

Una nueva enciclopedia de Estética

Richard Woodfield

Reseñar un trabajo de Estética para una revista dirigida a historiadores del arte se parece a alabar las cualidades de la carne de vaca a un grupo de vegetarianos. No es un tema popular y, de hecho, a primera vista, no parece que haya ninguna razón por la que debiera serlo. Las revistas de Estética normalmente no contienen ilustraciones y los filósofos de la Estética parecen no tener interés en ninguna obra de arte en concreto. La Estética se acerca a un nivel de abstracción que horrorizaría al historiador de arte medio. Consta que Ernst Gombrich dijo: "En cierta forma me siento intranquilo cuando me enfrento a disquisiciones sobre «el artista» o «la obra de arte» sin que se me haya indicado si se supone que tengo que pensar en el Templo de Abu Simbel o en una litografía de Warhol". Por otra parte, también afirmó: "Nosotros los historiadores del arte nos mostraríamos desagradecidos si en algún momento olvidásemos que las disciplinas a las que nos dedicamos descienden, en realidad, de la Estética, se la haya llamado o no por este nombre".

En esta cita la expresión fundamental es "se la haya llamado o no por este nombre". Según esta enciclopedia, los historiadores del arte son implícitamente filósofos de la Estética que no son conscientes de ello. Si entendemos el término Estética como la reflexión crítica sobre el arte, la naturaleza y la cultura, incluyendo la Filosofía de la Estética, caben dentro de esta disciplina los estudiosos de distintas artes, teóricos de la cultura, e, implícitamente, los historiadores del arte.

Se puede argüir que los historiadores del arte poseen una cierta concepción de la Estética que da forma y organiza su elección del tema y la descripción del mismo. No cabe duda de que existe una pertinente concepción descriptiva que nace de las técnicas emple-

adas por el artista y que implica un cierto conocimiento de lo que el artista estaba haciendo cuando pintaba un cuadro de una forma y no de otra. Por ejemplo, ¿qué es lo que pretendían los impresionistas? ¿Qué implica la utilización de un determinado vocabulario para describir su obra? ¿Qué sentido tiene hablar de "plasmear una impresión" frente a "crear la apariencia de una emoción"? ¿Qué pretendía Rafael mediante su pintura de los "Stanze" en el Vaticano? ¿Qué tipo de clasificaciones serían las apropiadas para describir las imágenes resultantes? Puede pensarse que es posible dar respuestas claras y unívocas para las susodichas preguntas. Tal vez sea así. Pero para responder a estas preguntas es necesario percatarse de su trascendencia y analizar con ojo crítico las clasificaciones que uno asume.

Uno de los ensayos que condujo a Erwin Panofsky a la publicación de *Studies in Iconography* se titulaba "Zum problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst" (El problema de la descripción de las obras de arte y la interpretación de su significado). El artículo de Panofsky se encuadraba dentro de una corriente crítica alemana mucho más amplia que buscaba entenderse a sí misma. Ahora parece que en el otro lado del Atlántico se inicia un movimiento similar, fuertemente influido por publicaciones como *Critical Terms for Art History*, por Robert Nelson y Richard Shiff, y *The Subjects of Art History*, por Mark Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey. El reciente libro de Christopher Wood, *The Vienna School Reader*, puede llegar a tener la misma repercusión para la historia del arte contemporáneo que la que tuvo el trabajo de Frederic Jameson para los teóricos de la literatura a principios de los años 80.

A pesar de todo, resulta muy interesante que durante los primeros años del siglo XX fueran los historiadores del arte y no filósofos profesionales, quienes se plantearan importantes cuestiones sobre Estética. Por supuesto, dichos historiadores del arte se formaron en Facultades de Filosofía y aquellos que cursaron asignaturas de Filosofía asimilaban algunos conocimientos de esta ciencia. Sin embargo, este tipo de influencias críticas podrían haberse producido por otros cauces. Ernst Gombrich es un caso paradigmático. Su maestro, Julius von Schlosser, era amigo de Benedetto Croce y nunca cesó de alabar el mérito de las ideas de este último. Gombrich cursó la asignatura "Lecciones sobre Historia de la Ética" impartida por Moritz Schlick, líder del famoso Círculo de filósofos de Viena. A pesar de que Schlosser era un claro ejemplo de lo que es un historiador crítico, Gombrich tomó de Karl Bühler la combinación de semiótica y psicología que más tarde desarrollaría en *Art and Illusion*. El ensayo de Gombrich "Wertprobleme und mittelalterliche Kunst" (*Kritische Berichte*, 1937) estaba más en deuda con la Psicología que con la Estética. De hecho, Gombrich había desarrollado su postura crítica con respecto al historicismo antes de conocer a Karl Popper. La atracción que sintió por la obra de Popper se basó en las concomitancias entre sus ideas.

Michael Kelly, editor de la *Enciclopedia de la Estética*, escribe en el prefacio que la intención del trabajo es la de "revitalizar esta disciplina". A primera vista esto puede parecer paradójico. En principio, la publicación de un trabajo de esta entidad debería significar que existe una audiencia concreta y entusiasta; Oxford University Press es altamente sensible a su mercado potencial. De hecho, la publicación de este trabajo,

dada su extensión y voluminosidad, parece significar el advenimiento de una nueva edad de oro de la Estética. Sin embargo, debemos hacer notar que "quienes han escrito las entradas de la enciclopedia han sido más de quinientos filósofos, historiadores de arte, estudiosos de la literatura, psicólogos, teóricos del feminismo, del derecho, sociólogos, antropólogos y otros muchos individuos que reflexionan de forma crítica sobre el arte, la cultura y la naturaleza". La Filosofía de la Estética, tal y como se entiende en los departamentos de Filosofía, tiene un papel limitado dentro de esta enciclopedia. Esto va en contra de la situación actual de dicha disciplina, cada vez más dominada por filósofos tanto en las revistas de Estética, por ejemplo *Journal of Aesthetics and Criticism* y *British Journal of Aesthetics*, como en los manuales, e incluso en el libro publicado por Blackwell *Companion to Aesthetics*. En el ejemplar extraordinario de la revista *Journal of Aesthetics and Criticism* de 1993, veinticuatro de los veintiocho colaboradores eran filósofos, y en el volumen de 2000 de la revista *British Journal of Aesthetics*, once de los doce colaboradores eran filósofos. A pesar de este giro hacia la Filosofía, todavía hay una importante audiencia para la Estética entendida en su sentido más amplio y general. La enciclopedia pretende satisfacer la demanda de dicha audiencia, y el alto número de reseñas que se le han hecho en revistas que defienden esta concepción más amplia de la Estética, debería servirnos como criterio para juzgar su éxito.

¿Cómo continuar con esta reseña? Uno de los borradores de esta crítica contenía una larga lista de entradas que pretendía ser una muestra de la amplitud de los aspectos históricos, culturales, disciplinares, o temáticos escogidos. Tras pensar sobre ello, llegué a la conclu-

sión de que hacerlo así era tan apetitoso como una lista de ingredientes en un libro de cocina. Otra posibilidad era comentar la idiosincrasia del proyecto.

La idea de combinar la Estética con las Humanidades y las Ciencias Sociales, recuerda al interés de la tradición alemana por el *Kunstwissenschaft*, que estaba ligado a la creencia de que era posible el acercamiento al estudio del arte de una forma puramente científica. Uno de los representantes más destacados de esta corriente fue Max Dessoir, quien fundó en 1907 y editó hasta 1937 la *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. También publicó el libro *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* y fue pieza clave en la organización del *Primer Congreso sobre Estética* celebrado en Berlín en 1913. Hasta nuestros días, los congresos han atraído un extraordinario abanico de ponentes; no es extraño encontrar científicos junto a filósofos, historiadores del arte, teóricos de la literatura, musicólogos, sociólogos, psicólogos, y artistas. Un reciente seminario celebrado en Berlín contó con la participación de un neurofisiólogo, un psicoanalista, un estudioso de la antigüedad clásica, historiadores del arte, y un filósofo, quienes intercambiaron ideas y opiniones sobre el tema "Das Bild: Image, Picture, Painting -la imagen, los cuadros y la pintura-". En el acto de clausura, el filósofo especialista en Estética recordó a los ponentes y a la audiencia que el estudio y análisis de este tema no debería estar restringido a los filósofos profesionales. Lo que los otros participantes tenían que decir era igualmente importante y pertinente para el análisis del tema y, además, hizo que surgiesen cuestiones de trascendencia directa e inmediata para el debate filosófico. Los filósofos se sitúan sin darse cuenta dentro de un momento histórico concreto y

posiblemente bastante inocente con respecto al campo derivado por extensión de "Das Bild". Se inclinan a hablar de pinturas como si fueran objetos evidentes.

El libro de Dessoir fue significativo por su esfuerzo para integrar los hallazgos de diversas disciplinas en el estudio de las características y valores de las distintas artes. Ni su revista ni, por descontado, los congresos que organizó consiguieron ese objetivo. Aunque la madre *Philosophia* dio a luz a las diferentes *scientia* de la Economía, Sociología, Antropología, y Psicología, cada una con su particular enfoque disciplinario, todavía tiene que parir a la Estética. No existe como tal disciplina independiente. Se podría tildar al resultado de esta enciclopedia como una Torre de Babel de diferentes entradas. Esto mismo es aplicable al sentido de identidad interna del tema. El punto de partida de este problema es la versión truncada del ya clásico artículo de Paul Kristeller «Modern system of the Arts», que la enciclopedia recoge en el ensayo «Origen de la Estética: panorama conceptual e histórico».

El valioso ensayo de Kristeller traza la historia del concepto de arte desde la antigüedad clásica, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, hasta llegar a hoy en día y ofrece un sólido aviso sobre la especificidad histórica de nuestro concepto de "arte". Lo que no hace es establecer una relación entre los diferentes momentos históricos, la utilización de las artes y las variadas categorías que se emplearon para entenderlas y agruparlas. La información está ahí, en las fuentes, pero todavía está esperando ser rescatada e interpretada. Está, por ejemplo, entre las entradas de la enciclopedia: "Estética griega. Véase Arquitectura, artículo sobre la primitiva Estética griega; Aristóteles; Clasicismo; Estética helénica; y Platón"; "Estética romana", "Estética medie-

val. Véase Aquino; Estética Árabe, Agustín, Belleza, Icono; Estética Islámica; Origen de la Estética; Plotino; Religión y Estética; Retórica; y Estética rusa, artículo sobre la Estética religiosa" y "Estética italiana renacentista". El editor indica en el prefacio que esta práctica se basa en que "en cada momento histórico, la estética se ha relacionado de forma complementaria y crítica con los métodos artísticos de su tiempo". Pero, ¿cómo se determina cuál es el arte de un periodo histórico concreto sin un concepto funcional? Consideremos la afirmación de que "el significado del término griego para arte, *techné*, se aproxima al de la palabra inglesa *craft*, 'artesanía', 'oficio manual'". Si tenemos en cuenta las connotaciones de la expresión "artes y oficios", su significado resulta muy cercano a los conceptos de técnica y habilidad, por lo que el término "arte" se podría aplicar tanto a las actividades de escribir y de hablar, como a las de pintar y de esculpir. Como ha afirmado de forma convincente Göran Sörbom, la teoría de la *mimesis* no es una teoría del arte.

Platón utilizó la pintura para explorar las diferencias: 1) entre la verdad y la falsedad en las imágenes; 2) y entre las imágenes y la realidad. Su teoría de la belleza no estaba relacionada con el concepto de "Arte", ignorado por los griegos, si no que estaba ligada con el de "Bien", concepto central del pensamiento en la Grecia clásica. Ni Platón ni ninguno de los escritores anteriores al siglo XVIII sostuvieron una *teoría* de la experiencia estética aunque, como sabemos, la palabra fue tomada del término griego *aisthesis*.

Para una enciclopedia de carácter multidisciplinar la Filología supone un acercamiento más acertado a los conceptos estéticos de la Grecia clásica que la Filosofía. Sin embargo, la obra de Sörbom (de cariz filológico)

Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary que se cita en la bibliografía del término "Mimesis", no se recoge en el pobre apartado dedicado a la "Estética griega" y tampoco aparece en ninguna de las entradas referidas a "Platón". Otro trabajo filológico, el de J.J. Pollit *The ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, se menciona dentro de la bibliografía de la entrada "Estética helénica: artes visuales", entrada de la que se encargó un historiador del arte, donde se presenta una visión muy diferente de la que postula Platón en el libro X de *La República*. Los artistas no pretendían crear un espejo de la naturaleza, como Platón decía, si no que trataban de crear objetos que incluyeran una serie de sutilezas, como bien recoge Quintiliano en *Institutio Oratoria*. El también retórico Cicerón invirtió el sentido de la relación entre la Idea y la obra de arte que sostenía Platón y el efecto de esa inversión pervivió en el tiempo gracias al papel fundamental que la Teoría de la Retórica ha desempeñado en la educación basada en las artes liberales. En este contexto llama la atención que la enciclopedia no dedique una entrada al término "Idea", término que se convertiría en piedra angular de la teoría académica en el siglo XVII y sobre el que la teoría crítica continúa depositando una pesada carga.

Sabemos que la figura del entendido y del coleccionista de arte aparece ya en la antigüedad clásica, entonces, ¿por qué tenemos que esperar hasta la Europa del siglo XVIII para que surja la disciplina de la Estética? La respuesta a esta pregunta se encuentra en la peculiar amalgama de ideas que se produjo en la formación de esta materia. En este sentido, los trabajos de M. H. Abrams han sido muy esclarecedores, continúan siendo de lectura obligada y, de hecho, deberían entrar a for-

mar parte de la enciclopedia, tal vez en sustitución del ya clásico y muy conocido ensayo de Kristeller.

Las entradas históricas de esta enciclopedia se sitúan dentro de las nociones clásicas de la Historia de la Estética. Resulta insólito que el trabajo de Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to Present*, publicado en el año 1966, sea todavía el último trabajo exhaustivo de Historia de la Estética. El autor de la entrada "Aquino" cita la opinión de Kristeller de que "el intento de conceptualizar la Estética siguiendo unos principios escolásticos es un invento moderno" y observa como esto "no añade nada al rechazo general que produce la disciplina de la Estética". Esto resulta razonable hasta que uno se pregunta cómo se forma y organiza dicha disciplina. Meyer Schapiro se ocupó de esta cuestión en su ensayo "On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art" (1947), donde llega a la conclusión de que "La teoría estética tomista resulta inadecuada para caracterizar o enjuiciar la belleza del arte medieval y su teoría del arte; pese a que resulta admirable en su descripción del proceso de creación y producción, sirve de muy poco a la hora de comprender la obra de arte medieval diseñada con fines estéticos y expresivos. Se diría que Santo Tomás desconoce la existencia de un tipo de creación que aspira a la expresión y la belleza". Se observa aquí un interesante contraste entre el filósofo de la Estética y el historiador del arte, con realidades de nuevo enfrentadas. Una cosa es hablar de la belleza de la creación de Dios y otra muy diferente hablar sobre cuáles han sido las obras y creaciones humanas que a lo largo de la historia han recibido la atención y el favor del público. El material documental publicado por los historiadores del arte debe tener un papel fundamental en la Historia de la Estética, hecho ignorado por los

filósofos de la Estética. Imaginemos una "Estética medieval alternativa" basada en la noción de miedo en relación con siguiente texto: "[Los Florentinos] construyeron un escenario con barcazas y botes en el río y sobre él representaron la apariencia del infierno con llamas y todo tipo de castigos y sufrimientos, y con hombres vestidos de demonios de terrible apariencia. Otros participantes que representaban las almas desnudas de la gente fueron sometidos a diferentes tormentos y emitían terribles aullidos y gritos, y se simuló una tempestad que al oírse o verse producía un enorme espanto. Movidos por lo inaudito y la novedad del espectáculo acudieron muchos ciudadanos a ver la representación".

En lugar de rastrear textos buscando referencias al arte y a la belleza para construir hipotéticas teorías estéticas sería más útil recopilar noticias sobre la forma en que se utilizaban y se percibían las imágenes. En esta dirección apunta James Marrow en su trabajo "Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance" cuando hace una lectura filosófica de la crítica a un simbolismo oculto y su evolución hacia una teoría de respuesta emocional a la imagería religiosa. Esto puede llegar a convertirse en una "poética" hipotética de la iconografía religiosa, pero por lo menos tendría sus raíces en una realidad tangible más que en una amalgama de abstracciones.

Por lo que respecta a la respuesta del espectador, hubiese sido preferible haber complementado la entrada "Icono" con otra para el término "Ídolo", utilizando la obra de Cyril Mango "Antique Statuary and the Byzantine Beholder" en lugar de buscar respuestas tan abstractas. Esto hubiese servido para llenar de una forma muy natural el vacío existente entre la entrada "Icono" y la de "Iconoclastia e iconofobia". Lo que se

dice sobre estos términos se hubiese podido completar fácilmente con un comentario de un antropólogo sobre el simbolismo y la creencia. Habría resultado extremadamente interesante dedicar un apartado al término "Símbolo" sirviéndose del libro "Rethinking Symbolism" (1988) de Dan Sperber, en lugar de la confusa entrada "Cassirer; Goodman; Langer; Metáfora; Semiótica; y Simbolismo".

El tópico de las imágenes que cobran vida que aparece en las fuentes bizantinas es algo bien conocido para la literatura europea. Dedicar una entrada a la "Estética japonesa" hubiese servido para llamar la atención sobre una diferencia cultural de gran relieve. En la tradición occidental que una imagen cobre vida se atribuye a conjuros y a la magia, más que a la fuerza que reside en su interior, su fuerza intrínseca. Por el contrario, en Japón resulta habitual el motivo de la pintura que cobra vida por su propio ímpetu, sin necesidad de elementos externos. Resulta obvio que este tema es un interesante campo sobre el que realizar un estudio comparativo estético.

La enciclopedia recoge definiciones de Estética en China, India, el mundo Islámico, Japón ("Estética Japonesa: revisión histórica; Kiere e Iki"); y de Latinoamérica, que resultan enriquecedoras "dado que se integran perspectivas de culturas no occidentales en la discusión de los aspectos, principios y conceptos centrales en la Estética (como por ejemplo, la recepción de los japoneses hacen de la naturaleza)". La coherencia interna de estas entradas plantea algún problema. Así, la dedicada a la "Estética africana" recoge toda la controversia que surgió con la exposición que organizó la Royal Academy, titulada *Africa The Art of a Continent* (*África: El arte de un continente*; octubre de 1995), y se

pueden compartir las reservas que expuso Anthony Appiah en su ensayo "Why África? Why Art?" (que aparece recogido en el catálogo de la exposición). Reservas similares surgen al leer el apartado dedicado a la "Estética Islámica", escrito para discernir "si existe una teoría estética islámica que recoja las múltiples tradiciones del arte islámico". ¿Por qué tendría que haber una estética islámica, y no una estética judía, que tiene un número muy similar de tradiciones artísticas diferenciadas? La entrada dedicada a la "Estética arábiga" resulta muy chocante por sus citas de textos del siglo XX. A quien no consultase los otros apartados dedicados a la "Estética islámica" y a los académicos de estética islámica, se le podría disculpar si pensase que trata sobre escritores del siglo XX. Aunque los intelectuales islámicos del periodo medieval ya no escribían sobre Estética de forma tan abstracta como la tomista, tenían cosas muy interesantes que aportar a ciertos temas relacionados con la música y la literatura. La entrada "Estética islámica: la Música islámica" recoge aspectos de gran interés sobre la "falta de preeminencia y la división de la Estética". Por cierto, el apartado dedicado a la "Estética budista" resulta confuso cuando dice: "Véase Estética China, revisión histórica; Estética japonesa, revisión histórica". Esto es irónico, si tenemos en cuenta que el Budismo surgió en la India: ¿llegaremos a profundizar más de lo que se hizo con la entrada "Estética islámica"?

Si volvemos a hablar de Europa, hay que señalar que el artículo "Estética renacentista italiana" podría haber resultado mucho más interesante de lo que es en realidad. Hubiera sido útil explorar la importancia del hábito retórico dentro del pensamiento renacentista y su influencia a la hora de exponer las doctrinas filosóficas.

Como filósofo Marsilio Ficino era realmente terrible pero era un buen humanista.

Construir un sistema estético destinado a validar las prácticas artísticas de sus contemporáneos es algo que no habría despertado ningún interés en Ficino, ni como filósofo, ni como humanista. Los nuevos teóricos de la Pintura y de la Literatura de los siglos XV y XVI se basaban en la Retórica y en la Poética y sólo recurrían a expresiones de tipo filosófico cuando lo consideraban necesario. La consistencia y coherencia de su argumentación no les preocupaba en exceso. Otro punto de importancia es cómo se relacionaban los artistas y los humanistas entre sí. Gombrich invitó a reflexionar sobre el círculo de personas que Lorenzo Ghiberti frecuentaba y el impacto en sus obras de la noción de Arte, algo que debería resultar interesante para un filósofo de la Estética.

La obra de Michael Baxandall *Giotto and the Orators* (que no se cita en esta entrada) nos invita a considerar los efectos de la escritura sobre la Pintura utilizando términos tomados de la Retórica. Charles Hope y Elizabeth MacGrath han publicado el sugerente artículo "Artistas y humanistas" que invita a reconsiderar la relación real que estos dos colectivos mantuvieron entre sí durante el Renacimiento Italiano.

¿Cuál era realmente la dinámica institucional de los discursos en torno al humanismo y a la pintura? ¿Cómo se utilizaban las nociones filosóficas para aportar algo a esta situación? La noción de que podría haberse producido la integración filosófica abstracta de todas estas discusiones debe más a Hegel que a la historia real de la Filosofía de la Estética. En lugar de intentar hacer una síntesis de la Estética renacentista sirviéndose de una amalgama de textos de lo más variado para llegar a la

conclusión de que "la búsqueda de la armonía" fue su aspecto más importante, hubiese sido más productivo intentar vislumbrar su relación con los orígenes de la Estética en el siglo XVIII. Los ingredientes ya estaban allí en un estado embrionario: la fascinación del arte por el arte; la problemática del juicio; la urgencia por traspasar las cualidades de un arte a los otros y por compararlos; la amalgama de ideas procedentes de la retórica, poética y filosofía; la idea emergente de la creatividad; y sobre todo, gracias al libro *Il Cortegiano* de Baltasar Castiglioni (que por cierto no se menciona en la entrada) la noción de la misión cívica del arte.

Existe una filiación entre los manuales renacentistas destinados a los cortesanos, los manuales para caballeros del siglo XVII, textos de teoría del arte como el de Charles Alphonse du Fresnoy *De Arte Gráfica* (1667) y los *Spectator papers* y las discusiones sobre el buen gusto en el siglo XVIII. La obra de Kant *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) se encuentra al final de esta filiación. El primer capítulo de este libro trata sobre "los distintos objetos del sentimiento de la belleza y lo sublime", el segundo sobre "los atributos de la belleza en el hombre", el tercero sobre "la distinción entre la belleza y lo sublime en la interrelación entre los sexos", el cuarto sobre el tema de "Las características nacionales en tanto que dependen de los sentimientos de belleza y lo sublime". Se comenta este texto bajo el epígrafe "Kant, Immanuel: feminismo y la estética kantiana", pero el resto de las entradas que se refieren a Kant, incluyendo artículos como "Kant y la Belleza" o "Kant y lo Sublime", se centran exclusivamente en la obra de Kant *Critica del Juicio*. La enciclopedia solo recoge las observaciones de Kant sobre las características nacionales en el aceptable epígrafe dedi-

cado a la "Sensibilité" donde se afirma que "los escritores franceses no llegaron a polarizar el concepto de sensibilidad en relación con la diferencia de sexos tanto como sus colegas británicos, al menos hasta las últimas décadas del siglo: incluso los filósofos más duros y fríos se enorgullecían de su sensibilidad y no creían que cultivarla fuese poco viril". En la bibliografía se ceba en falta la obra de Alice Laborde *L'esthétique circéenne* (1969); que hubiera proporcionado una perspectiva diferente. A pesar de que en esta entrada se menciona el libro *Éloge de Richardson* de Denis Diderot, no se profundiza demasiado en las razones por las que las novelas de Samuel Richardson gozan de tan enorme popularidad en Francia. ¿Qué es lo que se consideraba viril en la Inglaterra y en la Francia del siglo XVIII? Vayamos a la entrada "Diderot, Denis" y bajo el epígrafe "Diderot y los salones de belleza" y leeremos que: "La consciencia que tenía Diderot del componente crítico de la experiencia visual (consciencia que se intensificó por el descubrimiento en los años 1765-67 de la obra de Edmund Burke *Philosophical Enquiry*) era excepcional en el siglo XVIII entre los estudiosos del arte (que se oponían a los artistas propiamente dichos). Como consecuencia, se pueden explorar relaciones muy interesantes entre su obra crítica y los entonces nacientes trabajos sobre el género, la sexualidad y la recepción". El igualmente conocido estudio de Johann Joachim Winckelmann *Reflections on the Imitation of the Ancients* (1755) también deja espacio para la especulación. La entrada "Winckelmann" dice: "Winckelmann no solo hace una dicotomía entre lo Sublime y lo Bello dentro de los ideales clásicos, sino que los diferencia de forma realmente sorprendente. El hecho de que Edmund Burke asociase lo sublime con el hombre y lo

bello con la mujer provocó una respuesta inmediata. Se puede comparar dicha asociación con la sugerencia de Winckelmann de que el ideal sublime perdura y finalmente se impone sobre las representaciones sensuales. Potts ve en ello 'una analogía del deseo, como si las ideas del hombre violasen a la indefensa figura de una mujer'. La entrada "Burke" afirma que "los juicios sobre el gusto le proporcionaron los elementos para realizar un análisis psicológico que evolucionó hacia una psicología política", olvidándose del papel que la biología desempeña en su teoría estética a través de la conexión entre el sexo y la belleza. Resultaría realmente interesante una lectura feminista de su libro *"Enquiry into the Sublime and Beautiful"*. Como punto de partida se podría tomar el trabajo de Alex Pott *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*.

La entrada "Genio", un concepto muy debatido en el siglo XVIII, contiene un valioso ensayo sobre el tema "Genio y Feminismo". Se destaca que "hasta que se publicaron los trabajos de los académicos de tinte feminista durante los años 80, se había ignorado la naturaleza sexista del lenguaje del genio en los cientos de monografías que se habían escrito sobre el tema". Posiblemente esto sea cierto entre los académicos, pero en la obra de Émile Zola *L'oeuvre* (1886) esta cuestión se entrevé con cierta claridad.

Por extraño que parezca, la enciclopedia no recoge ninguna entrada para el Marqués de Sade, a quien solamente se menciona de pasada. Tampoco hay una entrada para el término "Pornografía". Se nos remite al apartado dedicado a la "Obscenidad", que recoge artículos sobre "Estética en la ley contra la obscenidad" y "Obscenidad en el arte". Resulta curioso que con el

énfasis que se pone en el estudio de la belleza, concepto que ha tenido una estrecha relación con lo moralmente bueno, no se demuestre ningún interés en la cuestión de la representación estética del mal. De hecho, en el índice no se recogen las entradas "Bondad" y "Maldad", aunque sí se recoge la dedicada al término "Fealdad". Hubiese sido útil dedicar un artículo a "Fuseli, Heinrich" para haber completado esta discusión; su traducción del *Gedanken* de Winckelmann popularizó esta obra en el Reino Unido y su imaginería macabra y erótica conformó una interesante visión alternativa del concepto de belleza.

Los filósofos datan el nacimiento de la Estética, tal y como la entendemos, en el año 1735 con la publicación de *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* de Alexander Baumgarten. A este autor se le dedica tan sólo una página en la enciclopedia. Pero, ¿qué ocurriría si se busca un ascendente a la Estética en la Retórica en lugar de en la Filosofía? La entrada "Retórica" comienza: "Entre la Retórica y aisthesis ('sensación' 'emoción') existe una antigua y fuerte conexión"; y después continúa: "La Historia de la Retórica está marcada no sólo por el desarrollo continuo de fórmulas y estructuras retóricas, sino también por las réplicas constantes que la Filosofía hace a sus pretensiones de validez". Esto es absolutamente cierto y la entrada "Retórica: ejemplaridad" demuestra cómo la noción del *exemplum* propia de la Retórica penetró en la obra de Kant *Crítica del Juicio* y cómo fue adoptada por la Filosofía. El juicio no puede tener su origen en una norma, "es un talento único que no puede ser estudiado, tan sólo se puede poner en práctica". Por cierto, llegamos al meollo del problema de la Estética tal y como lo experimentan los profesores de esta disciplina:

¿cómo puede un filósofo definir qué es un fenómeno, un producto estético, y hacerles llegar dicha definición a sus alumnos sin servirse de una serie de ejemplos concretos? Por ello, todos aquellos que se dedican a la creación artística y a su historia, se sienten frustrados con la abstracción propia de los filósofos. Esto explica el ataque de un profesor de arte como Benjamín Karp en el número de 1947 del *Journal of Aesthetics and Art Criticism* a "la palabrería sin sentido y vacía de contenido de George Boas, catedrático":

Acabo de leer su artículo... Si este válido filósofo alberga algún sentimiento real hacia las obras de arte, debería asistir a clases de escritura creativa para que así aprendiese cómo expresar un sentimiento genuino, una idea sentida de una forma única... No es de extrañar que la Estética tenga la reputación de ser una confusa amalgama de palabras sin sentido... Me gustaría ofrecerle un consejo al profesor Boas: que se confinase al silencio y callase, y de esta forma tendría más posibilidades de transmitir esos aires de sabio que se da. (Benjamin Karp, citado en Lydia Goehr, "The Institutionalization of a Discipline: A Retrospective of *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* and the American Society for Aesthetics, 1939-1992", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, 1993, p. 100)

El desarrollo posterior de dicha disciplina, la Filosofía de la Estética, es algo ampliamente conocido y la enciclopedia ofrece un interesante y completo espectro de entradas sobre este tema. La entrada de Kant demuestra el abrumador interés que este autor despertó en todos aquellos que se dedican a la Estética: "Kant, Immanuel: Encuesta sobre el pensamiento; Kant y la belleza; Kant y lo sublime; Kant, la Naturaleza y el Arte;

Historia kantiana de la Estética; Kant y la Historia del Arte; Kant y la Hermenéutica; Feminismo y la Estética kantiana; Kant, Duchamp y el juicio". La evolución del propio Kant desde la temprana obra *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) a la famosa *Crítica del Juicio* (1790) marcó el paso del parloteo social a la Filosofía técnica. Cualquier filósofo inglés de la Ilustración podría haber escrito la primera de estas obras; la segunda, en cambio, tiene el estilo literario de un críptico profesor de Filosofía alemán. La entrada "Kant y la Historia del Arte" propone una serie de cuestiones íntimamente relacionadas con la Historiografía del Arte. Peter Kivy, eminente filósofo de la Estética, cuyo interés profesional abarca también la Filosofía de la Música, ha señalado:

Me atrevo a sugerir que cuando en el siglo XVIII se hablaba de la Música como de una de las bellas artes, lo normal es que se refiriesen a la música con letra, o, como en el caso de Du Bos, por poner un ejemplo, a la música instrumental de tipo descriptivo, como la música que representa una tormenta, la música de batallas u otras de ese estilo... De hecho, al menos desde mi punto de vista, la correcta interpretación de la Filosofía del siglo XVIII por lo que respecta a este punto, es que había dos tipos de arte musical: la bella arte de componer música acompañada de textos y el arte decorativo de la Música absoluta, que normalmente se tenía en poco, y que Kant comparó, como todos recordarán, con el papel de pared y los diseños de grecas. (Peter Kivy, "Differences [The presidential Address]", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, 1993, p. 126)

Este comentario de Kivy sobre Kant y la música también parece aplicable a la pintura abstracta. A pesar de

la preeminencia de los términos "sugerencia y referencia" para describir el arte contemporáneo, todavía no me he encontrado con ningún intento serio y riguroso que describa cómo los pintores abstractos consiguen "suggerir y referir". Una entrada dedicada a este tema, que completase las de "Mimesis" y "Representación", hubiese resultado muy útil.

También el tema de la relación entre la pintura y el texto es extremadamente importante y plantea interesantes cuestiones relacionadas con las artes visuales. Tengo presentes los numerosos escritos de Wolfgang Iser sobre la narrativa, entre los que se incluye uno sobre *Terminología crítica* y la entrada de la enciclopedia: "Narrativa: La Narrativa, lo visual y las artes literarias". Los historiadores del arte son conscientes de que es imposible hallar un modelo único que se pueda aplicar a los diferentes tipos de narrativa pictórica que se han dado a lo largo de la historia. En la Estética, lo habitual es que se hable de la Narrativa circunscribiéndola a los límites de la Lingüística y la Teoría literaria; también tienen algo que decir al respecto aquellos que se dedican a la Semiótica. Por contraste, parece que la reflexión filosófica siempre surge del análisis que sobre este tópico hizo Gotthold Ephraim Lessing en su obra *Laocoön*, a pesar de los múltiples y ricos acercamientos que han llevado a cabo los historiadores del arte.

En general, el carácter abstracto de la Filosofía queda en desventaja si se le compara con la aparente concreción y lo tangible de otras disciplinas académicas que se amalgaman en esta enciclopedia: estudios culturales, teoría feminista, estudios cinematográficos, estudios sobre los medios de comunicación, teoría de la recepción, Estructuralismo, Semiótica, Psicoanálisis, Psicología, Sociología, etc. También nos encontramos

con entradas muy útiles sobre un número importante de pensadores contemporáneos, -Jean Braudrillard, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer, Luce Irigaray, Julia Kristeva-, así como los difuntos Roland Barthes, Walter Benjamín, Jacques Deleuze, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Jacques Lacan, Jean-Paul Sartre, y Georg Simmel, por ejemplo. También se hacen referencias individualizadas a algunos historiadores del arte como Gombrich, Panofsky, Alois Riegl, Schapiro, August Schmarsow, Heinrich Wölfflin y Wilhelm Worringer (aunque se olvidan de Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Max Dvorak o George Kubler). Por lo general y si hacemos algunas salvedades, los contenidos de la enciclopedia se presentan en un tono comprensible y más expositivo que académico-crítico, es decir, no es el tipo de texto que uno esperaría al acercarse a la Filosofía. A diferencia de la obra clásica de William Elton *Aesthetics and Language* (1954), que hizo de la Estética una disciplina respetable para los filósofos analíticos, esta enciclopedia no adopta ese enfoque, a excepción de aquellas entradas donde los filósofos analíticos que se dedican a la Estética escriben sobre sus preocupaciones esenciales. Por ejemplo, es una pena que nadie arguya con Derrida. A los lectores que quieran una visión anti-tética a la de este crítico les aconsejaríamos como punto de partida el libro de Raymond Tallis *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory* (1988), obra publicada en la misma colección que la de Norman Bryson *Vision and Painting* (colección Language, Discourse, Society, de la editorial Macmillan).

Después de escribir toda esta reseña con espíritu crítico resulta justo acabarla haciendo algunos elogios.

Esta enciclopedia es completamente diferente a cualquier otra obra de referencia de las hasta ahora disponibles en las estanterías de las bibliotecas. Ofrece la visión más amplia, hasta el momento, de su tema de estudio y, en este sentido, se la puede comparar en su favor con *The Encyclopedia of Philosophy* y con *Dictionary of the History of Ideas*. Su extensión le permite tratar con profundidad un mayor número de temas que cualquiera de las otras obras que se encuentran en el mercado. Los colaboradores han sido, por lo general, escogidos con acierto. Algunas entradas son idiosincrásicas (véase por ejemplo, "Iconografía e Iconología"), pero es sano encontrar algunos lugares donde se cuestionen las ideas comúnmente aceptadas. La peculiar mezcla de entradas que traspasa los límites entre las distintas disciplinas hace que esta obra resulte muy enriquecedora y sugerente. Su publicación ha llegado en el momento adecuado para enriquecer los debates teóricos entre los historiadores del arte y su puesto se encontraría junto a las obras *Critical Terms for Art History* y *The Subjects of Art History*. ■

Richard Woodfield
Profesor de Arte
Nottingham Trent University

Traducción Ignacio Pérez Ibáñez