a una sola de sus múltiples manifestaciones históricas: la concepción idealista del arte. Por eso, cualquier formulación de un método positivo para el estudio sociológico de la literatura obliga también a precisar las relaciones entre arte y cultura y a analizar el fenómeno estético desde una perspectiva mucho más amplia y dinámica que la que caracteriza a las tendencias estéticas que predominan en la actualidad.

En vista de que la estética se define principalmente por su objeto de estudio (lo bello) y de que éste se constituye en función del fenómeno artístico, es necesario, antes de entrar en la definición y en las diferentes manifestaciones históricas de la estética, aclarar la confusión entre arte y cultura, que tanto se ha

generalizado en nuestra época. Esta confusión no es un problema lingüístico, sino el resultado de una situación histórica muy específica: el surgimiento del capitalismo donde el producto de la actividad humana se separa cada vez más de su productor y el trabajo pierde su concreción para convertirse en trabajo abstracto, en cuantificación del tiempo socialmente necesario para la producción de un objeto. Esa situación produce, por un lado, un extrañamiento entre el hombre y el fruto de su trabajo, y por otro lado, una docotomía virtual entre el arte y la producción económica que hace que sólo se le reconozca un carácter práctico y necesario a esta última y se concibe el arte como una actividad gratuita y desinteresada y a la cultura como el patrimonio exclusivo de un grupo de privilegiados que ha logrado elevarse por encima de las pasiones mezquinas del "vulgo utilitarista y pragmático".

Esta confusión se encuentra en contradicción con los postulados especiales de la antropología y de la sociología, donde el concepto de cultura se utiliza para denominar todo cuanto en una sociedad determinada es adquirido, aprendido y puede ser transmitido. Para la antropología y la sociología, la cultura incluye al conjunto de la vida social desde las bases tecnológicas y organizativas hasta las formas de expresión de la vida del espíritu. La cultura implica, desde esa perspectiva, la totalidad de lo que ha sido creado por el hombre así como todas las categorías básicas necesarias para juzgar el mundo. Esto comprende la religión, el lenguaje, los principios éticos, económicos y políticos y las estructuras sociales. La cultura viene a ser, por consiguiente, la característica distintiva y universal de las sociedades humanas. El origen de la cultura en tanto que rasgo humano es concebido como un resultado de la capacidad superior del hombre para adquirir conocimientos mediante su experiencia y su facultad para comunicar lo aprendido por medio de símbolos, el principal de los cuales es el lenguaje. En resumen, el concepto de cultura es un término extraordinariamente amplio que incluye el lenguaje, el arte, la construcción de instrumentos, la industria, la ciencia, el derecho, el gobierno, la religión y la moral.

¿Cuál es la función particular del arte dentro de ese inmenso campo que es la actividad cultural? De acuerdo con el poeta y ensayista austriaco, Ernest Fischer, en sus manifestaciones a lo largo de las etapas de la historia de la humanidad, el arte ha sido magia, puente entre el hombre y el patrimonio común de la humanidad, y medio de educación y propaganda. Es decir, el arte siempre ha cumplido una función concreta y ha sido una actividad normal y necesaria, pero su carácter y funcionalidad han variado a través de la historia. Según este autor, en su etapa primitiva el arte era "un instrumento mágico y servía al

hombre para dominar la naturaleza y desarrollar las relaciones sociales". (Fischer, 1967:41). Fischer explica la función mágica del arte partiendo de la premisa de que el excitante descubrimiento de que los objetos naturales podían convertirse en instrumentos capaces de influir y de modificar el mundo exterior, hizo surgir en el hombre primitivo la idea de que por medio de instrumentos mágicos y sin el esfuerzo del trabajo se podía dominar la naturaleza. En el alba de la humanidad, el arte — de acuerdo con Fischer — "tenía muy poco que ver con la belleza y nada en absoluto con el deseo estético: era un instrumento mágico o un arma colectiva en la lucha por la supervivencia". (Fischer, 1967:41). Los antecesores del arte fueron, según Fischer, el hombre paleolítico, que marcó una herramienta con un ornamento especial; el cazador que se disfrazó de animal, y quien, identificándose con su presa, aumentó el rendimiento de su caza; y el organizador que sincronizó el esfuerzo de otros hombres mediante un canto rítmico aumentando así la fuerza del trabajo colectivo. De acuerdo con este autor, el arte nunca ha perdido totalmente su carácter colectivo, ni siquiera después de que la colectividad primitiva se escindió y fue remplazada por una sociedad dividida en clases y en individuos.

En la joven sociedad clasista eran el artista y el sacerdote los que, de acuerdo con Fischer, ejercían conjuntamente el papel del brujo. Esa tarea fue compartida posteriormente por el médico, el científico y el filósofo, pero el estrecho vínculo que unía el arte y la magia se fue aflojando progresivamente. Aun así el artista siguió ejerciendo por otros medios la representación de la sociedad. Su función — según Fischer — consistía en:

"Explicar el significado profundo de los acontecimientos a los demás hombres, en hacerles comprender el proceso, la necesidad y las reglas del desarrollo social e histórico, el resolver para ellos el enigma de las relaciones esenciales entre el hombre y la sociedad. Su deber consistía en elevar la conciencia individual y vital de los habitantes de su ciudad, de los miembros de su clase y de su nación; liberar a los hombres — que habían pasado de la seguridad del colectivo primitivo a un mundo donde reinaba la división del trabajo y el conflicto de clases — de las angustias de una individualidad ambigua y fragmentada y de los temores de una existencia insegura: hacer volver la vida individual a la vida colectiva, la vida personal a la universal; restaurar la perdida unidad del hombre". (Fischer, 1967: 48-49).

Al entrar en la época capitalista, esta función continuó realizándose, pero fue enmarcada dentro de una mayor complejidad. En ese período se fue produciendo un alejamiento cada vez mayor entre el hombre y la realidad social. El carácter directo de las relaciones humanas se fue destruyendo con la implantación universal de la economía de mercado y el arte se fue convirtiendo progresivamente en una mercancía.

Durante el renacimiento, esta realidad no se hace aún muy palpable pues las relaciones sociales eran todavía relativamente transparentes y la burguesía era entonces una clase ascendente cuyas ideas tenían una gran fuerza revolucionaria. En ese período y hasta prácticamente la época de la Revolución francesa, las ideas burguesas coincidían con el desarrollo de las fuerzas productivas y con las necesidades generales de la sociedad. El programa político de la burguesía revolucionaria proclamaba la libertad, la igualdad y la fraternidad de todos los hombres y era un gran estímulo para las personas de espíritu creador.

Por eso, aunque el capitalismo, como señala Marx, fue básicamente extraño a las artes, liberó sin embargo, nuevas fuerzas que fueron aprovechadas por la producción artística para aumentar y expandir su desarrollo. El capitalismo superó las limitaciones locales y temporales permitiendo al arte desarrollarse en un espacio más amplio y en un tiempo mucho más acelerado e intenso. Los príncipes y los comerciantes burgueses fueron mecenas generosos que por ostentación o por humanismo ayudaban económicamente a los artistas.

Posteriormente la armoniosa coincidencia entre los intereses del arte, de la burguesía y de la comunidad humana se fue rompiendo en la medida que iban apareciendo las contradicciones sociales inherentes al modo de producción capitalista y se ponían en evidencia la especialización rígida de las tareas económicas, la fragmentación y la negación del individuo que caracterizaban el nuevo sistema económico.

A partir de entonces, el arte más auténtico fue fundamentalmente una protesta en contra del capitalismo. Muchas veces, esta protesta se hacía en nombre de valores y actitudes burgueses que comenzaban a ser limitados por el desarrollo de las fuerzas productivas. Otras veces, los artistas estaban movidos por postulados de otros grupos sociales ascendentes o descendentes que chocaban con las ideas de la clase dominante. Pero en todo momento, la producción artística de mayor autenticidad fue convirtiéndose progresivamente en una reacción en contra de la alienación, de la explotación del hombre por el hombre, y de la pérdida de valores cualitativos en un mundo dominado por el fetichismo de la mercancía.

Ante la realidad, era natural que la burguesía elaborara una interpretación del arte en la que se trataba de despojar la actividad artística de todas sus implicaciones prácticas y funcionales. Si el trabajo era cada vez más una condena que tenía que soportar la inmensa mayoría de la humanidad, el arte tenía que ser, por el contrario, una bendición de Dios reservada a un pequeño grupo de privilegiados creadores o consumidores que monopolizaban el derecho a la creación y a la interpretación. Si el trabajo se había convertido en una expresión cuantitativa del esfuerzo medible del trabajador, los problemas cuantitativos tenían que pasar a ser el usufructo exclusivo de la clase capitalista quien, para dar un carácter natural a su situación de privilegio, establecía una dualidad artificial e insuperable entre el trabajo y la actividad artística.

El caballo de batalla de esa concepción aristocrática e idealista del arte era el instinto artístico que según los ideólogos de la burguesía es algo inherente a la condición humana y se ha manifestado en todas las épocas desde la caverna hasta nuestros días. Para teorizar sobre este fenómeno la burguesía contaba con un inmenso caudal filosófico, ya que, desde que las sociedades se dividieron en clases, los grupos dominantes han tratado de justificar sus privilegios aludiendo en alguna forma a la dualidad entre materia y espíritu y a la diferencia en dignidad entre actividades nobles y ocupaciones vulgares. Esta premisa ha sido una de las ideas básicas de las tendencias dominantes de la filosofía occidental de todos los tiempos y uno de los argumentos casi constantes de la reflexión estética desde Platón hasta nuestra época.

Para Platón el arte está subordinado a la filosofía y es una búsqueda espontánea y natural de la armonía y del esplendor de la preexistencia humana. Según esta teoría, detrás de todo lo bello hay una belleza suprema que por su presencia hace bella a todas las cosas que nosotros llamamos bellas. (Platón, 1962 y b). O sea que, por encima de la belleza humana o de las cosas y los objetos bellos está la belleza como tal. La verdadera belleza es por lo tanto intangible. Platón busca la esencia del arte en los conceptos de lo bello, lo bueno y lo verdadero. De acuerdo con esa teoría, lo único que puede dar un sentido a la vida del hombre es precisamente "el espectáculo de la belleza eterna" donde lo bello aparece sin mezcla y en toda su pureza. Pero esa belleza superior está reservada a los filósofos que, de acuerdo con Platón, son los únicos que participan en forma privilegiada en la preexistencia de la realidad intangible. El filósofo, según Platón, es el único ciudadano que está verdaderamente capacitado para la búsqueda de lo bello, acto que constituye, además, una aspiración de eternidad y una voluntad de purificación. A través de esta búsqueda de la belleza

suprema, el hombre estará buscando al mismo tiempo la armonía total y la unidad fundamental con la naturaleza.

La concepción platónica del arte subordina la creación artística a la búsqueda de lo absoluto y la función del artista a la dirección y a la supervisión del filósofo que es, en fin de cuentas, el preceptor de lo bello, lo bueno y lo verdadero. La reflexión estética de Platón contiene también, opiniones importantes sobre cada una de las artes e indicaciones precisas sobre la función del artista. Así, por ejemplo Platón (1958) recomienda que se ignoren los versos en que Homero y sus imitadores hacen llorar a los dioses o los presentan riendo, blasfemando o mintiendo, y recomienda que se lean solamente aquellos pasajes que aparecen héroes valientes, leales y dóciles a sus jefes. En esa misma obra, Platón recomienda que no se acepten a los poetas en la República y prohíbe la tragedia y la comedia, ya que estos géneros llevan consigo el peligro de enseñar a las personas a salir de la función que se le asigna, cuando lo que el Estado debe tratar de lograr, es que cada uno viva y muera en su profesión. En relación con la música, Platón recomienda que la armonía y el ritmo respondan a las palabras y estén subordinados a ellas. El teatro, la escultura y la arquitectura también cumplen una función en la ciudad platónica en la medida en que buscan producir una satisfacción estética y se definen artísticamente a partir de la belleza, la armonía, la medida y la figura. Pero lo que verdaderamente define el arte en general en la estética de Platón es que es concebido como una actividad emotiva ligada a una búsqueda intelectual desinteresada.

En líneas generales, las ideas de Platón sobre el arte y la belleza fueron continuadas por la estética de Aristóteles que es considerada por muchos críticos e historiadores como una sistematización de la estética platónica (Huisman, 1967). Sin embargo, para Aristóteles, el arte no es el descubrimiento de reminiscencias de conocimientos preexistentes, sino una producción creadora de formas nuevas donde lo bello debe ser superior a la realidad. Aristóteles afirma que no es oficio del poeta "el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probablemente o necesariamente (Aristóteles, 1970:45).

De acuerdo con este filósofo, el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa, sino porque "aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron y éste como era natural que sucediesen. (Aristóteles, 1970:45) Por eso la poesía es para Aristóteles más filosófica y doctrinal que la historia, ya que ésta considera las cosas en general y no en particular. En su opinión, la poesía tiene fundamentalmente dos orígenes o causas. En primer lugar, la imitación que



es innata al hombre y lo diferencia de los otros animales. En segundo lugar, los retratos a los que el hombre pasa desde las imitaciones y que tienen como propósito el aprendizaje. La aprehensión de acuerdo con Aristóteles es cosa muy deleitable, no sólo para el filósofo sino también para toda la humanidad.

Para Aristóteles, la tragedia es también imitación pero no de los hombres sino de los hechos y de la vida, de la ventura y de la desventura. De acuerdo con esta teoría, las representaciones trágicas no se hacen para imitar a las costumbres sino con el propósito de valerse de las costumbres para el retrato de las acciones.

A diferencia de Platón, Aristóteles no busca su ideal de la belleza en el arquetipo eterno de una forma exterior a la razón sino en el hombre mismo. Su estética es, en ese sentido, una disciplina basada en la immanencia. La belleza para Aristóteles, es antes que nada, el orden estructural de un mundo concebido, no como es en la realidad, sino como debería ser. Por eso, en la estética aristotélica, el arte y la belleza se definen a partir del orden y de la grandeza y cumplen la importante función de purificar o purgar el alma para aliviarla de las pasiones y las tensiones.

De acuerdo con Aristóteles, la educación debe hacer la distinción entre ocupaciones liberales y ocupaciones serviles y la juventud sólo deben aprender entre las cosas útiles, aquéllas que no tiendan a convertir en artesanos a los que la practiquen, o sea:

“Todas aquellas (ocupaciones), pertenezcan al arte o a la ciencia, que son completamente inútiles para preparar el cuerpo, el alma o el espíritu de un hombre libre para los actos y la práctica de la virtud”. (Aristóteles, 1968:151)

Esta categoría incluye a:

“Todos los oficios que pueden desfigurar el cuerpo y a todos los trabajos cuya recompensa consiste en un salario”. (Aristóteles, 1968:151).

De acuerdo con Aristóteles estos oficios quitan al pensamiento toda actividad y toda elevación. Siguiendo esa línea de pensamiento, Aristóteles recomienda que a pesar de las dudas existentes en su época en relación con la utilidad de la música, había que darle mayor importancia a esa actividad en la educación ya que la naturaleza exige un aprovechamiento adecuado del ocio.

Aristóteles asimila el arte (específicamente el arte pética) al juego, que en su opinión es útil en relación con el trabajo, ya que:

“El hombre que trabaja tiene necesidad de descanso, y el juego no tiene otro objeto que el procurarlo. El trabajo produce siempre la fatiga y una tensión de nuestras facultades, y es preciso, por lo mismo, saber emplear oportunamente el juego como un remedio saludable. El movimiento que el juego proporciona afloja el espíritu y le procura descanso mediante el placer que causa”. (Aristóteles, 1968:152).

El placer, el bienestar y la felicidad que el ocio nos asegura son bienes que alcanzan — de acuerdo con Aristóteles — no los que trabajan, sino los que viven descansando. Por eso, cuanto más perfecto (o sea ocioso) es el individuo, más pura es la felicidad que él puede imaginar ya que para ocupar dignamente el tiempo que sobre hay necesidad de “conocimientos y de una educación especial”.

Este es en síntesis el propósito principal de la educación estética de Aristóteles que va dirigida a satisfacer las necesidades espirituales de un grupo social privilegiado monopolizador del ocio y la cultura. La estética aristotélica está orientada a enriquecer la vida a través de un arte que parte de la mimesis pero busca perfeccionar la naturaleza por medio de la coherencia, la armonía, la grandeza y la purificación de las emociones.

En la reflexión de Aristóteles sobre arte y belleza, la idea del placer que sentimos en la mera actividad del conocimiento ocupa un lugar central. Esta idea está también presente en la estética kantiana, pero Kant va mucho más lejos y afirma la existencia de una conformidad entre la percepción del objeto y las facultades del sujeto que afecta la relación entre fantasías y entendimiento. (Kant, 1966:64). Para Kant el sentimiento estético descansa en la armonía entre el entendimiento y la imaginación gracias al libre juego de esta última. El arte es, a tal efecto, una creación consciente de objetos que provocan en los que los contemplan la impresión de haber sido creados “sin intención” y “a instancias de la naturaleza”. (Kant, 1966:2).

El juicio estético en Kant es por ende subjetivo. Lo que recoge no es la realidad del objeto sino su expresión simbólica y suprasensible. Esta teoría de la armonía subjetiva es la idea básica de toda la reflexión estética kantiana. De

acuerdo con ella, aunque de primera intención la belleza parece ser una cualidad objetiva de los objetos bellos, en realidad sólo es un juicio sobre un objeto.

El juicio estético para Kant es también una operación concreta. Así, por ejemplo, mientras el ideal de la razón pura es Dios, en el plano estético el ideal de la filosofía de Kant es el hombre. Sólo el hombre entre todos los seres y objetos del mundo es capaz, de acuerdo con Kant, de tener un ideal de belleza ya que ésta conlleva la expresión de ideas morales sin las cuales un objeto no podría agradar ni universal ni positivamente. Por eso, en la estética de Kant la belleza es un símbolo de la moral y el sentimiento que provoca es un "sensus communis" que permite la vinculación del juicio humano con la razón humana tomada en su totalidad. La belleza para Kant, además de ser subjetiva, es también objetiva¹ pues rompe con la subjetividad abstracta para basarse en un consenso que permite la unidad de la libertad, la espontaneidad y la validez universal en una comunidad ideal donde el hombre se siente en armonía con los otros hombres.

La necesidad de consentimiento universal que está implícita en el juicio del gusto es, por lo tanto, una necesidad subjetiva representada objetivamente en el sentido común. Por eso, el gusto viene a ser para Kant la facultad de juzgar lo que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento como representación sin la ayuda de un concepto. Pero para Kant el verdadero objeto del juicio estético es la forma. La estética viene a ser, en consecuencia, la contrapartida de la idea o del postulado de la razón ya que, de acuerdo con Kant, el arte no es una revelación de la belleza existente sino un simbolismo de orden moral que sólo representa conceptos indirectamente, (Kant, 1966: 10-12), o sea, en la medida en que expresa una similitud entre las reglas que rigen nuestra reflexión en el símbolo o la cosa simbolizada. Por eso, a diferencia de un juicio teórico que está determinado por un concepto, la belleza para Kant produce una unificación conceptual pero está determinada por la forma.

Además de diferenciar el juicio estético del juicio teórico, Kant establece una diferenciación entre lo bello y lo sublime. Los conceptos claves de esta distinción son el gusto y la sensibilidad. El gusto es el fundamento de lo bello que, de acuerdo con Kant, es el sitio de encuentro entre la imaginación y el entendimiento, lo que gusta solamente a través de los juicios y lo que nos prepara a amar todas las cosas sin interés. Lo sublime, por el contrario tiene su fundamento en la sensibilidad y sirve para denominar todo aquello que por su grandeza² (lo sublime matemático) o por su fuerza (lo sublime dinámico) puede dar margen a un desacuerdo en nuestra facultad de juzgar, de entender o de establecer una representación y al mismo tiempo violenta nuestra imaginación.

Lo sublime,³ por lo tanto, es lo que gusta inmediatamente y, por oposición a los sentidos, lo que nos hace amar algo aun contra nuestro interés y lo que lleva a la imaginación a relacionarse con la razón.

Esta conceptualización refleja claramente el convencimiento de Kant de que el orden natural y el orden moral deben tener una raíz común y que ésta se manifiesta en la armonía espontánea entre necesidad natural y fin ideal, y se hace evidente tanto en la percepción como en la creación de belleza. Por eso, aunque para Kant la belleza siempre tiene que ver con la forma, el ideal de belleza requiere ideas puras de razón y grandes dotes de imaginación. En ese sentido, la teoría estética de Kant afirma una conformidad de facto entre el que percibe y lo percibido e implica una respuesta al problema fundamental de la filosofía kantiana en general, ya que plantea un enlace entre el entendimiento y la razón, entre el agrado y el desagrado, entre el todo y las partes.

De acuerdo con Lucien Goldmann, en el conjunto de la filosofía kantiana, la estética representa la humanización de la trascendencia y es la disciplina que abre el camino que seguirán posteriormente la antropología de Feuerbach y de Marx, ya que "donde quiera que el hombre puede alcanzar lo absoluto no hay más lugar para Dios". Pero, al igual que Georg Lukacs, Goldmann está consciente de que el juicio estético en la filosofía de Kant es solamente una parte de la totalidad concreta y que para que pueda existir una comunidad real y perfecta es necesario que ésta se realice en todos los órdenes. En ese sentido, lo absoluto, la totalidad que el hombre puede obtener en el plano estético, es algo puramente subjetivo, formal y simbólico que no debe ser confundido con la realidad objetiva.

La idea kantiana de la armonía subjetiva ha tenido también otras expresiones filosóficas (Schiller, 1968). Schiller, quien había sido discípulo de Kant, intenta probar que la esfera estética es el sitio donde se reconcilian el espíritu y la naturaleza, la materia y la forma. De acuerdo con su teoría, el arte es una actividad lúdica, un juego donde la forma es todo y el contenido es nada pues el gran artista es aquél que vence la naturaleza con la forma. Schiller cree además que, al entrar en contacto con el círculo mágico del artista, el alma del espectador debe salir pura y perfecta como si viniera de las manos de Dios.

Para Schelling, quien también era discípulo de Kant, "la naturaleza es más bien el espíritu visible y el espíritu la naturaleza invisible". Por lo tanto, la vida no es la negación de la idea sino el límite que la idea se impone a sí misma. En consecuencia, el arte supera lo real ya que la vida es inseparable de la forma. Según esta teoría, "a cada cosa corresponde un concepto eterno que está

bosquejado en el entendimiento ilimitado" (Schelling, 1963:41). Este concepto pasa a la realidad por la ciencia creadora del artista, quien es el único ser que puede unir el entendimiento ilimitado con algo que lo representa sensibilizado. Un ejemplo de ello es la eternidad que, según Schelling es rescatada del tiempo por el artista al representar la esencia de su instante y hacerla aparecer en toda su pureza.

Para Hegel, sin embargo, la belleza es la aparición sensible de la idea, y la forma, la configuración sensible e imaginativa. (Hegel, 1971). El interés fundamental de la estética hegeliana es la racionalidad interna de lo real. En ese sentido, el pensamiento del artista no puede ser concebido como un pensamiento abstracto sino como parte de un proceso orientado fundamentalmente hacia la conciencia de la idealidad de lo real o hacia la inmanencia de la idea. En la filosofía de Hegel, el grado más elevado de la vida espiritual a que aspira el ser humano es el espíritu absoluto.⁴ Pero en su búsqueda de lo absoluto el espíritu humano debe pasar por tres etapas que son el arte, la religión y la filosofía. Es en esta última etapa en la que el espíritu humano alcanza su forma más elevada con la perfección de la ciencia. El arte, que es la primera etapa es concebida por Hegel como la revelación de lo absoluto en su forma intuitiva y pura donde nunca deja de ser idealidad en relación con el mundo objetivo.

El arte tiene también para Hegel diferentes etapas, momentos y expresiones particulares que son, en primer lugar, el simbolismo, que es el momento en que el arte no había logrado aún el equilibrio definitivo del ideal artístico. A esta fase corresponde el período del arte oriental donde se destaca principalmente la arquitectura. En segundo lugar, Hegel coloca al clasicismo que es el momento en que el arte se convierte en "el acto mismo del ideal, en la unidad concreta y viviente de sus dos extremos bajo un aspecto finito y determinado". A esta fase corresponde el período del arte griego y su expresión artística más notable: la escultura. En tercer lugar, encontramos al *Romanticismo* que es la fase en que la relación dialéctica de sus dos momentos anteriores llega a un límite en que el infinito de las ideas solamente se puede actualizar en el infinito de la intuición. En ese momento, se produce una gran movilidad que destruye y ataca toda forma concreta. A esta fase corresponde el período del arte moderno, y sus expresiones artísticas más notables son, de acuerdo con Hegel, la pintura, la música y la poesía. La poesía, a su vez, Hegel la divide en *poesía épica*, que se caracteriza por su aspecto plástico o pictórico y *poesía lírica* que es fundamentalmente subjetiva y musical. De acuerdo con Hegel las diversas formas de la poesía logran su síntesis total en el drama.



Cada uno de esos períodos del arte representa la síntesis de una cultura típica. Pero el espíritu, según Hegel, sólo llega a su forma más elevada a través de la filosofía. El arte, en ese sentido, logra su fin supremo cuando junto a la religión y la vida hace al hombre consciente de las verdades más significativas y de sus intereses más profundos. Sin embargo en su más alto destino, la actividad artística viene a ser para el hombre un pasado, ya que, de acuerdo con Hegel, el espíritu moderno había superado la etapa en que el arte era la principal forma de percibir lo absoluto.

De acuerdo con el ensayista italiano Benedetto Croce, la ubicación del arte dentro del esquema evolutivo del espíritu absoluto hace de la estética de Hegel una oración fúnebre del arte (Croce, 1967:301). Según Croce, la historia de la estética ha atravesado por tres etapas esenciales que son la época prekantiana, la kantiana y la postkantiana. Croce rechaza el sistema hegeliano pues, en su opinión, además de racionalista y anti-religioso es también anti-artístico.

De acuerdo con Croce, para llegar al conocimiento superior existen solamente dos vías: el arte y la ciencia. El arte, para Croce, tiene como propósito principal la búsqueda de lo bello, que en su opinión *no tiene existencia física* y es un campo superior cerrado a las contingencias de la vida, un lugar accesible solamente a la palabra interior.

Croce piensa que existe un paralelismo estético gramatical que tiene una gran relevancia para el arte y que, por lo tanto, la estética debe ser fundamentalmente una lingüística general, una ciencia de la expresión (Croce, 1967:142). El arte, en su opinión, tiene una absoluta pureza, una autonomía radical en relación con lo social, y el único camino de acceso a su realidad fundamental es la reconstrucción del proceso de creación de la obra en el espíritu de un individuo. La estética personalista de Benedetto Croce rechaza la noción del arte como proyección de visiones del mundo que, según Croce, son exteriores a la substancia íntima del pensamiento del artista.

De acuerdo con el crítico de arte francés Pierre Francastel (Francastel, 1967:278), Croce ha excluido al arte de la historia y de la materia y lo que ha elaborado es más bien una poética que una estética. En su opinión, la estética personalista de Croce no puede ser una solución válida a la necesidad de estudiar el arte en forma objetiva y empírica. Para Francastel la verdadera sociología del arte no existe todavía ya que la mayoría de los libros que se han escrito hasta el presente sobre esa materia son por lo regular estudios realizados sin preparación artística suficiente o elaboraciones de tesis previas a partir de otras fuentes de información. De acuerdo con este autor, la sociología del arte no debe ser ni una

para historia de las formas, ni una provincia de la historia de las ideas, sino "uno de los instrumentos que se encuentran a nuestro alcance para el estudio objetivo, empírico, dialéctico y crítico del cuerpo social tomado en su totalidad". (Francastel, 1967:280).

Por eso cualquier investigación del arte que haga resaltar solamente un aspecto particular de las obras tiene que tener necesariamente un carácter arbitrario. El estudio sociológico del arte no puede reposar tampoco en la intuición y debe tener un carácter racional ya que el arte, según Francastel, puede desempeñar una función coherente o desestructurante en relación con el cuerpo social y ser memoria o proyecto para los diferentes grupos sociales. De acuerdo con este autor, para poder extraer ese significado social del hecho artístico es necesario elaborar las bases programáticas de una verdadera sociología de las artes que rompa con las tendencias prevaletentes en la crítica actual donde todavía predomina la concepción del arte como una forma de actividad autónoma que brega con los aspectos eternos e inmutables del hombre y produce universos autónomos y auto-existentes desprovistos de toda implicación social.

Un buen ejemplo de esta tendencia nos lo da Susan Sontag (Sontag, 1969), quien afirma que la única forma legítima de acercarnos al hecho artístico es por medio de un erotismo del arte que nos enseñe a ver más, a oír más y a sentir más, pero que ignore por completo, el significado de la obra artística. De acuerdo con Susan Sontag, si bien es cierto que no podemos regresar a aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, el acercamiento a la obra con intención de interpretarla es un vicio, pues es ilusorio sustentar que existe en realidad algo similar a lo que generalmente se conoce como el contenido de una obra de arte. Para esta autora que tanta influencia ha ejercido últimamente en los Estados Unidos, la interpretación es la venganza del intelecto sobre el arte y es sinónimo de traducción, empobrecimiento y domesticación de la producción artística.

Aunque nunca lo llega a formular explícitamente, el planteamiento de Susan Sontag contiene un falso dilema: tener que escoger entre el pleno disfrute del arte o la posibilidad de captar el verdadero sentido del hecho artístico. En esa disyuntiva errónea, la racionalidad y el arte se excluyen mutuamente y el producto artístico sólo parece estar accesible a la intuición o a la veneración cuasi religiosa. Al claudicar intelectualmente frente a la producción artística, Susan Sontag convierte al crítico en un espectador más, que ante la magia de la obra de arte asume una actitud de pasividad total. Lo que pretende esta autora no es otra cosa que sustituir la función comprensiva y explicativa del juicio

estético y de la investigación artística por un subjetivismo ostentoso e hipersensible, mediante el cual el crítico del arte se atribuye una comunión especial con el artista que lo exime de todo esfuerzo racional riguroso. Pero si bien es cierto que el artista crea empíricamente, y sin conocer las leyes a las que su producción obedece, no podemos ignorar que la crítica del arte está regida por unos mecanismos diferentes a los que obedece la producción artística.

Por eso resulta ridículo que Susan Sontag trate de convertir al crítico del arte en una esposa burguesa, fiel, sumisa y conformista que en vez de tratar de emprender una actividad propia, sólo se siente útil cuando su marido (el artista) acepta que hay afinidad entre ellos y le otorga su magnánimo reconocimiento. El artista y el crítico no tienen que estar de acuerdo en la interpretación del significado de una obra, ni siquiera tienen que reaccionar de la misma manera ante las tensiones culturales. Todo lo contrario, mientras el artista, y principalmente el escritor, se enfrenta a los problemas sociales y a los choques entre diferentes cosmovisiones elaborando universos imaginarios que responden a aspiraciones no conscientes de coherencia intelectual, el crítico y el ensayista tratan de poner en claro, en forma más o menos discursiva, los mecanismos ocultos que rigen tanto la creación artística como la generalidad de la vida política y cultural. Cuando de lo que se trata de buscar es un acercamiento sociológico a la creación artística, el esfuerzo racional se hace aun más ineludible ya que, por su propia naturaleza, la sociología no podría aceptar la inefabilidad intelectual del arte, sin renunciar a los propósitos que la definen como disciplina. Para Susan Sontag resulta condenable que el crítico o el investigador sociológico del arte no se conformen con lo que aparece explícitamente contenido en una obra y busquen un significado más amplio, insertando el producto artístico dentro del proceso social y la época de la cual forma parte. A grandes rasgos, esta objeción tiene cierto grado de legitimidad ya que muchas veces bajo el pretexto de una investigación sociológica, psicoanalítica, o lingüística se ignora lo fundamental del fenómeno artístico y se convierte la creación en algo totalmente ajeno a su verdadero significado. Pero al insistir en la inmanencia total de la crítica artística lo que verdaderamente está defendiendo esta autora es la autonomía radical del arte en relación con la sociedad. De ahí que en vez de analizar separadamente a Marx y a Freud, Susan Sontag los engloba en una misma crítica reprochándoles el haber elaborado "hermenéuticas agresivas e impías teorías de la interpretación". (Sontag, 1969: 15).

Es cierto que muchas veces en nombre del marxismo se han llevado a cabo algunas críticas de arte que desnaturalizan tanto al fenómeno que estudian como

a las posibilidades dialécticas del análisis marxista. Pero la confusión de Susan Sontag es inexcusable ya que los textos originales de Marx sobre el problema de la estética, a pesar de ser escasos, parciales y circunstanciales, contiene, a diferencia de los escritos de Freud sobre arte y literatura, los elementos necesarios para la elaboración de una verdadera estética sociológica que permita, no solamente poner en claro el significado histórico social del hecho artístico, sino también el análisis específicamente artístico y estético. Freud, por el contrario, se interesa en el arte sólo como un medio para tratar de comprobar la existencia "universal" de las categorías psicoanalíticas, pero permanece totalmente ajeno a la especificidad del hecho artístico, al problema de la coherencia, de la autenticidad y del verdadero significado de la obra de arte.⁵ Por eso, pretende juzgar la creación artística y cultural con los mismos criterios que utiliza para analizar las enfermedades mentales, a pesar de que el arte se caracteriza por la coherencia y la rigurosidad, y los desequilibrios emocionales por la incoherencia, el caos y la inadecuación con la realidad.

El acercamiento freudiano contrasta radicalmente con las posiciones de Marx y Engels sobre la creación artística y cultural, (Méndez, 1974), que, aunque fueron escasas y siempre parte de trabajos parciales o posiciones aisladas, dejaron sentadas las bases generales para la elaboración de una verdadera estética sociológica.⁶ Estas bases fundamentales se pueden resumir en los siguientes puntos.⁷ Primero, la convicción de que el arte, aunque no está separado de las otras actividades culturales, tiene sus leyes propias que es necesario conocer para poder juzgar y entender el fenómeno artístico. Segundo, la constatación de que cada género o producto artístico específico está ligado a ciertas formas de desarrollo social y tercero, el convencimiento en que cada civilización, además de poseer una forma determinada de producción material responde también a una relación determinada entre el hombre y la naturaleza que condiciona el sistema político, las concepciones intelectuales y la producción artística.

Estos planteamientos sobre el arte se enmarcan a su vez dentro de la concepción del mundo particular al marxismo, donde se ve al hombre como un ser eminentemente práctico y social que aun en sociedades caracterizadas por la enajenación despliega plenamente sus potencialidades creadoras y rebasa a cada momento las diferentes etapas de su propia historia. Dentro de ese proceso de constante cambio, el arte es concebido como una de las formas más altas de objetivación, de expresión y de comunicación pero también como un producto más de la praxis humana, reductible por lo tanto al análisis racional y sociológico. El análisis sociológico del arte tiene sin embargo que desarrollar,

como señala Francastel (1967), su propia dialéctica de lo real y de lo imaginario y presupone tanto el estudio del plano exterior formal como del elemento de coherencia interna, de los esquemas de pensamiento, de los modos de presentación de la tipología de los estilos y de los símbolos, y del elemento innovador que constantemente modifica todas las relaciones internas y externas del producto artístico. Todas esas áreas necesarias para la investigación sociológica del arte se encuentran todavía al nivel de un proyecto o de un programa. Pero, al igual de lo que ocurre con la sociología del conocimiento, la única posibilidad de desarrollo de una verdadera sociología del arte o de una estética sociológica se encuentra actualmente en los elementos conceptuales y en los esquemas básicos del materialismo dialéctico que, gracias a los conceptos de estructura y de superestructura — así como a su concepción general del hombre y de la naturaleza — es el único cuerpo de análisis sociológico que permite, en estos momentos, el estudio sistemático de los hechos verdaderamente significativos del quehacer humano.

NOTAS

1. Este punto de vista es sostenido por Bernard Bosanquet (1970).
2. Para Kant lo sublime siempre tiene que ser grande, a diferencia de lo bello, que puede también ser pequeño.
3. Según Kant lo sublime puede provocar horror, tristeza o tranquila admiración. La estética kantiana tiene, por lo tanto, variedades de lo sublime, como el sublime terrible, el sublime noble y el sublime magnífico.
4. Esta es la idea clave de su obra *La fenomenología del espíritu*.
5. Un buen ejemplo de éste es la selección de artículos que aparece en el libro de Freud (1971).
6. El sociólogo francés Roger Bastide sostiene en su libro (Bastide, 1948) que el verdadero fundador de la estética sociológica ha sido Lalo, el elaborador de la célebre distinción entre hechos estéticos y hechos anestéticos. Bastide acepta que para Lalo el arte es relativamente autónomo en relación con la sociedad aunque no deja de ser una institución, sin embargo, según Lalo, tiene un ritmo que no coincide necesariamente con la evolución de los grupos políticos, religiosos o económicos. Según Bastide en la estética sociológica se encuentran también las dos características del hecho social definidas por Durkheim: la corrección y la sanción.
7. En relación con este tema recomendamos el interesante prólogo escrito por Adolfo Sánchez Vázquez (1970) para su obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Aristóteles, 1970. *El arte poética*. Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral.
 ————. 1968. *La política*. Madrid, Espasa, Calpe, Col. Austral.

- Bastide, Roger, 1948. *Arte y sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bosanquet, Bernard, 1970. *Historia de la estética*. Buenos Aires, Eds. Nueva Visión.
- Croce, Benedetto, 1967. *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. London, Vision Press.
- Fischer, Ernest, 1967. *La necesidad del arte*. Barcelona, Colecciones Península.
- Francastel, Pierre, 1967. "Problemas de la sociologie de l'art", en Georges Gurwitsch, *Traité de sociologie*, Vol. II, P.U.F.
- Freud, Sigmund, 1971. *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza Editorial.
- Goldmann, Lucien, 1967. *Introduction à la philosophie de Kant*. Gallimard, NRF, Collection Idées.
- Hegel, G.W.F., 1971. *Introducción a la estética*. Barcelona, Eds. Península.
- Huysman, Denis, 1967. *L'esthétique, Que sais je?*, París, P.U.F.
- Kant, E., 1966. *Le jugement esthétique*. París, P.U.F.
- Méndez, José Luis, 1974. *Sociología marxista de la literatura y problemas de la creación cultural*. Ediciones Puerto Rico.
- Platón, 1958. *La república o el Estado*. Libro segundo. Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral.
- _____ · 1962. "Fedón o de la inmortalidad del alma", *Diálogos*. Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral.
- _____ · 1962. (b). "El banquete", *Diálogos*. Buenos Aires, Espasa Calpe, Col. Austral.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, 1970. *Estética y marxismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Schelling, F.G.J., 1963. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Madrid, Aguilar.
- Schiller, J.F., 1968. *La educación estética del hombre*. Madrid, Espasa, Calpe. Col. Austral.
- Sontag, Susan, 1969. *Contra la interpretación*. Barcelona, Ed. Seix Barral.

ABSTRACT

This article proposes the need to analyze the aesthetic phenomenon from a wider perspective other than the traditional conception (mainly idealistic) and the need to define clearly the concepts of *culture*, *art* and *aesthetic*. The author examines the concept of culture from the viewpoint of the anthropological science, suggesting this theoretical approach as the correct one in order to localize the aesthetic production in a more productive dimension. He describes also the function of art through history, from its vinculation to magic, its monopoly by privileged groups in society, to its conversion in merchandise in the capitalist society. He also clarifies the aesthetic conceptions of a large number of philosophers (Plato, Aristotle, Kant, Schiller, Schelling, Hegel and Croce). Finally, the author establishes the necessity of a sociology of art (Francastel, Marx), which now exist only as a project. Nevertheless, the only chance of developing such sociology of art rests, from his viewpoint, upon the basic conceptual elements and the basic schemes of dialectical materialism.

RESUME

Cet article a pour but de souligner la nécessité d'analyser le phénomène esthétique d'une perspective plus vaste que celle proposée par la conception traditionnelle — conception principalement idéaliste du phénomène — ainsi que la nécessité de définir clairement les concepts de culture, d'art et de l'esthétique. L'auteur étudie les concepts de culture du point de vue de l'anthropologie. Il suggère cet approche théorique comme le plus correct pour situer la production esthétique dans une dimension plus productive. Il décrit, également, la fonction de l'art au cours de l'histoire depuis son origine magique, en passant par la monopolisation par les groupes sociaux privilégiés, jusqu'à sa transformation en marchandise dans la société capitaliste. Il éclaire, également, les conceptions d'un grand nombre de philosophes (Platon, Aristote, Kant, Schiller, Schelling, Hegel et Croce). Enfin l'auteur établit la nécessité d'une sociologie de l'art (Francastel, Marx), qui n'existe que sous la forme de projet. Toutefois, la seule possibilité de développer une telle sociologie de l'art repose, selon l'auteur, sur les schémas et les éléments conceptuels fondamentaux du matérialisme dialectique.