

Introducción

La palabra "estética" se ha convertido en una de las *muletillas* más usuales en la actualidad. Sin embargo, rara vez es usada en su verdadero significado. Entonces parece que el concepto pasa a ser algo banal, un mero recurso retórico del discurso para suplantar palabras como "estilo", "identidad" e "imagen". Frases hechas, contenidos vacuos.

En realidad, la estética encierra un mundo de significaciones tan complejas y ricas en contenidos, que verla reducida a algo inferior parece injusto. Entonces, ¿de qué se habla cuando se dice "estética"?

La Estética es la rama de la Filosofía que trata problemas relacionados con lo originado por la percepción. Sin embargo, es un área donde es difícil encontrar consenso. Hasta en su definición se pueden encontrar diferentes puntos de vista, dificultando llegar a un concepto universal de la Estética.

En la definición de Estética caben muchos interrogantes. Diferentes autores, cuyos puntos de vista serán expuestos en este Ensayo, toman a la Estética como una ciencia. Si es así, cabe preguntar cuales son los métodos que utiliza y qué leyes universales busca.

La Estética es usualmente definida como la "filosofía del arte", ya que su teorización usualmente se ejemplifica con las diferentes prácticas artísticas desarrolladas a través de la historia. Con esta definición se corre el riesgo de limitar la

experiencia sensible solamente al arte, relegando otras prácticas inherentes a la actividad humana y su cultura visual.

Por otro lado, también se define a la estética como "filosofía de la belleza", nuevamente encontrándose con el problema de una definición parcial. El sentimiento de belleza es uno de los tantos que estudia la estética, así como lo feo, lo cómico, lo trágico, etc.

En este contexto tenemos dos problemáticas. Por un lado, el acotamiento de la estética al arte. Aquí es donde aparece (o debería aparecer) el diseño, reclamando su lugar en una disciplina que estudia los sentimientos a partir de lo percibido. Dentro del diseño en general, el diseño gráfico como actividad inseparable de la actividad humana reclama en este Ensayo su lugar en la teoría estética. Es por esto que dentro del tema del Ensayo, la Estética, se tomará como recorte la Estética aplicada al Diseño Gráfico.

Alejándose de la estética como "filosofía del arte", ¿qué parámetros estéticos se evidencian en los objetos de Diseño Gráfico? Este interrogante se tratará de responder desde la Estética como teoría filosófica aplicada a la comunicación visual del Diseño Gráfico.

A partir de esto cabe preguntar, ¿es válido hablar de una "filosofía del diseño"? Y si es así, ¿cuáles son las problemáticas que tratará?

Se trata entonces de apartarse del arte para entrar en un mundo

regido por otras reglas, donde la Estética deja de participar de una libre expresión para adecuarse a mensajes de comitentes con necesidades comunicacionales específicas.

Uno de los motivos por los cuales se optó por esta temática es que no hay una excesiva cantidad de bibliografía relacionando Filosofía Estética con Diseño Gráfico, y resulta provechoso el encuentro de las dos disciplinas. Además, es una temática de la cual muchas veces se habla sin sustento, o su desarrollo es superficial.

El aporte de este Proyecto de Graduación consiste en comprender el *lenguaje estético* dentro de la práctica actual del Diseño Gráfico.

El Ensayo se realizará utilizando método de búsqueda bibliográfica. Se utilizará bibliografía específica de las dos grandes áreas temáticas: por un lado, la Estética y por otro lado Diseño Gráfico. También se buscarán libros que integren estas áreas.

El objetivo del proyecto es establecer una definición de estética y establecer valores estéticos que puedan ser aplicados a la práctica específica del diseño gráfico. Se trata de integrar teorías existentes, que serán expuestas en el desarrollo del proyecto, para lograr un concepto de estética aplicable a la práctica contemporánea del diseño gráfico.

El objetivo no es lograr un sistema filosófico acabado que contemple al Diseño Gráfico, sino abrir el interrogante de si es

posible pensar al Diseño desde la filosofía.

El marco teórico se centra en las teorías de diferentes filósofos. Por un lado, la ontología de obra, útil y cosa en Martin Heidegger, el arte post-aureático en la época de la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, y el crepúsculo de la estética expuesto por Gianni Vattimo.

El proyecto consta de cinco capítulos, haciendo un recorrido teórico por las definiciones existentes y sentando bases para integrar lo investigado en el capítulo final, yendo de lo general a lo particular.

En el capítulo uno se expondrán diferentes definiciones de Estética, dando un panorama general de la disciplina y de las problemáticas que aborda. Se definirán también los conceptos de sentimiento y valor estético.

En el capítulo dos se realizará un recorrido histórico de la Estética, y se desarrollarán las principales posturas de escuelas filosóficas y pensadores a través de la historia, para luego observar la influencia que tienen en la actualidad.

En el capítulo tres ya se ahonda en la problemática específica de la belleza, estableciendo que la Estética ha buscado siempre una definición de belleza, y por qué. Se hará un recorrido histórico de la definición, viendo los intentos de llegar a un concepto universal de belleza.

En el cuarto capítulo se presentarán las coyunturas actuales de la filosofía estética, que permitirán sentar las bases para el

capítulo final. Los conceptos de muerte de la estética y la estetización general de la existencia otorgan el marco teórico para en el capítulo final plantear el interrogante de si es posible una estética del Diseño Gráfico.

En el último capítulo se plantea dicho interrogante, estableciendo que la Estética a un solo concepto de belleza y que su campo de acción excede al arte. Así se reclama un lugar para el Diseño, aproximándose a su hacer desde el sistema filosófico propuesto por Martin Heidegger.

Capítulo 1. Estética

1.1 Uso y abuso del término

George Santayana sostiene que "Hoy en día el término 'Estética' no es sino una palabra imprecisa, últimamente aplicada en círculos académicos a todo lo que tiene que ver con objetos de arte o con el sentido de la belleza." (2006, p. 71) Esta inexactitud parece dotar al término de una fatal liviandad que hace que no sea algo extraño escuchar un excesivo, e incorrecto, uso de la palabra "estética".

Es usual escuchar decir que algo es 'estético', o referirse a 'la estética' de cierta época para hablar de los elementos estilísticos que la caracterizan. En un paisaje urbano contemporáneo, hay una proliferación de espacios comerciales catalogados como 'centros de estética', por ejemplo. A simple vista parecería que un término que hunde sus bases en la filosofía y que incluso ha adquirido rango de principio ontológico (como lo es el caso de la fundamentación estética de la filosofía vitalista de F. Nietzsche), ha sufrido una banalización tal que establece un abismo entre su significado 'original' y su uso cotidiano.

Entonces, cuando se piensa a la Estética como una amplia rama filosófica, y se contrasta con la realidad de observar 'centros estéticos' encargados de proporcionar tratamientos para mejorar

el aspecto corporal de las personas, la disonancia es evidente.

Evidentemente, esta utilización del término y su aceptación (en ocasiones con resignación, y en otras con ignorancia) puede ser vista como muestra de la dificultad terminológica de la cual se hablaba al principio del capítulo.

Pablo Blanco afirma que "La estética está de moda (...) Se habla de ella por todas partes: se alude a la 'estética' de un coche o de un gol, los centros de cosmética se llaman 'estéticas' o se dice que alguien se ha hecho la ortodoncia o puesto lentes de contacto 'por estética'." (2001, p. 7)

Sin embargo, detrás del fenómeno, hay un saber. Y la tarea no consiste en cuestionar tercamente el uso incorrecto de la palabra, ni rastrear su advenimiento, si no rescatar aquellas bases que se pueden, si es que se pueden, encontrar detrás del aparente vacío conceptual de su uso cotidiano.

Etienne Souriau sostiene que "el sentido propio término es el de una cierta disciplina hecha de reflexiones y de investigaciones, de pensamiento explícito. Pero el lenguaje corriente utiliza también el término de estética con otros sentidos, aceptados de forma desigual y que no debemos ignorar completamente." (1998, p. 538)

Siguiendo con el pensamiento de E. Souriau (1998), podemos clasificar sus 'usos incorrectos' en tres: la estética implícita, la estética y los tratamientos de belleza, y lo estético como bello.

La primer denominación refiere a los conjuntos estilísticos de un artista, un país, una época, etc. No a la reflexión o estudios sobre los mismos, si no a su posición de acuerdo a parámetros estéticos. Al decir "la Estética alemana", en realidad se hace referencia al conjunto de estudiosos, de Estética de esa región, no a las preferencias estilísticas propias del país.

El segundo sentido derivado se trata de adjetivar como "estético" a todo aquello que se refiere a tratamientos cuyo fin es la belleza. De este uso derivan también los términos "esteticista", personas que desempeñan estos trabajos, asociados a perfeccionar aspectos visuales, usualmente del cuerpo humano.

El tercer uso extendido del término es su confusión con la palabra "bello". Sin embargo, no todo lo que es estético es bello. Cabe preguntar por qué se llega a esta 'reducción' del término. ¿Qué hay detrás de estos sentidos derivados, que revelan el sentido propio de la palabra?

Souriau insiste en que no se los debe ignorar completamente, ya que nos acercan a problemáticas específicas de la Estética, como por ejemplo, la cuestión de lo bello. Lo que se pierde en estas acepciones es justamente la actitud reflexiva, de pensamiento e investigación. Y es aquí donde se encuentra la esencia de la Estética.

1.2 El problema de la filosofía

El concepto de "estética" puede ser abordado desde diversas

posiciones. Sin lugar a dudas, es un término que dificulta una definición inequívoca. Esta dificultad terminológica es evidencia de lo amplio de su "campo de acción" y de la ambigüedad de la disciplina misma.

En una primer aproximación al término, el Diccionario de la Real Academia Española define a la Estética como "Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte." Esta acepción, lejos de ser tomada como una definición axiomática, se tomará como punto de partida para exponer las problemáticas que conllevan el esclarecimiento del término.

Lejos de buscar una definición única e irrefutable, estas problemáticas expuestas a modo introductorio serán desarrolladas para dilucidar las diferentes posiciones con respecto al término "estética". De esta forma, entender las preguntas que se hacen desde la Estética se traduce en entender las concepciones que se encierran en los interrogantes, aún cuando no tienen respuesta.

En primer lugar, la definición extraída del DRAE presenta a la Estética como una ciencia. Al dotar a la Estética de un carácter epistemológico, irrumpen en el pensamiento diferentes interrogantes. Hablar de ciencia implica, entre otras cosas, hablar de un objeto de estudio, un método, una sistematización del saber y una búsqueda de leyes generales. Entonces, si se toma a la Estética como ciencia, ¿cuál es su objeto y su método? ¿Y qué leyes generales busca? ¿O acaso la Estética no es una ciencia?

Sussana Langer explica que "Una cuestión filosófica es siempre

el reclamo del significado de lo que estamos diciendo. La diferencia con una cuestión científica es que la científica es una de hecho." (1996, p. 26)

Estos interrogantes sirven como vectores para exponer diferentes posiciones, muchas veces opuestas, evidenciando que el hecho de atribuirle un carácter científico a la Estética parece forzado y hasta errado. Entonces, lejos de pretensiones epistemológicas, la Estética se inserta en el campo de la Filosofía.

Siguiendo con la definición extraída del *DRAE*, se menciona a la Estética como "teoría fundamental y filosófica del arte". Sin detenerse en su supuesto objeto de estudio, el arte, ya se sitúa a la Estética dentro del campo disciplinar de la filosofía. Sin embargo, para que esta categorización teórica no parezca caprichosa, resulta pertinente aventurar una definición de filosofía para luego poder hablar de "Filosofía Estética".

Entonces, ¿qué es la Filosofía? Indudablemente es otro término que parece escapar a una definición universal. Y a su vez, también se afianzan usos devaluados en la vida cotidiana. No es extraño escuchar que alguien "filosofa" cuando reflexiona sobre algún tema. Se puede establecer la reflexión como actividad inherente a la Filosofía.

Comprender qué es la filosofía sentará los cimientos para aventurar una definición del concepto de Estética. Etimológicamente, el término 'filosofía' procede de las expresiones griegas *Phileo* (amor) y *Sophia* (sabiduría). Es, por lo tanto, el amor a la sabiduría. Es la forma del ser humano de

apropiarse del mundo a través de su saber, de su pensamiento.

José Ferrater Mora afirma: "La concepción de la filosofía como una búsqueda de la sabiduría por ella misma, concluye en una explicación del mundo que utiliza un método racional-especulativo." (1996, p. 67)

La definición de la Filosofía se tiñe de diferentes matices de acuerdo al filósofo que exprese su concepción. Hay tantas definiciones de Filosofía como filósofos. Se puede evidenciar que cada filósofo construye una definición de la disciplina de acuerdo a su sistema de pensamiento.

Sin entrar en detalles que resultarían digresiones, para un filósofo moderno y referente de la Ilustración, Immanuel Kant, es un conocimiento racional por principios. Para Georg Wilhelm Friedrich Hegel es la consideración pensante de las cosas. Para Francis Bacon, en una posición estrictamente positivista, es el conocimiento de las cosas por sus principios inmutables y no por sus fenómenos transitorios, es la ciencia de las esencias.

Así como cada filósofo tiene una concepción de Filosofía de acuerdo al sistema de pensamientos que construye con ella, cada sistema responde a un contexto histórico específico. No es el objetivo del proyecto hacer un recorrido teórico sobre el devenir del término, ni analizar su relación con el contexto histórico. Se trata entonces de ver la base común que se puede encontrar dentro de las diferentes definiciones.

Esta 'base común' se relaciona con la razón, la racionalidad como forma de aproximarse al mundo, de entenderlo y apropiarse de él. La filosofía es inherente al humano, constituye su actividad pensante, uniendo a todos los objetos, o entes, a su conciencia.

Aristóteles, en el Libro IV de Metafísica, explica a la filosofía como un saber que se ocupa teóricamente del ente en tanto ente y de las propiedades que como tal le son propias.

Adolfo Carpio (1974) define al 'ente' como 'todo lo que es', y los clasifica en tres clases: sensibles, ideales y valores. Los primeros son aquellos entes que se captan por medio de los sentidos, y a su vez se clasifican en físicos o psíquicos. Los primeros tienen un carácter espacial, es decir, están en un espacio determinado y ocupan un lugar. También son temporales, ya que tienen a su vez una ubicación en el tiempo. Los psíquicos, si bien son temporales, se diferencian por ser *inespaciales*. Refieren a un sentido íntimo o autoconciencia.

Los entes ideales son los matemáticos, y su esencia es atemporal. Los valores, dirá Carpio, son entes que valen. "Esto significa que frente a ellos no podemos permanecer indiferentes, porque ante un valor siempre se despierta en nosotros una reacción, una respuesta." (1974, p. 7) La valoración redundante en una estimación, ya sea positiva o negativa, de aquel ente ante que se presenta ante una persona.

La Estética es el ámbito donde se conectan los entes sensibles físicos con los valores. Marta Zátonyi (2002) indica que el

conocimiento estético nos lleva a unir el sentido con valores y sentimientos. Partiendo de lo que se percibe, hay en el individuo una valoración, una actitud de adhesión o de rechazo. Hay una polaridad en ellos, y cada valor tiene lo que Carpio llama 'contravalor' o 'disvalor'. Las nociones de sentidos y valores, y su interrelación, serán factores determinantes en la dilucidación del concepto de Estética.

Siguiendo con el pensamiento de M. Zátanyi, se afirma que el conocimiento estético nos lleva a unir el sentido con valores y sentimientos. Esta realidad sensitiva, material, constituida por la forma, es la base del conocimiento sensible, del cual parten los valores.

1.3 Filosofía de los sentidos

Martin Heidegger define a la Estética como "el saber acerca del comportamiento humano sensible (sinnlichen) relativo a las sensaciones (Empfindung) y a los sentimientos (Gefühl), y de aquello que lo determina". (2000, p. 82)

Esta definición deja una impresión de inacabada para los propósitos de este Ensayo si se cuestiona la noción de 'comportamiento humano sensible'. Sin embargo, ya se acerca a un plano específico: aquel determinado por los sentidos. Y es este el trasfondo común que encontramos en las diversas definiciones de Estética.

Sea considerada una ciencia, un estudio sobre el arte, un estudio sobre la belleza, etc, la mayoría de las definiciones

que se pueden encontrar del término comparten el componente sensible.

Es evidente que aún hablando de la Estética como ciencia, o como reflexión acotada al arte, la sensibilidad humana toma un rol primordial en su teorización. El fenómeno de los sentidos puede ser analizado desde muchas perspectivas. Desde el más estricto estudio fisiológico, hasta su relación con la psicología y su aspecto cognitivo.

El acercamiento de este Ensayo a los sentidos será filosófico. El interés no reside en los aspectos biológicos, ni su participación en procesos psíquicos propios del hombre. Tampoco debe confundirse con una filosofía de la percepción, en la cual el objeto es cómo lo que percibimos a través de los sentidos se constituye como realidad.

Etienne Souriau (1998) expone tres 'variedades' de la Estética, tres campos diferentes con métodos propios. Por un lado, la Estética Psicológica, la Sociológica, la Comparada y la Morfológica.

La primera está unida a la disciplina de la Psicología y sus métodos, como la introspección o el análisis de los testimonios vividos. Se trata de comprender cómo vive la psiquis humana los fenómenos estéticos. La segunda, su vertiente sociológica, se encuentra en la misma situación: ligada a los métodos y procesos de otra disciplina. A su vez, se emparenta con los contextos políticos indisociables del plano social, y corre los peligros de estar sometida a ideologías políticas.

La estética comparada, para Souriau, es aquella que compara diferentes manifestaciones artísticas, y requiere un conocimiento real y profundo de las diferentes artes. La estética morfológica se separa del arte y estudia las formas en sí, sus estructuras, sus combinaciones, etc. Está emparentada con la creación de las formas, estudiando nuevas maneras de generación formal.

Por último, la estética filosófica, es la más antigua, puede remontarse hasta Platón. Es el pensamiento sobre las intuiciones, a través de un método filosófico reflexivo que busca las esencias de las cosas. Sobre esta 'variedad' versa este Ensayo.

Dentro de la filosofía, Carlos Lemcke afirma que "La estética, o sea la doctrina de las percepciones y sensaciones sensibles, abarca el dominio todo de los fenómenos en cuanto provocan éstos, por su forma o su modo de presentársenos, nuestro sentimiento de agrado o desagrado." (1945, p.13)

No sería extraño que el lector sintiese cierto vértigo frente a la amplitud que implica establecer que la Estética incluye "el dominio todo de los fenómenos". Indudablemente, una persona se encuentra con miles de estímulos sensoriales y cualquiera de ellos puede provocar un sentimiento de agrado o desagrado.

Entonces, esto parecería establecer que todo fenómeno tiene una dimensión estética, en cuanto todo dato de nuestra sensibilidad puede originar en nosotros un sentimiento. Pero esta posibilidad, en lugar de abrir la Estética a una definición que

marcaría paradójicamente su indefinición, implica que podemos pensar todo hecho desde la óptica de la Estética.

Santanaya sostiene que "La experiencia estética es tan amplia y tan fortuita, y recubre toda la vida tan ligeramente, que como la vida misma se expone a la reflexión desde perspectivas divergentes." (2006, p. 72)

En otras palabras, todo lo percibido puede ser pensado a través de la Estética. Pero esto no significa que sea objeto específico de esta rama de la Filosofía. Lemcke reduce la amplitud cuando establece que "todo aquello que no referimos a la representación en cuanto obra sobre nuestro placer o desplacer, es cosa que cae fuera del contenido estético, perteneciendo a otras disciplinas." (1945, p. 13) Se nos presenta entonces a la Estética como una filosofía de valores, una axiología. Se constituye entonces una noción de valor estético.

En este punto cabe preguntar sobre los objetos de estudio de este saber filosófico. La definición de la Real Academia Española hace referencia a dos objetos: la belleza y el arte. Esta concepción corre el riesgo de acotar el término en cuestión a dos de los componentes de su reflexión, sin tener en cuenta su totalidad teórica. Si evidentemente en la filosofía estética hay un intento de definir qué es 'lo bello', se desprende de esa búsqueda un intento por definir qué es lo 'no bello'. Entonces, reducir la Estética al estudio filosófico sobre la belleza es ignorar un vasto universo teórico.

La belleza es, sin lugar a dudas, un valor estético... pero no es

el único. Si la estética es una filosofía de valores, y cada valor tiene su *contravalor*, dicha polaridad se presenta como indisociable, y tomar la belleza como único objeto de la filosofía sería concentrar la mirada en un solo polo.

Lemcke explica que "lo bello se nos presenta como el punto culminante, sí, del fenómeno en cuanto tal, pero no siendo lo único estético, y que mucho menos, por lo tanto, se limita la labor estética del hombre en el arte a lo bello." (1945, p.15)

La Estética como filosofía de los sentimientos originados por las sensaciones tendrá como componente principal la reflexión sobre la belleza, pero hay que tener en cuenta que lo bello es una categoría estética más, como también lo son lo trágico, lo cómico, lo sublime, etc. Entonces, el concepto de Estética excede a la filosofía de la belleza.

Lo mismo sucede cuando se acota la Estética a la reflexión sobre el arte. Esta concepción entra en conflicto con un escenario en el cual el arte convive con disciplinas tales como el diseño, y sus diferentes ramas. Si se tiene en cuenta la definición propuesta, se resigna toda reflexión estética sobre aquello que no es arte, o bien se toma por arte aquello que no lo es.

Elena Oliveras aclara "que la Estética no estudia todo tipo de representación sensible de la experiencia humana, sino aquella que la obra de arte concreta." (2004, p. 23) Sin embargo, en el mismo libro (titulado "Estética: La cuestión del Arte) se reconoce a diálogos de Platón como "Fedro", "El banquete" e "Hippias Mayor" como textos estéticos. Es notorio que ninguno de

estos textos reflexiona sobre el arte, pero tienen un lugar indiscutible en la Estética.

Incluso, como nota Raymond Bayer, "algunos estéticos, como Max Dessori, Emil Utitz y W. Worringer incluso llegan a afirmar que los problemas de la creación artística y de la obra de arte pueden separarse por completo y constituir una ciencia especial." (1984, p. 412)

Sucede que en la Estética se confunden disciplinas como la crítica del arte, la poética, etc. Los límites se vuelven difusos. En palabras de Marta Zátonyi "Si la estética es un saber, que desde la filosofía, permite al hombre entender las áreas y profundidades generadas por el arte, también lo es para crear nuevas y mayores áreas, y nuevas y mayores profundidades." (1998)

Siguiendo este pensamiento, la Estética nos permitirá, al fin de este Ensayo, entender desde la filosofía, al Diseño Gráfico, adentrándose en áreas de la Estética relativamente nuevas. Estas nuevas profundidades, correspondientes a la actualidad, admiten una filosofía de lo sensible que no se limita al arte.

1.4 Origen del término

Elena Oliveras indica "La etimología nos informa que 'estético' procede del griego *aistetikos* (de *aisthesis*= sensación, sensibilidad). Podríamos afirmar que la Estética, *aistetiké epístème*, cubre el vasto campo de la representación sensible de la experiencia humana." (2004, p. 21)

Este término fue acuñado por primera vez por el filósofo alemán Alexander Baumgarten, filósofo alemán influenciado por la filosofía de [Christian Wolff](#) y de [Gottfried Leibniz](#), en su trabajo "Reflexiones filosóficas acerca de la poesía" (1735). En su estricto racionalismo, el acercamiento de Baumgarten a la Estética es desde la gnoseología, es decir, desde la filosofía del conocimiento.

Esta palabra nace de la distinción entre los *noetha*, aquellos hechos que provienen del pensamiento, y los *aistheta*, aquellos provenientes de la sensibilidad. Así, distingue dos clases de conocimientos: el racional, y el sensible. Establece una jerarquía entre los dos, siendo el racional superior y el sensible, inferior. La estética sería para él una gnoseología inferior, una ciencia de lo bello y del conocimiento sensible. Afirma que "Las cosas conocidas lo son por una facultad superior como objeto de lógica, en tanto que las cosas percibidas lo han de ser por una facultad inferior como su objeto o Estética." (1735, p. 89)

Baumgarten utiliza esta distinción desde una perspectiva leibniziana; él ve en los *aistheta* verdaderos conocimientos, pero 'sensitivos', en los que se incluirían las imágenes de arte por su carácter concreto y sensible; y una 'ciencia filosófica' sobre ellos es posible desde el momento en que la filosofía reflexiona sobre el arte. Baumgarten forja, pues, una nueva palabra para designar una nueva disciplina, el estudio filosófico y científico del arte y de lo bello. No es que no se hubiera reflexionado

ya, y mucho, desde la Antigüedad, pero siempre de manera dispersa y en relación a otros temas. Baumgarten aporta la idea nueva de una disciplina específica y de pleno derecho.

(E. Souriau, 1998, p. 535)

En su posterior trabajo "Aesthetica" (1750-1758) consagró el término como 'ciencia del conocimiento sensible'. Se reconoce en él un primer intento de constituir a la Estética como ciencia autónoma, pero el nacimiento de la Estética se remota a los tiempos pre-socráticos. Será Kant el encargado de completar, o acomodar, la distinción de Baumgarten, al separar la Estética de las esferas de lo moral y lo científico, y sentar los límites del conocimiento humano.

Este desarrollo de la autonomía de la Estética está directamente relacionado con su época, la de la Ilustración. El hombre ilustrado es un hombre constituido como sujeto, lejos de la jerarquía religiosa de la Edad Media. El hombre como centro, y la razón como su instrumento para echar luz sobre el mundo, constituyen las circunstancias óptimas para que la Estética reclame cierta autonomía. Simón Marchán Fiz sostiene que "no sería exagerado aventurar que el pensamiento ilustrado culmina con la Estética." (2000, p. 13) De esta forma el hombre reconcilia la racionalidad con su componente sensible, y la sensibilidad con su componente racional.

Es cierto que dentro de la misma disciplina, hay diferentes pretensiones. El presente Ensayo discurre sobre una visión filosófica de la Estética, y la reconoce como una rama más de la

filosofía. No obstante, la actualidad de la Estética se debate en el ámbito de la misma. Para Manuel García Lorente (1938), la filosofía es un punto de partida de la Estética, pero un punto que debe superarse. Pero todavía no se ha logrado una autonomía de esta disciplina, debido a la dificultad de recortar sus objetos. Las soluciones que se dan a los problemas propiamente filosóficos, de carácter ontológico y gnoseológico, repercuten directamente en la Estética.

Partiendo de esta base, admite: "Se discute si la psicología y la sociología es o no una disciplina filosófica. Pronto se discutirá si la ética lo es, y mañana... mañana no, ya hay estéticos que discuten si la estética es filosofía, y pretenden convertirla en una teoría del arte independiente de la filosofía." (1938, p. 267)

Tal es la posición de Raymond Bayer, quién afirma:

Una disciplina sólo logra alcanzar su autonomía cuando ha encontrado su método. En estética, por múltiples que sean todavía las tendencias, combinan sin embargo sus tácticas y acumulan sus resultados; se ven crecer los lineamientos de una ciencia autónoma y constituida. (...) La estética es en este momento una ciencia por completo independiente de la filosofía, y observamos cómo incluso en países que no tienen filosofía se va elaborando una estética. (1984, p. 449)

Indudablemente, el escenario actual de la Estética es un escenario de polémica y cambio constante, que la presenta como

una disciplina con un vasto camino recorrido, pero aún más por recorrer. Parafraseando a Marta Zátanyi (1998), la estética como disciplina hunde sus raíces en los remotos tiempos presocráticos, con sus preguntas tiene caminos hacia delante. Su alquimia es cambiante como la historia; bucea en el pasado, brinda su riqueza al presente. Y se proyecta hacia el futuro.

Capítulo 2. Hitos de la Estética

En el capítulo uno la cuestión terminológica sobre la palabra "estética" era el núcleo central. En este capítulo se establecerá un recorrido histórico de aquello que se trató de definir en el apartado anterior.

Un completo recorrido histórico de la Estética se presenta como una tarea inabarcable, debido a la gran cantidad de diferentes aportes a la disciplina. Se optará por un recorte que ayude a una clara exposición del tema, centrándose en los principales filósofos que han hecho de su filosofía, una Filosofía de la Estética.

Este recorte no será caprichoso, y el hecho de que se dejen grandes filósofos de lado no implica que sus aportes a la Estética hayan sido mínimos. Se busca presentar aquellos pensadores que ayuden a entender el núcleo del Proyecto de Grado y permitan aplicar sus conceptos a la realidad contemporánea del Diseño Gráfico.

Lo importante en esta exposición de la historia de la disciplina es sentar las bases para pensar la actualidad. Es decir, es

necesario ver qué caminos ha recorrido la Estética y a qué lugares ha llegado, para ver qué caminos recorrer para llegar a nuevos territorios.

En las disciplinas filosóficas especialmente, el presente no se puede entender sin el pasado, y se verá que los problemas filosóficos discutidos actualmente tuvieron sus formas embrionarias en los pensadores anteriores.

Como es usual en los estudios históricos, para asegurar una disposición que facilite la comprensión, se dividirá en períodos. De esta manera se presentarán los avatares de la Estética, siempre ligada a un contexto social, histórico y cultural, del cual no se puede disociar su estudio.

De la misma manera, para llegar a concepciones de Estética dentro de grandes sistemas filosóficos, es imprescindible detenerse en pensamientos de filósofos que exceden a la Estética, pero ciertamente ayudan a comprenderla dentro de un marco teórico específico (es decir, del de cada filósofo que se explique).

Se llega a un punto donde hablar de la historia es hablar de sus protagonistas, y es por eso que se establecerán las nociones generales de una época a través de sus principales pensadores.

2.1. Estética Pre-Sistemática

Los inicios de la Estética se retrotraen a los inicios mismos de la Filosofía. Si bien resulta difícil establecer una fecha de nacimiento de la Filosofía como tal, su origen se remonta a la

Grecia de entre los siglos V y IV AC.

El hombre, en su paso de mito al *logos*, es decir, del pensamiento mítico y proto-cultural a la racionalidad, sienta las bases para un pensamiento filosófico. El término griego *logos* significa palabra, pero también se emparenta con las nociones de razón, pensamiento y discurso.

Esta es una distinción clave en la historia de la filosofía. Andrés Mombrú explica "El discurso de la filosofía es el del *logos*, es la instancia de mediación dominante de la razón. Y es precisamente con él que surge la filosofía." (2007, p. 23)

Se establece entonces el inicio de la filosofía con el inicio de una actitud de parte del hombre, ya devenido sujeto, que intenta apropiarse del mundo a través de la racionalidad. El lenguaje viene acompañado de interrogantes, y la razón será la herramienta para dar respuesta.

Mucho se podría discurrir sobre la pre-historia de la Filosofía, entendida como la historia del hombre mítico, y el paso del mito al *logos*, pero lo que interesa aquí es sentar las bases de la noción de *logos* para pasar a los principales pensadores de los inicios de la filosofía.

¿Por qué 'Estética Pre-Sistemática? Esta noción no pretende indicar que la reflexión estética de los filósofos de la época a tratar en este apartado fuese pobre o de un desarrollo inconcluso. Sin embargo, lejos están de aquellos filósofos que establecieron conscientemente grandes Sistemas Estéticos.

Y aquí es clave remarcar la conciencia como factor determinante. Los filósofos de este período, vulgarmente denominados como "los griegos", sentaron las bases de una Filosofía Estética sin tener conciencia de establecer un sistema de Estética. La clasificación en esta rama es muy posterior a ellos, si bien trataron las temáticas que atravesarían la Estética en toda su historia posterior.

2.1.1 Platón

Para estudiar los diálogos de Platón, se los dividirá en cuatro etapas: primero, de juventud o Socrática, por la fuerte influencia de su maestro, luego de transición, en el cual la impronta Socrática sigue siendo fuerte, pero va dando lugar a una próxima etapa, denominada 'de madurez'. Por último, se encuentra la etapa de vejez.

La reflexión estética en Platón tiene principal protagonismo en sus diálogos "Ión" (perteneciente a la etapa de juventud), "Hippias Mayor" (de transición), "El Banquete" y "Fedro" (ambos de la etapa de madurez). En estos diálogos se plantean temas como la belleza, el amor, la inspiración, entre otros.

En "Ión", el tema principal es el falso sabio y la ignorancia. Sin embargo, es relevante en cuanto a la Estética ya que introduce conceptos que servirán en su posterior desarrollo. Este diálogo presenta tres figuras sociales: los poetas, los rapsodas, quienes recitaban las poesías y entre los cuales se encuentra Ion, y los sofistas, figura central en el diálogo "Hippias Mayor".

Ion, en su tarea de rapsoda, recitaba los poemas de Homero. Pero el rapsoda no sólo recita, si no que es intérprete del pensamiento del poeta. Debe poseer *techné* sobre el mismo. La palabra *techné* es usualmente traducida como "arte", pero es un concepto que va más allá, tiene un sentido más amplio. Es toda aquella actividad basada en conocimiento teórico y con aplicación práctica. Dentro de esta concepción se puede incluir desde la pintura, la escultura, la arquitectura y la música, hasta la estrategia de guerra y la medicina, la navegación y la virtud política.

El personaje que da nombre al diálogo afirma tener *techné* sobre Homero. A través de la mayéutica, Sócrates develará que en realidad, Ion recita por inspiración de los dioses. Al haber una virtud divina que mueve al rapsoda, no hay conocimiento, por ende, no hay *techné*.

En "Hippias Mayor" el tema es la belleza, y se dan siete intentos por definir "lo bello". Intentos, cabe destacar, frustrados. Hippias era un sofista. Los sofistas eran maestros, educadores de nobles. Cabe destacar que educaban a nobles, no al pueblo. La educación que brindaban era de carácter político, basada en la elocuencia. La virtud que privilegiaban era aquella para dar discursos.

De esta posición se puede inferir una primer noción de belleza, ya que para los sofistas un discurso bello era aquel que resultaba convincente y oportuno. Esta virtud resultaba indispensable en asambleas públicas, el político debía ser un

orador y tener un buen manejo de la retórica.

Sin embargo, la herencia socrática posicionó a los sofistas como los comerciantes de un falso saber, como figura de la arrogancia de alguien que se escudaba en un discurso convincente pero vacío de contenidos.

Esto abre una polémica en la cual se podría argumentar si Platón mismo no fue el mejor de los sofistas. Se contraponen la figura del sofista a la del filósofo, quien encarna el saber por el saber mismo, en lugar de un saber con fines comerciales.

Este diálogo se basa en intentar dar definición a la belleza. En los siete intentos por definirla, Sócrates exige una respuesta universal frente a los ejemplos particulares que da Hippias. Este último trata de definir con cosas bellas, y no con aquello que hace bellas a las cosas. Hay aquí una contraposición entre lo universal y necesario, lo que es así y no puede ser de otra forma, y lo particular y contingente, aquello que admite otras variaciones.

"Hippias Mayor" se constituye como el primer intento filosófico por establecer qué es lo bello, de dar una definición universal y esencial. Esencial en cuanto a que apela a la esencia de lo bello, a la belleza en sí. Raymond Bayer explica: "El Hippias Mayor tiene el privilegio singular de ser el primero de los diálogos estéticos de Platón, y de ser, junto con el Fedro, el único que se consagra expresamente a lo Bello." (1998, p. 120)

Los ejemplos dados por Hippias plantean temáticas que,

nuevamente, atravesará la historia de la Filosofía Estética. Por ejemplo, la belleza en el material de una obra, o la belleza como lo adecuado a cada cosa. También la belleza de aquello que es útil, que cumple con el fin ('telos' en griego) para el cual ha sido creado.

Otro intento de definición es lo provechoso, aquello que es útil, y potente, pero teniendo al bien como su fin. Se observa aquí un primer debate no sólo entre la belleza y la funcionalidad, si no también esa funcionalidad y su parámetro ético.

Esta idea ética unida a la Estética tiene su base en la cosmología griega platónica, donde lo bello estaba directamente relacionado con lo bueno. Se habla entonces del concepto de *Kalós/Kagathós*, "kalos" significa lo bello, y "kagathós" lo bueno. Este ideal es tanto estético como ético, lo bello no se puede disociar de lo bueno, y es algo que se perpetuará hasta tener su quiebre en la filosofía Kantiana.

Para Platón, el filósofo poseía esta *Kalós/Kagathía*, este cumplimiento máximo de la virtud ("areté") del hombre, suma de todas las aretes corporales (vigor y salud) y espirituales (sagacidad). Esta capacidad estaba relacionada con el prestigio social, asociada al ideal de un hombre. La areté femenina se basaba en la belleza corporal, la virginidad, la pureza y la juventud.

Otra definición que se da en el diálogo es lo bello como "lo que nos produce placer a los sentidos". Aquí también se puede

evidenciar los orígenes de la reflexión de la belleza en cuanto al placer y la distinción entre lo bello y lo agradable.

El diálogo termina estableciendo que "lo bello es difícil", y por eso se establece como un diálogo aporético. Y deja de esta forma el interrogante abierto que toda la historia de la Filosofía de la Estética intentará resolver.

Otros diálogos estéticos de Platón son "El Banquete" y "Fedro", cuyos temas principales son el amor y la belleza. Así mismo se puede incluir en su Estética el Libro X de "La República". El hecho de que en este ensayo se limite a mencionarlos no se traduce en su escasa importancia para la Estética en sí, si no a lo relevante en cuanto al objetivo general del proyecto.

2.2 Kant

Immanuel Kant será el encargado de reconciliar las dos corrientes opuestas del siglo SXVIII, el Racionalismo y el Empirismo. La contraposición entre el conocimiento adquirido por la razón, y aquel obtenido por los sentidos y la experiencia sensible, tendrá su reconciliación en el pensamiento kantiano.

Su filosofía establece una bisagra, un antes y un después en la gnoseología, y esto le servirá para establecer un sistema estético dentro de su pensamiento. El conocimiento se debatía entre sensible y racional, y Kant supera esta dicotomía, estableciendo las bases y límites del conocimiento humano.

A grandes rasgos, establece que el conocimiento envuelve dos factores: el *a priori*, y el *a posteriori*. El *a priori* se

relaciona con las estructuras o formas de la razón humana, y el *a posteriori* se constituye con las impresiones sensibles, las percepciones, los datos que se perciben a través de los sentidos.

Estos datos percibidos se conforman, se les da forma, acorde a los moldes de la estructura mental de las personas. Recién aquí se da el conocimiento. Es decir, los dos factores por separado no establecen conocimientos. Kant expone que pensamientos sin contenidos son vacíos, intuiciones sin conceptos son ciegas.

Así resuelve la lucha entre razón y empiria, estableciendo que las dos son necesarias para el conocimiento. Para Kant, ni conceptos sin intuición que de alguna manera les corresponda, ni intuición sin conceptos pueden dar conocimiento. Si sólo hubiese factor *a posteriori*, se tendría un caos de sensaciones. Estas intuiciones sensibles necesitan ser racionalizadas.

El giro copernicano en la filosofía kantiana constituye en que el sujeto ya no es un sujeto pasivo, que recibe el conocimiento (ya sea de la razón o de la experiencia), si no que es un sujeto activo que construye el conocimiento.

Así mismo, Kant establece que cada sujeto alberga tres facultades: imaginación, entendimiento, y razón. La primera es la encargada de realizar la primer síntesis en el proceso de conocimiento, que es ordenar lo que se percibe en espacio y tiempo. El entendimiento lo acomoda según categorías (sustancia, unidad, pluralidad, causalidad, etc). Por último, la razón se encarga de pensar lo absoluto, aquello que no se puede conocer

pero sí pensar (las ideas de Dios, alma y mundo).

Las tres obras fundamentales de Kant son "Crítica de la razón pura", "Crítica de la razón práctica", "Crítica del juicio". Este último es donde se exponen sus ideas estéticas. Publicada en 1790, el tema de esta crítica es principalmente la belleza, y su propósito es enseñar las condiciones necesarias o de posibilidad de la belleza. Se observa que siglos más tarde, se continúa en el intento de Hippias de definir la esencia de la belleza.

Sin embargo, Kant divide la *Kalos/Kagathía*. Lo bello ya no se emparenta con lo bueno, y de definir lo bueno se encarga la Crítica de la Razón Práctica. Se establece que son mundos diferentes, pero lógicamente compatibles mediante juicios.

Se dividen a los juicios en determinantes y reflexionantes. Los primeros se definen por la capacidad de relacionar el caso concreto con lo universal, de subsumirlo a leyes universales ya conocidas. Los juicios reflexionantes son aquellos en los cuales dado lo particular, el juicio busca para sí lo universal. Tienen una función no constitutiva, ya que no afirman ni niega, se basan en conjeturas.

Estos juicios reflexionantes se dividen a su vez en objetivos y subjetivos. Los objetivos y aquellos que operan mediante el concepto de 'fin', son juicios teleológicos. Los subjetivos son precisamente los juicios estéticos, cuyo objeto es el placer de lo bello. En esta clase de juicios no hay mediación de ningún concepto. Es decir, en el pensamiento kantiano, lo bello da

placer sin concepto. La facultad de estos juicios es el gusto.

Kant organiza a su Analítica de lo Bello, incluida dentro de la Crítica del Juicio, en cuatro momentos: lo bello según la cualidad, según la cantidad, según la relación, según la modalidad. Este ordenamiento servirá para explicar los conceptos fundamentales de su Estética.

Según la cualidad, Kant establece el carácter desinteresado del juicio estético. Al ser un juicio reflexionante en su forma subjetiva, no es fuente de conocimiento, no es lógico ni moral. Su base determinante es subjetiva, porque su fundamento es un sentimiento de placer. En la medida que se siente placer, se puede emitir un juicio de belleza. Kant privilegia la belleza natural a la artística, a la cual considera inferior, por ser creada por el hombre.

El carácter desinteresado del juicio estético se relaciona con que no designa nada del objeto. La satisfacción que produce ese juicio es desinteresada en cuanto no importa la existencia del objeto en sí. El interés es la satisfacción de la representación de un objeto unida con su existencia. En el juicio estético sólo se quiere saber si esa mera representación va acompañada en el sujeto por satisfacción. No hay intención de dominio del objeto, por eso no se le reclama existencia. Si así fuese, el juicio estético se vuelve impuro.

Siguiendo el concepto de 'interés', Kant diferencia lo bueno de lo agradable, rompe la *Kalos/Kagathía*. El juicio desinteresado es aquel que emite juicio sobre la belleza. Cuando aparece el

interés, el juicio puede ser sobre lo bueno o sobre lo agradable. El juicio estético es meramente contemplativo.

Lo bueno es lo que da placer por medio del concepto y de la razón. Para saber si algo es bueno o no, necesito de la existencia del objeto, y del concepto del mismo. Lo agradable está unido al goce o deleite de los sentidos en cuanto a la presencia del objeto. Es aquello que place a los sentidos en la sensación.

Si bien son dos formas de goce, lo agradable se relaciona con la sensación, mientras lo bello, además del carácter desinteresado que lo diferencia, se relaciona con un sentimiento.

Según la cantidad, Kant establece que lo bello place universalmente y sin concepto. Es decir, lo que es bello para uno es bello para todos, "no se puede encontrar condiciones privadas frente a lo bello. Ante lo bello, un individuo particular le exige al otro una satisfacción similar a la suya, como si fuese una cualidad del objeto, como si fuese un juicio lógico o de conocimiento. Sin embargo, lo bello no es cualidad del objeto, si no de la representación.

Se habla entonces de una universalidad subjetiva, que es en realidad aspiración de universalidad. No se puede demostrar, ya que no descansa en conceptos. Todos los juicios estéticos son individuales, pues compara la representación inmediatamente con un sentimiento propio del individuo, pero hay una pretensión de universalidad en él. Aquí es pertinente recordar las tres facultades que poseen los sujetos para Kant (Imaginación,

entendimiento, y razón), y si todos los sujetos tienen las mismas facultades, actuarán igual ante lo bello.

Según la modalidad, se establece que la belleza es finalidad sin fin. El juicio estético está fundado en una finalidad meramente formal, que se relaciona con la concordancia de lo diverso con lo uno. Es finalidad "sin fin" porque carece de concepto, algo es inteligible sin saber a qué idea responde. Lo bello es sólo para ser contemplado, si se le añade otro fin se desnaturaliza y pierde el efecto estético puro, se reemplaza por un interés. Con este postulado, Kant funda una cierta autonomía del arte.

Kant distingue la belleza pura, aquello dada por la forma, y la adherente, aquella en la cual se presupone un concepto, que refiere a qué debe ser aquello que se está contemplando.

Por último, según la modalidad se establece que el juicio estético tiene una relación de necesidad de satisfacción, es una necesidad de aprobación de un juicio que sirva como ejemplo de una regla universal que no se puede dar (porque no hay concepto). Es indeterminada e indeterminable.

El principio subjetivo del juicio estético es un *sensus communis*, una especie de 'sentido común', que hace referencia a que lo bello no es un sentimiento privado, es común a todos, y se da aquella condición de necesidad anteriormente mencionada. Entonces, bello es lo que sin concepto es conocido como objeto de una necesaria satisfacción.

2.3 Nietzsche

Friedrich Nietzsche representa la negación de toda la filosofía pasada. Según su pensamiento, se debe renunciar a todo lo que hasta ahora se considera bueno y verdadero.

En su afán de poner en duda toda la filosofía occidental, Nietzsche retorna a Heráclito. Su lucha comienza contra los eléatas, Platón y la tradición metafísica que tiene su origen en ellos. Establece que la ontología platónica está cubierta por valores éticos y morales, y toma como error hablar del "bien" cuando se habla del "ser".

La metafísica platónica le parece un movimiento vital en el que se reflejan estimaciones de valor, valores que atrofian la vida. Por ejemplo, interpreta el hecho de diferenciar fenómeno y noumeno (la cosa en sí) como un hecho expresivo de un sentimiento vital descendiente, falta de gusto a lo sensible, una falta de amor a la vida.

Es de suma importancia notar que para este filósofo, la Estética justifica la existencia humana, el tema estético adquiere rango de principio ontológico fundamental. Nietzsche ve en el fenómeno de lo trágico la verdadera naturaleza de la realidad. El arte abre paso a la esencia del mundo. El fenómeno del arte queda situado en el centro y desde él se descifra el mundo. Es una aproximación estética a la vida.

Nietzsche se centra en el estudio de la tragedia griega como ideal artístico. El mundo es un juego trágico, y la tragedia es la llave a la esencia de la vida. Lo trágico es visto como un principio cósmico.

En el arte acontece el esclarecimiento metafísico de lo existente en su totalidad. Únicamente con el ojo del arte puede el pensador penetrar en el corazón del mundo. El arte trágico es que el posee esta mirada profunda.

La realidad para Nietzsche es un antagonismo de contrarios primordiales. En el mundo trágico rige la ley inexorable de la decadencia, vida y muerte, nacimiento y decadencia. Sin embargo, esta actitud no debe confundirse con pesimismo, el sentimiento trágico es la afirmación de la vida, un sentimiento de júbilo frente a lo terrible. En palabras de Eugen Fink, "la afirmación trágica de la desaparición de la propia existencia tiene la concepción de olas en la gran marea de la vida, el hundimiento del ente finito es la vuelta al fondo de la vida." (1980, p. 21)

Esta antítesis entre figura y oleaje informe de la vida, entre ser finito y fondo infinito que hace surgir de sí nuevas figuras nos introduce a un concepto clave en la Estética nietzscheana: la contraposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Estas figuras son tomadas de los dioses griegos Apolo y Dionisos: Apolo simboliza la racionalidad figurativa, es el dios de la claridad, de la luz, de la medida, de la forma, de la belleza. Dionisos es el dios de lo caótico y desmesurado, de lo informe, del oleaje hirviente de la vida, del frenesí sexual. Es el dios de la noche, de la música seductora.

La razón encarna a lo apolíneo, es la armonía, la proporción, la belleza. Para Nietzsche, pensar en lo apolíneo es la compensación que se encuentra frente al sentido trágico de la

vida. La vida infinita misma es lo constructivo, lo configurador. Es el fondo dionisiaco del mundo.

Contrapone también sueño y embriaguez. El sueño es la fuerza inconsciente creadora de imágenes, la bella apariencia, en la cual es hombre es artista, es una fuerza plástica, creadora. Es Apolo, el *principium individuationis*, principio de individuación, fundamento de la división y particularización de todo lo que existe. La pluralidad de lo existente es apariencia, es mero fenómeno. En verdad, todo es uno, constituye una vida ininterrumpida.

El sueño apolíneo es el creador de los fenómenos, la individuación. La embriaguez es el estado extático, en el cual desaparecen barreras, los individuos se identifican con todos. El ser humano ya no es artista, se ha convertido en obra de arte, para suprema satisfacción de lo uno primordial. Esto es el fondo dionisiaco.

La lirica es el elemento musical del arte, opuesto a la plasticidad. En la lirica se ve un eco que viene de las profundidades del mundo latente detrás de todo fenómeno. El verdadero sujeto del arte no es el hombre, es el fondo mismo del mundo, que actúa por medio del hombre. El fondo busca redención del desasosiego vertiginoso, del sufrimiento de la voluntad, y la busca en el engaño de la bella apariencia, en la aparente eternidad de la forma, de la consistencia de la figura, el mesurado orden de las cosas.

El fondo dionisiaco del mundo se proyecta en la apariencia, y

tiene en el arte la transfiguración de su manifestación,. El mundo del fenómeno es el sueño de bella apariencia que sueña la esencia del mundo.

El significado de lo apolíneo, el *principium individuationis*, es fácil de captar, el hombre está individualizado. Pero aquello que yace detrás está envuelto en tinieblas. Es presentida místicamente, mas bien que aprehendida en conceptos. Es la lucha eternal entre unicidad e individualidad, entre cosa en si y fenómeno, embriaguez y sueño, Dionisos y Apolo.

Cuando Nietzsche niega toda filosofía anterior, aparece una nueva antítesis: lo que era antes apolíneo y dionisiaco ahora es socrático y dionisiaco. En Sócrates se personifica lo apolíneo.

Su critica a la razón es una crítica a Sócrates: es él quien enfoca con su único ojo ciclópeo la tragedia, y se convierte en modelo del hombre teórico. Mata a la tragedia, arrinconando y reduciendo al coro. Para Nietzsche, el origen y esencia de la tragedia reside en el coro, el canto dionisiaco.

Eurípides seria la figura de Sócrates en la tragedia. En sus obras, se reemplaza al coro por diálogos. Donde hay diálogos hay logos, hay palabra, hay razón. Se empieza a dar lugar a lo apolíneo, dotando a la tragedia de una sobreabundante racionalidad.

A medida que lo apolíneo avanza, el efecto trágico desaparece. Sócrates establece que todo lo inteligible es bello. Valora el ser antes que el no ser, lo eterno antes de lo que perece. En el

pensamiento nietzscheano en realidad la metafísica de Sócrates es una valoración. A partir de Sócrates se iguala el ser al bien, que se convierte en fundamento ontológico.

El socratismo es el nacimiento del predominio de lo lógico, de la racionalidad incapaz de ver la vida que fluye de las figuras, la vida que las construye y destruye en su fondo dionisiaco. Nietzsche plantea a la ciencia como problema, discutible por primera vez. Contrapone la verdad científica a la verdad trágica, esa verdad que perfora con su mirada todas las formas para ver el juego constructivo y destructivo de la vida y su elemento dionisiaco. La ciencia es vista con la óptica del arte, y el arte con la óptica de la vida.

El hombre teórico es el que cree que por medio de la ciencia y la razón puede dar sentido y conocer. Nietzsche expresa que la ciencia no es un conocimiento de la realidad, porque la ciencia propone un mundo como representación, un mundo racional. La ingenuidad de la ciencia se basa en creer que el mundo es aprehensible mediante conceptos, que son para Nietzsche metáforas vacías que han perdido sentido. El hombre científico considera a los conceptos como esencia de las cosas, se refugia en él, se mueve en el velo. El hombre artístico o intuitivo conoce el engaño de todas las cosas fijas, va mas allá. Desgarra el velo.

Las ciencias para Nietzsche son discursos de ficción, velos que encubren la verdad dolorosa, la realidad, el sufrimiento. Sólo el hombre fuerte es capaz de soportar la vida sin velos y

amarla, y este es el superhombre.

Sócrates sólo ha desarrollado una cara del espíritu, la lógico-racional. Transformó todo en pensable, constituyó un ideal racional, trayendo al mundo la idea "absurda" de que el pensamiento puede llegar a los abismos del ser. Sócrates dice que siguiendo el hilo causal se llega a la causa primera, el ser. Para Nietzsche, nunca se puede llegar a la verdad si se niega lo dionisiaco del mundo, justamente aquello que escapa a la razón.

La racionalidad socrática mató a la tragedia griega. Con Sócrates comienza la época de la razón y el hombre teórico. Se inicia una terrible pérdida del mundo, la existencia pierde su apertura a la cara oscura de la vida, el conocimiento mítico de unicidad, la tensión entre individualización y fondo vital primordialmente uno, queda presa de los fenómenos. De dirigirse al todo dominante del mundo, se redujo la mirada a lo que existe dentro de este. Sócrates es el negador de la esencia griega.

Sócrates es la figura emblemática de toda la filosofía occidental. Nietzsche ataca a la tragedia de Eurípides por ver la gran influencia socrática y salva a Sófocles y Esquilo. Eurípides presenta en su tragedia la mostración de las ideas socráticas. Sus personajes argumentan, dudan, explican, ya no son presas de un destino trágico. Hay un *hiperdesarrollo* de la lógica, contra la cual se levanta Nietzsche, defendiendo el instinto y el poder de la ilusión como fuerzas creadoras y afirmativas. El instinto se presenta como el rival de la

conciencia, que es crítica y disuasiva.

Nietzsche busca la unificación y compenetración de lo dionisiaco y lo apolíneo y lo encuentra en la tragedia Antigua. Esa no es una forma de arte que se agote en la bella apariencia, sino que es la presentación apolínea de lo dionisiaco. Lo bello se encuentra estremecido por la profundidad que oculta. En la luz aparecen los fantasmas de la noche, se entrelazan ambas dimensiones. El abismo de lo uno primordial, que se revela en la música, y el mundo soñado de las figuras individuales. Dionisos habla el lenguaje de Apolo, y viceversa.

Capítulo 3. La belleza

En los capítulos anteriores, se estableció que la belleza era el valor estético por excelencia, el punto culmine de la misma. Lo que comparten todos los estetas es la búsqueda del concepto de 'belleza'.

Dentro de las diferentes categorías estéticas, es la que se puede encontrar en la mayoría de los sistemas de pensamiento de cada filósofo. Toma entonces un carácter de valor ideal y supremo de la reflexión estética.

La noción de belleza se encuentra implícita en la vida cotidiana. Día a día, las personas adjetivan como "bello" a diversos fenómenos. Desde fenómenos terrenales como la belleza

corporal, hasta casos más abstractos como podría ser la belleza del amor.

Pero la Estética, en su raíz filosófica, busca las esencias. Entonces, la cuestión aquí no es establecer qué cosas son bellas, si no qué es lo que hace bellas a las cosas. Es decir, ¿cuál es la esencia de la belleza?

Será notable cómo la concepción de belleza se convierte en un factor determinante en el sistema estético de cada filósofo, y diferenciará a uno de otro. Al igual que con la definición de 'Estética', el consenso se dificulta, y la contraposición de diferentes definiciones e intentos de definiciones resulta fructífera.

Así mismo, el universo terminológico que se asocia con la concepción de belleza presenta palabras cuyos significados resulta provechoso esclarecer.

Los límites se confunden en la utilización cotidiana de palabras relacionadas con los valores estéticos. Por ejemplo, hablar de algo bello no es lo mismo que referirse a algo agradable.

De esta misma forma también resulta oportuno delimitar las cuestiones respecto a lo que es el gusto y el placer, términos que aún pueden prestarse a confusión.

Se reitera: no se trata de un recorrido de hitos de belleza, ni parámetros de belleza, si no de los principales sistemas de pensamiento construidos alrededor de la búsqueda de una definición universal y esencial de 'lo bello'.

Este conjunto de términos referidos forma parte de la apreciación estética. Elena Oliveras indica que "de acuerdo a su significado etimológico, apreciar (del latín *appretiatio*, de *ad* y *pretium*, precio) es 'poner precio o tasa a las cosas vendibles'." (2004, p. 39)

Esta noción de apreciar conlleva las nociones de valorar y evaluar. En una apreciación estética, esto no se trata de un valor de comercio, si no un valor subjetivo relacionado con los sentimientos. Pero, ¿cómo se evalúa, estéticamente hablando, lo percibido?

3.1 La cuestión del gusto

En un sentido riguroso, el gusto es el sentido a través del cual perciben sabores de las sustancias de los alimentos. Pero las acepciones del término van más allá de este sentido físico.

Aún así, sirve como analogía del gusto en un sentido estético. A través de las papilas gustativas de la lengua se obtienen datos precisos del sabor de los alimentos, y a ellos les sucede una respuesta en el individuo. Inmediatamente hay una actitud de agrado o desagrado: se dice si eso gusta o no.

Llevando esto al ámbito estético, el gusto se relaciona con la facultad de establecer un juicio acerca del placer o displacer que un estímulo sensorial produce en una persona.

Así lo explica E. Souriau (1998), estableciendo que el término 'gusto' designa la facultad subjetiva, innata o perfectible, para juzgar las cualidades objetivas de algo. Souriau lo relaciona con la facultad de juzgar las obras de arte, y establece una especie de devaluación de la concepción de 'gusto'.

En su sentido estético, se emplea de forma importante en el siglo XVIII, es un concepto que pertenece a la época moderna. En la Antigüedad y en la Edad Media, el 'gusto' queda ignorado, y el foco está puesto en los juicios éticos y técnicos.

El 'gusto' no volvió a encontrar el lugar privilegiado que gozaba en el siglo XVIII. Actualmente, el concepto apenas se emplea, y tiene un talante excesivamente subjetivo como para tomar un papel trascendente en una teoría estética.

Así como el gusto se asocia a lo personal, a la valoración individual, también se establece una noción estética del 'gusto del público'. Voltaire afirma que el gusto se forma insensiblemente en una nación que no lo tenía, tomando poco a poco el espíritu de los artistas.

En una cultura específica se adquieren parámetros, implícitos y explícitos, de 'buen' y 'mal' gusto. "El verbo *sapere*, de raíz latina, significaba en sus orígenes ejercer el sentido del gusto y tener juicio, saber discernir lo bueno de lo malo en el comportamiento humano. Poseer esa cualidad convertía al ser humano en sapiens. La sapiencia o sabiduría era la facultad de conocer por el gusto." (2008, p. 1)

La idea de 'gusto' está asociada a una noción de 'educación estética'. Es decir, el gusto, y el buen gusto específicamente, son cosas que se pueden aprender y enseñar. Carmen Neira Fernandez, haciendo referencia a Friedrich Schiller, establece lo siguiente:

"El germen de la belleza necesita condiciones y tiene sus manifestaciones. Para que se cultive es necesario un alto grado de cultura. La educación estética no puede esperarse en el ambiente de los trogloditas, aislados en sus cuevas, ni en el de los nómadas, sin espacios propios, condenados a moverse en rebaños humanos." (2007, p. 147)

El empirista David Hume desarrolla en su escrito "Sobre la norma del gusto" (1757) conceptos esenciales en la definición del juicio estético. Afirma que aquel que posee la capacidad de percibir los mínimos detalles de un conjunto, es el "delicado de gusto". Es esta la norma del gusto que establece Hume, la capacidad de apreciar todos los detalles. En sus propias palabras, "Cuando los órganos de los sentidos son tan sutiles que no permiten que se les escape nada y al mismo tiempo son tan exactos que perciben cada uno de los ingredientes del conjunto, denominamos a esto delicadeza del gusto." (1757, p. 34)

Esta concepción de gusto lo relaciona con la capacidad de tener una mirada atenta a cada parte del todo, y un pensamiento que sea capaz de aprehender esas partes, sin dejar de percibir la uniformidad de la totalidad. Entra en juego la relación entre las partes, unida con el sentido de aquello que se contempla.

Para Hume, el gusto es algo que puede ser cultivado y educado. "Un hombre que no ha tenido oportunidad de comprar las diferentes clases de belleza está in duda totalmente descalificado para opinar con respecto a cualquier objeto que se le presente." (1750, p.38)

Elena Oliveras (2004) explica que Hume cree que el hombre tiende hacia el 'buen gusto', facultad que se ejercita por el frecuente trato con objetos bellos, y por la comparación entre objetos de diferente calidad estética.

El término tiene una connotación pedagógica; se aplica al mismo tiempo a la creación y a la recepción, pero tiende a ser empleado principalmente para esta última. El gusto se encuentra sujeto a modas, a los acontecimientos históricos y las clases dirigentes de una sociedad.

Sin embargo, el 'gusto' como fenómeno sociológico se separa de la intención del presente Ensayo. Interesa en el presente escrito una diferenciación filosófica del concepto de 'gusto' y 'belleza', y de esta manera sentar los cimientos para definir lo 'bello'.

En el siglo XVIII también se puede destacar la teoría del gusto estético de Shaftesbury. Para él, existe en el ser humano una "facultad especial" encargada de la apreciación estética. La belleza es percibida como armonía, y toma un sentido ético en el sentido que esa armonía es aceptada como una virtud.

Si bien las ideas estéticas para Shaftesbury son sentidas por

cada sujeto, son ideas absolutas y universales. El propio sentimiento es, más que su origen, una de sus manifestaciones. Estas ideas deben ser aprendidas por el individuo, refinando así su sentido del gusto.

3.1.1 El Juicio de Gusto en Kant

Es aquí donde se retoma la filosofía kantiana, cuyas generalidades se expusieron en el Capítulo 2. Para Kant, el gusto es la facultad de juzgar, facultad estética, y tiene una relación directa con la belleza. En palabras del propio Kant, "El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva" (1790, p. 160)

Es una facultad subjetiva, pero pretende universalidad. Es subjetiva porque es individual, sucede dentro de cada individuo, pero al poseer cada individuo las mismas facultades, se torna universal. Se juzga subjetivamente pero paradójicamente se 'pide' la adhesión universal a dicho juicio subjetivo. Se llega al oxímoron de 'universalidad subjetiva' del juicio estético.

El juicio de gusto es aquel que se establece en relación a la belleza. Pero mediante este juicio, Kant clarifica otros términos. El juicio estético refiere a la belleza desinteresadamente, es decir, sin fijarse en la existencia del objeto en sí. Kant recalca, "Se quiere saber tan sólo si esa mera representación del objeto va acompañada en mí de satisfacción, por muy indiferente que me sea lo que toca a la

existencia del objeto de esa representación." (1790, p. 162)

Este desinterés está relacionado directamente con la belleza. Cuando irrumpe el interés en un juicio, ya no se habla de la facultad de gusto, si no de la facultad de desear. Ya no es mera contemplación de la representación, si no que se trata de la satisfacción con la representación de la existencia de un objeto.

El deseo, para Kant, no es un juicio puro de gusto: "No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en cosas del gusto." (1790, p. 163)

En este punto ya se ha establecido que la belleza, sin llegar a definirla completamente aún, se relaciona con una contemplación desinteresada de una representación. El gusto es la facultad de juzgar la belleza. La facultad de desear lleva a otro concepto: el de lo 'agradable', que no debe ser confundido con lo 'bello'.

Siguiendo con el pensamiento kantiano, lo agradable es aquello que place a los sentidos en la sensación. El concepto de 'sensación' es justamente lo que diferencia lo agradable de lo bello.

Toda satisfacción es la sensación de un placer. Todo aquello que place, es agradable. Pero esta 'sensación' se refiere a la determinación del sentimiento de placer o de dolor, no a la representación de la cosa. En el primer caso, la sensación es del sujeto, y en el segundo, del objeto.

Distingue 'sensación' de 'sentimiento', en cuanto el sentimiento es aquello que siempre permanece subjetivo, y de ninguna manera constituye una representación de un objeto. Un color puede pertenecer a una sensación objetiva, como percepción del objeto del sentido. El carácter agradable de ese color pertenece a la sensación subjetiva, mediante la cual el objeto del sentido es considerado como objeto de satisfacción.

Lo agradable, entonces, no sólo place, si no que deleita, en medida que está unido a la existencia del objeto. Busca como fin el goce, que despierta una inclinación. La diferencia con lo bello es que lo agradable se basa en la sensación, y la belleza es un sentimiento.

Otra diferenciación que permitirá llegar a un concepto de belleza es el de lo 'bueno'. En diferencia al juicio estético, lo bueno es aquello que place por medio de la razón, place por el concepto.

Lo útil es una especie de lo bueno, es aquello que es bueno para algo, y place como medio. Lo bueno en sí, place en sí mismo, en su esencia de 'bueno'. En ambos casos la satisfacción no sólo está atada a la existencia del objeto, si no a un determinado fin o finalidad del mismo.

Es por esto que es necesario un concepto. Kant explica que "para encontrar que algo es bueno tengo que saber siempre qué clase de cosa debe ser el objeto, es decir, tener un concepto del mismo; para encontrar en él belleza no tengo necesidad de eso." (1790, p. 167).

Entonces, lo bello se distingue de lo agradable, porque lo agradable descansa en la sensación y lo bello en el sentimiento, y de lo bueno porque lo bello prescinde de todo concepto.

Lo agradable y lo bueno puede emparentarse, ya que todo deleite, todo goce, es bueno en sí mismo. Pero esto no es más que una confusión común: lo agradable representa el objeto solamente con relación al sentido, y para ser bueno, ese sentido tiene que ser subsumido a la razón mediante el concepto de un fin. Lo agradable place inmediatamente, sin la mediación de un concepto.

3.2 La belleza y lo bello

E. Souriau (1998) distingue el concepto de belleza de lo bello. Lo bello se asocia con la esencia, la definición o el criterio que demarca a la belleza. En la belleza, admite los avatares de ser una experiencia sensible e incluso unánime.

Souriau aclara el origen de la palabra: "Bello procede del latín *bellus*, que significa bonito, elegante, amable, mejor que bello, que se dice *pulcher* y *formosus*." (1998, p. 187)

De manera genérica, habla de lo bello como todo objeto de una apreciación estética muy favorable. Se puede aplicar al orden lógico o científico, hablar de una bella técnica, y moral, hablar de una bella acción. De acuerdo a este uso, lo bello puede establecer una paradoja cuando es atribuido a algo "feo" o negativo, pero bien conseguido o realizado: un bello error, por ejemplo.

Lo 'bello' tiene la carga de ser el valor estético por

excelencia, la más noble categoría estética. Esta concepción de lo bello como culmine de las categorías estéticas implica una idea de perfección, de ideal estético. Lo bello entonces, sería el valor estético auténtico al cual se debe llegar.

Retomando a Kant, lo bello es el placer desinteresado y sin mediación de un concepto. Lo bello (y así mismo lo 'no bello') funciona como un sentimiento sin deseo, sin interés en la existencia de aquello a lo que se le atribuye belleza.

De esta definición se desprende que la esencia de lo bello es el sentimiento del sujeto. Se constituye entonces como algo de lo cual no se tiene determinación objetiva ni demostración universal. Y es este 'enigma' de lo bello lo que justamente lo caracteriza. Frente a esta subjetividad, sin poder explicarlo lógicamente, se pretende que ese sentimiento de belleza sea universal.

José Jimenez establece: "Un mismo concepto enlaza veinticuatro siglos de reflexión estética en la tradición cultural de Occidente: el concepto de lo bello." (1986, p. 26)

Según Platón, lo bello absoluto, lo *kalon*, la Idea de lo bello es la idea en la cual participa todo lo que es auténticamente bello. En el mundo antiguo griego, se puede encontrar el primer intento de definir la belleza en el diálogo 'Hippias Mayor' (298a) de Platón. En el capítulo anterior se vieron las generalidades de dicho diálogo. Ahora resulta conveniente adentrarse en el mismo. El intento de definición de la belleza se presenta en forma de confrontación entre Platón y un sofista.

Platón propone un concepto esencial de lo bello, siguiendo su teoría de las Ideas. Los sofistas se manejan en el plano sensible, atribuyendo la belleza a fenómenos de la vista o el oído. Esta confrontación también acompañará toda la historia de la Estética: la diferenciación entre la belleza particular, y lo bello en sí. Es decir, entre el fenómeno y la esencia. Esta concepción esencial, universal y necesaria de belleza es lo que hace que las cosas sean bellas, es la esencia en la cual las cosas particulares participan.

José Jiménez explica: "Platón dejó ya establecida para los siglos posteriores la necesidad de un concepto general de la belleza, en el que poder fundamentar el procedimiento abstractivo, la superación de una mera descripción de los 'particulares bellos', dinámica sustancial al pensamiento teórico." (1986, p. 25)

E. Souriaur (1998) afirma que los estudiosos de la estética han tratado de establecer definiciones de lo bello, pero solamente han dado a su definición una intención normativa. Pero cada definición responde solamente a la construcción de un sistema estético específico, reduciendo lo bello a una simple fórmula.

A modo de síntesis de estas definiciones, Ogden, Richards y Wood, en su obra "Fundamentos de la Estética" (1922), enumeran dieciséis definiciones recopiladas de los diferentes sistemas filosóficos:

- 1) Lo que tiene cualidad de Bello
- 2) Lo que tiene forma específica

- 3) Lo que imita bien a la naturaleza
- 4) Lo que resulta de la explotación lograda de un medio
- 5) Lo que es obra de un genio
- 6) Lo que revela Verdad, Espíritu de Naturaleza, Ideal, Universal
- 7) Lo que crea ilusión
- 8) Lo que conduce a efectos sociales deseables
- 9) Lo que es una expresión
- 10) Lo que causa placer
- 11) Lo que excita las emociones
- 12) Lo que produce una emoción específica
- 13) Lo que implica procedimientos de imaginación simpática
- 14) Lo que realza la vitalidad
- 15) Lo que pone en contacto con personalidades excepciones
- 16) Lo que conduce a la sinestesia

Este recorrido superficial por diferentes definiciones debería dar evidencia sobre la inevitable subjetividad de la misma. Su definición siempre está en servicio de un sistema de ideas estéticas que la acompañan, y un concepto universal resulta forzoso.

Se establece entonces un "relativismo estético", que admite que lo que es bello para un observador no lo es para otro. Se rehúye de una concepción de la Estética como ciencia de lo bello, ya que lo bello no es un hecho suficientemente objetivo para poder constituir el objeto de estudio de una ciencia de hecho.

Sin embargo, hay implícita en la noción de 'bello' una necesidad de consenso, de aceptación pública, y de una eterna incógnita que parece radicar en la esencia misma de lo bello. Hans-Georg Gadamer sostiene:

(...) La determinación de lo 'bello' como aquello que es sostenido por el reconocimiento y por el consenso de todos, continúa siendo convincente para nosotros. Por tanto, forma parte de nuestro más natural sentimiento del concepto de lo "bello" el hecho de que no pueda preguntarse por qué gusta. Sin tener en la mira meta alguna y sin esperarse ningún provecho, lo bello encuentra su propio cumplimiento en una especie de autodeterminación y respira la alegría de su propia automanifestación. (1977, p. 17)

3.3 Categorías Estéticas

Para clasificar de manera simple los sentimientos estéticos, se seguirá el ordenamiento propuesto por Carlos Lemcke (1945). Los sentimientos se ordenan en el nivel que refieren a placer o displacer, y la adhesión o rechazo que eso produce.

Lo bello es aquello que produce un puro placer. Su opuesto, lo feo, provoca nuestra aversión. En lo bello, la armonía percibida produce en el sujeto una atracción, una tendencia hacia lo bello. Junto con su opuesto, que tiene el efecto contrario, constituyen los dos mayores polos de los sentimientos estéticos, y en base a ellos se ordenan los demás.

En el medio de estos dos polos, donde desaparece tanto lo bello

como lo feo, aparece la indiferencia. Esta es justamente la ausencia de placer y desplacer, Ambos polos se borran, cesa todo juicio estético. A esta posición, Lemcke la llama "lo terrible. "Siendo lo bello lo absolutamente acomodado a nosotros, y lo feo lo de contrasentido, lo indiferente cae bajo la medida de nuestra facultad estética y lo terrible está sobre ella." (p. 29)

Lo bello y lo terrible establecen dos polos, cruzados transversalmente por los polos de lo indiferente y lo terrible. Cuando se unen los sentimientos de lo bello y lo terrible, es decir la atracción y el terror, da lugar a lo sublime. Este es un concepto que Kant desarrolla y diferencia de lo bello. Lo sublime es el sentimiento estético de lo informe, de lo infinito, en el cual se da una superación de la experiencia. En ello se representa la infinidad de lo absoluto.

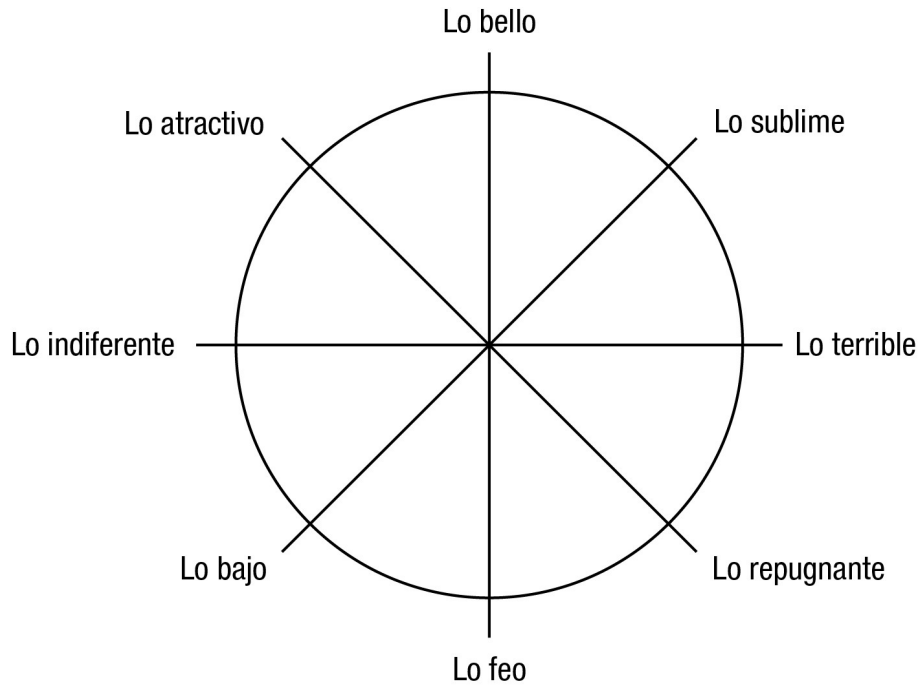


Fig 1. Categorización de sentimientos Estéticos. Fuente: Lemcke, Carlos, (1945), *Estética. Expuesta en lecciones al alcance de todo el mundo*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva

Kant divide a los sublime en dos clasificaciones: lo matemático y lo dinámico. Lo sublime matemático es cuando a la idea de espacio finito, a la percepción del espacio limitado, se le opone la idea de espacio infinito. La magnitud de lo percibido excede la capacidad de la imaginación, y al verse incapaz de seguir la percepción surge la idea de infinito.

La segunda clasificación de lo sublime es lo dinámico o de la fuerza. Es cuando se opone a la fuerza inquebrantable de las leyes naturales, la idea de libertad. Lo sublime aparece como la posibilidad de cumplir el deber del hombre a pesar de la oposición de la naturaleza.

Si lo bello es el sentimiento de placer absoluto, lo sublime es la mezcla de placer y temor. Sin embargo, este placer aparece cuando el hombre está en resguardo. Lo sublime aterra pero también acoge, es favorable.

Lo terrible unido a lo feo es lo repugnante, donde se une el terror y el desplacer de lo feo. Pasando de lo puramente feo, a aquello que no se mezcla ya con el dominio de lo terrible, si no junto a la indiferencia, se encuentra lo bajo, lo vil. Este apartado sería lo opuesto a lo sublime. Si lo sublime estaba sobre el humano, lo sobrepasaba, lo vil está bajo el nivel.

Lo bajo tiende a lo feo, pero sigue confundiéndose con lo indiferente, carece de importancia estética. Entre lo indiferente y lo bello se encuentra lo atractivo o gracioso. Atrae pero no con la omnipotencia de lo bello, hay cierta presencia de lo indiferentes. Frente a lo bello, se siente la superioridad de la belleza. Frente a lo atractivo, el individuo siente su superioridad.

En el capítulo uno se estableció que la Estética estudiaba los sentimientos a los cuales daban lugares las sensaciones. Y a su vez estos sentimientos se correspondían con respuestas actitudinales en los individuos. Así, siguiendo con el diagrama de Lemcke, se pueden ver las actitudes que se desprenden de cada sentimiento estético.

Así, a la contemplación de lo bello le correspondería el amor, lo feo, por el contrario, el odio. A lo sublime se le rinde veneración y respeto, mientras que a lo repugnante provoca

horror, lo bajo despierta el desprecio, y hacia lo atractivo aparece el afecto.

Se observa que lo bello no sólo participa en lo bello absoluto, si no que también se encuentra participando del terreno de lo atractivo y lo sublime. Estas actitudes del individuo están relacionadas con la contemplación. Diferentes son las actitudes o sentimientos en el triunfo o sucumbimiento de aquellas categorías estéticas. En el triunfo de lo bello se experimenta placer, y dolor en su derrota.

4. La problemática del arte

En este punto, resulta provechoso observar los temas tratados

hasta ahora. En el primer capítulo se introdujo el tema, la Estética, debatiendo sobre su polisemia y confrontando diferentes puntos de vista. La pregunta '¿qué es la Estética?' se presenta como un interrogante sin respuesta acabada, y esto se traduce en la posibilidad de nutrirse de su pasado y proyectar hacia el futuro.

En el segundo capítulo, se establecieron nociones básicas de diferentes sistemas estéticos, en un recorrido histórico desde los inicios de la filosofía hasta el Iluminismo del siglo XVIII. Esta reseña histórica sobre los principales protagonistas del devenir de la Estética sienta las bases para ahondar sobre temas específicos.

Sentadas las bases generales, en el tercer capítulo se profundiza sobre el tema específico de la belleza dentro de la Estética. Nuevamente se presentaron diferentes puntos de vista, para lograr observar los factores comunes de las diversas definiciones de 'belleza' que se han dado.

En este capítulo, el tema central es el arte, las coyunturas actuales de la Estética como filosofía del arte. Pero la problemática no es la búsqueda de una definición de lo que es 'arte', si no plantear la actualidad de la Estética para poder hablar en el siguiente capítulo de la disciplina ya no como filosofía del arte, si no como filosofía del diseño, en el marco específico del Diseño Gráfico.

Entonces, la pregunta que se plantea en este apartado es: ¿por qué es válido hablar de la Estética fuera del ámbito del arte?

Este interrogante implica una reflexión sobre el panorama actual del arte. En este sentido, el tema de la definición del arte será relevante, pero sin intención de hacer un recorrido por diferentes definiciones que se han dado a través de la historia, como se ha hecho con la belleza.

En palabras de Bruno Munari "Parece ser que una definición del arte que fije de una vez para siempre los caracteres de esta actividad humana no es urgente, ni siquiera necesaria, dado que esta actividad, entre tantas otras, cambia continuamente en el tiempo según las relaciones que tiene con el momento histórico en el que actúa". (2003, p. 37)

El escenario vigente del arte confronta al hombre con una definición de arte que se caracteriza paradójicamente por su indefinición. Parece ser que todo puede ser arte. Dino Formaggio resume el asunto de la siguiente manera: "Arte es todo aquello a que los hombres llaman arte" (1973, p. 11)

El arte ya no tiene un lugar específico y una función pre-determinada. José Jimenez reflexiona al respecto:

Lo que convierte a algo, en principio abierto, en arte es que sea llamado arte. Esto conlleva situar nuestra cuestión en una dimensión retórica, en el aspecto más noble de la palabra, en el plano del discurso y del lenguaje. ¿Cómo 'algo' puede ser llamado arte? Cuando aparece inscrito en los canales institucionales que producen y hacen circular las prácticas que incluimos dentro de su ámbito. Y obviamente, cuando existe una 'retórica', una

argumentación, que justifica su inserción.

(J. Jimenez, 2002, p.51)

Si el arte es lo que hombres llaman arte, el hombre realiza esta denominación a través de instituciones.

(...)La inserción de las obras propuestas en los canales institucionales del arte requiere su admisión en los mismos a través de una serie de filtros en distintas instancias y niveles. En el caso de las artes plásticas, las más comunes son: galerías, revistas especializadas, ferias comerciales, exposiciones comerciales, exposiciones públicas, medios de comunicación en general y finalmente, museos, en los cuales culmina la legitimación como 'arte' de una determinada obra o propuesta, su plena aceptación institucional.

(J. Jimenez, 2002, p. 51)

Nuevamente citando a J. Jimenez, "Arte es hoy un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto. Intentar fijar límites es como querer poner puertas al arte." (2002, p. 51)

La respuesta de la Estética a este fenómeno se relaciona con el concepto de 'muerte del arte'. Gianni Vattimo explica: "La muerte del arte es una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger." (1985, p. 50)

¿Qué significa afirmar que el arte ha muerto, junto con la metafísica? Este interrogante será desarrollado en las siguientes páginas, comenzando por su 'preámbulo' en la filosofía hegeliana.

4.1 El fin del arte en Hegel

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831) introduce el concepto de "fin del arte". Pero para abordar dicho concepto, resulta provechoso explicitar generalidades del pensamiento de dicho filósofo.

La filosofía hegeliana se autoproclama como la culminación de todo el pensamiento filosófico que lo precede. La realidad se despliega dialécticamente. La dialéctica es el proceso por el cual la realidad se concilia consigo misma, superando oposiciones para pacificarse en la unidad del todo. Este proceso se da en tres instancias: el primer momento afirmativo, la tesis, un momento negativo, la antítesis, y el momento que contiene y supera los anteriores, la síntesis.

La realidad entonces, en su estructura dialéctica, es integrada por tensiones. De cada tesis y antítesis, surge una síntesis, y de cada síntesis se origina una nueva tesis. La relacionalidad es una propiedad de la realidad, ya que es el conjunto de relaciones dialécticas a través de la cual se unifica lo múltiple y conciliar los opuestos.

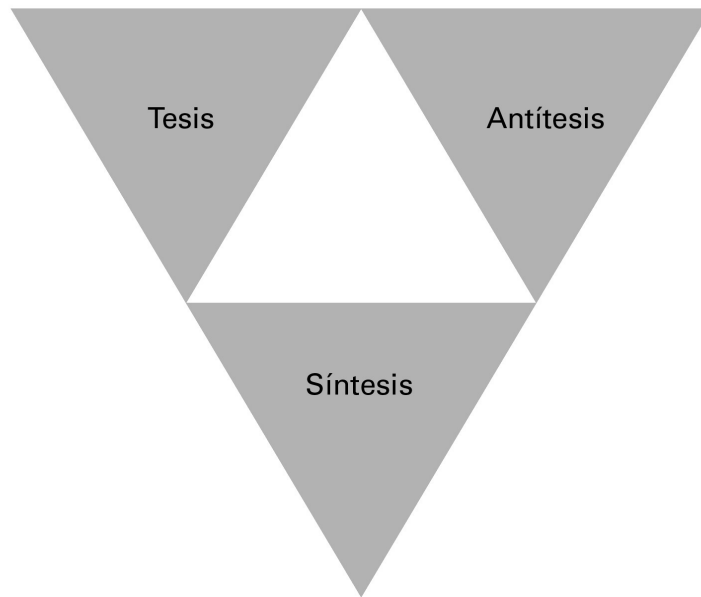


Fig 2. Esquema de dialéctica hegeliana: triada dialéctica básica. Elaboración propia.

El tema fundamental en su pensamiento es el despliegue de la 'Idea', término que se condice con razón, verdad, realidad, espíritu. La Idea a veces se encuentra alienada, desterrada de sí misma, y tiene el objetivo de reconocerse a sí misma más allá de toda alienación. La dialéctica es el proceso por el cual la Idea se concilia consigo misma.

El despliegue completo de la realidad es el despliegue de la realización de la Idea, la conciliación consigo misma. La realidad es un sistema cerrado de relaciones dialécticas de 'automostración' y 'automanifestación'.

Cada momento dialéctico es un aspecto parcial de la Idea, de la realidad. En cada tesis, antítesis y síntesis se manifiesta la Idea. En el inicio del movimiento dialéctico, la Idea se

manifiesta como pura potencialidad, en el momento de la lógica.

En la figura 3 se puede observar los tres grandes momentos de la dialéctica hegeliana. Cada momento incluye se va desplegando en tesis, antítesis y síntesis. De cada síntesis se origina una nueva tesis. El despliegue completo es una extensa tarea que no resulta pertinente a los objetivos de este Ensayo. Interesa aquí llegar al momento en el cual aparece el arte en la dialéctica.

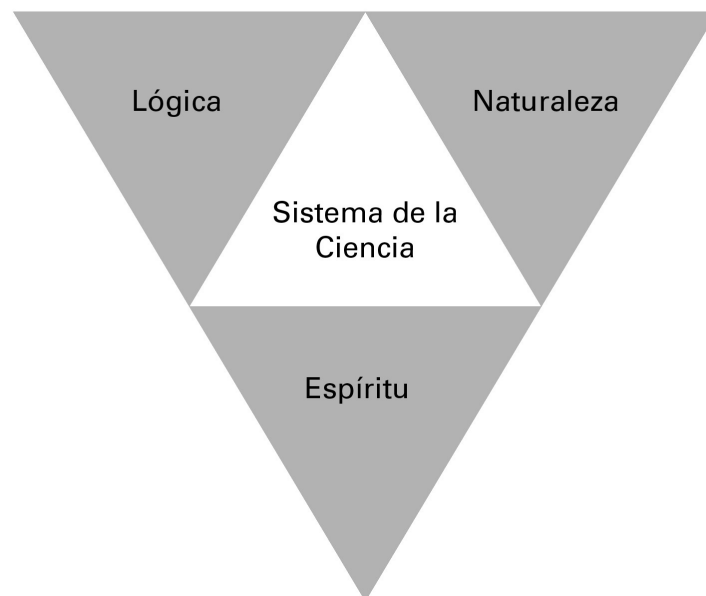


Fig 3. Esquema de dialéctica hegeliana: despliegue dialéctico del sistema. Elaboración propia.

Si en la primer tesis, la lógica, la Idea estaba en sí, como pura potencialidad, en el segundo momento, la naturaleza, la idea se encuentra fuera de sí, de su ser. Hegel habla de una autoenjaneación de la idea, en la cual la Idea no se reconoce como sí misma. La idea se manifiesta en las cosas, pero su esencia está ignorada.

En el tercer momento, la idea vuelve a sí, vuelve sobre sí misma. En la noción de autoostración de la Idea aparece el 'espíritu', es el ante quien se manifiesta lo que es, es la única realidad que puede aparecer ante sí misma. En esta síntesis, el espíritu, se habla de la Idea como acto, plenamente realizada en la conciencia o conocimiento de sí.

Dentro del espíritu, el momento afirmativo es el espíritu objetivo, y su negación es el espíritu subjetivo. De estos dos momentos, se desprende la síntesis del espíritu absoluto. Es aquí el momento en el cual el espíritu se tiene por objeto a sí mismo, es el momento de autoconocimiento. La realización del espíritu absoluto es la Idea reconciliada consigo misma. El concepto de 'espíritu' es una forma de decir 'Idea autoconciente'.

La idea se reconoce a sí misma, siendo ella misma toda la realidad. Entonces, es el autoconocimiento de la realidad. En el espíritu absoluto hegeliano se llega a la síntesis suprema, se completa el despliegue dialéctico de la realidad.

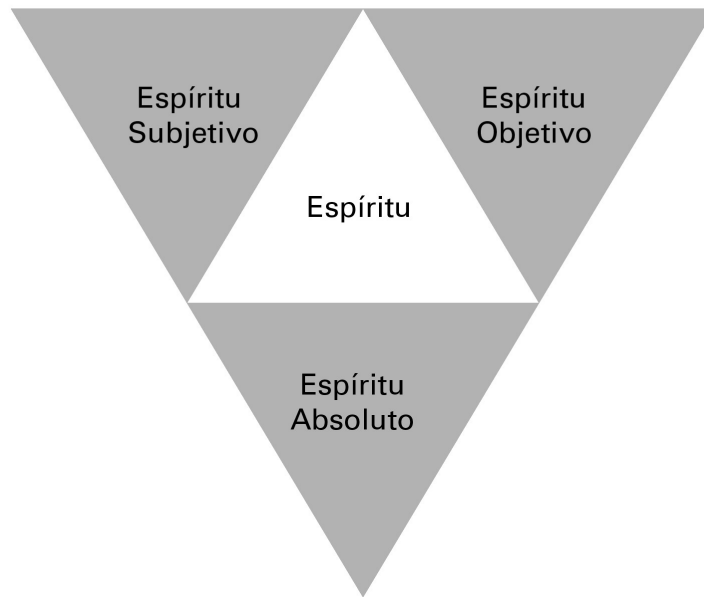


Fig 4. Esquema de dialéctica hegeliana: el espíritu. Elaboración propia.

En el despliegue dialéctico de la realidad, el arte aparece aproximándose al final del sistema. En la última triada el arte es el momento afirmativo de la religión, que es la antítesis. La síntesis de esta oposición es la filosofía, síntesis suprema y final del proceso dialéctico.

El arte es presentado como la manifestación sensible de la Idea. En el arte, el material está transformado por la Idea, es decir, por lo absoluto. La obra de arte, entonces, manifiesta lo absoluto, la divinidad. Es lo infinito manifestado (parcialmente) en lo finito. La función del arte, en el pensamiento hegeliano, es representar lo absoluto, tiene una función metafísica.

La antítesis del arte es la religión, que es la manifestación de

la idea en el modo de representación, ya no una manifestación sensible, sino un pensar figurativo. La síntesis de estos dos momentos es la filosofía, constituyendo el final del proceso dialéctico.

La filosofía es lo que se usa para desplegar la realidad, es la manifestación de la idea a través de pensamiento, razón y conceptos. La Idea alcanza la máxima autoconciencia, porque se pliega a sí misma, es objeto y sujeto a la vez.

En la realización del espíritu absoluto hegeliano se encuentra la pretensión de culminación o superación de todo pensamiento filosófico anterior. Hegel tiene en cuenta toda la historia de la filosofía previa a él.

La realización del espíritu absoluto será retomada en otro apartado del capítulo. Gianni Vattimo afirma: "Cuando hablamos de la muerte del arte (...) hablamos dentro del marco de esa efectiva realización pervertida del espíritu hegeliano, dentro del marco de la metafísica realizada." (1985, p. 49) Cabe destacar que la realización toma un carácter de pervertida, como "una caricatura" de la Idea de Hegel (en el pensamiento de Vattimo).

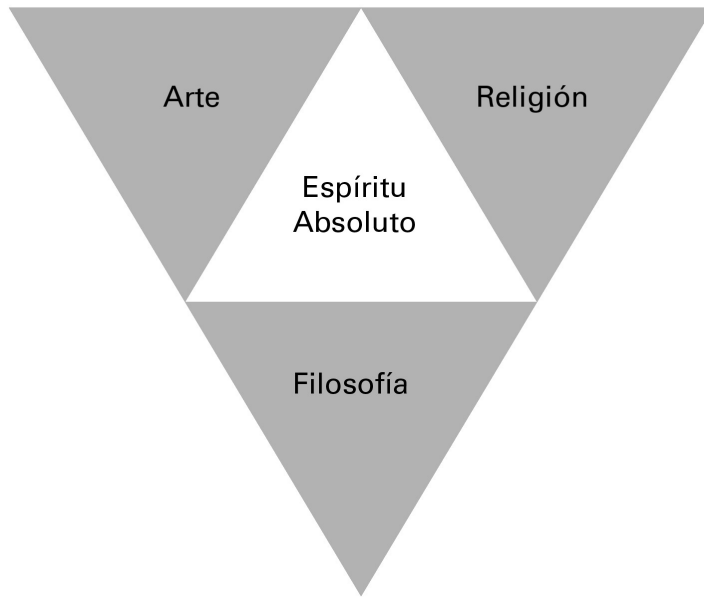


Fig 5. Esquema de dialéctica hegeliana: el espíritu absoluto. Elaboración propia.

Hegel expone tres etapas históricas del arte. La primera es la del arte simbólico, que ejemplifica con la arquitectura egipcia, las pirámides. En esta etapa hay una inecuación o inarmonía entre forma y contenido. Es aquí donde aparece el símbolo, entendido por Hegel como el comienzo del arte, que marca un enigma o ambigüedad y requiere erudición del espectador y capacidad hermenéutica.

La segunda etapa es el arte clásico, ejemplificada por la escultura griega helénica. Es la conciliación perfecta entre forma y contenido, y ya no es necesario el símbolo. Estas esculturas representan dioses antropomórficos. Este es el único momento de arte propiamente dicho, según el pensamiento hegeliano.

La tercer etapa es la del arte romántico, representado en la pintura, poesía y música cristiana. En esta etapa el contenido supera a la forma, debido a un exceso de subjetividad y de emoción. Nuevamente aparece el símbolo, y al contrario del momento anterior, el arte no cumple su función religiosa.

Hegel advierte que "el arte es algo del pasado". Este carácter de pasado refiere a que el arte ya no cumple con su máxima función, se sufre un desvalecimiento del mismo, y ya no se lo reverencia. El arte se convierte en objeto de pensamiento, da origen a la reflexión del espectador.

Elena Oliveras explica: "La perspectiva de un 'fin del arte' es evocada dos veces en la Estética. Una primera vez, en la introducción. Hegel constata que el arte de su tiempo no responde más, como en el antiguo Egipto, en Grecia, o en la Edad Media, a las aspiraciones espirituales de los individuos."
(2000, p. 7)

En su función espiritual, el arte se constituía como verdadero o absoluto. Cuando este carácter religioso desaparece, el arte supone una reflexión, una comprensión por parte del espectador. Parafraseando a Oliveras, el arte pierde su verdad y vitalidad auténtica, invita a la meditación pero ya no con el fin de recrearlo, si no para conocerlo científicamente.

Hoy en día, no se venera ya una obra de arte, y nuestra actitud con relación a las creaciones del arte es mucho más fría y reflexiva. (...) La obra de arte solicita nuestro juicio; sometemos su contenido y la exactitud de su

representación a un examen concienzudo. Respetamos al arte, lo admiramos; ya no vemos en él algo que está superado, la manifestación íntima de lo Absoluto; le sometemos al análisis de nuestro pensamiento y esto, no con la intención de provocar la creación de obras de arte nuevas, sino más bien con el fin de reconocer la función propia del arte y su lugar en el conjunto de nuestra vida.

(G. W. F. Hegel, 1971, p. 38)

El arte, para Hegel, ha devenido en un "libre instrumento" que cada uno puede manejar de acuerdo a su persona y que puede adaptarse a toda clase de temas. Hegel utiliza la palabra 'disolución' (*auflösung*) para dar a entender que la verdad absoluta del arte se disuelve en la posibilidad de reflexión estética que acompaña al arte.

4.2 La reproductibilidad técnica y la pérdida del aura

Walter Benjamin (1892 - 1940) en su texto de 1936 "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" introduce un nuevo paradigma. En esta obra, el autor se interroga sobre las modificaciones en las obras de arte desde el momento que son reproducidas y distribuidas en múltiples ejemplares debido a los medios técnicos contemporáneos.

En su análisis sobre Benjamin, Inés A. Buchar afirma que "La incorporación de la técnica reproductible como medio artístico ha dado lugar a nuevas formas de arte, como el cine y la fotografía. Estas transformaciones exigen una reflexión que

permita dar cuenta de la construcción propia de las nuevas formas de arte, de la recepción de la obra en forma masiva y de la relación del arte con la praxis política." (2008, p. 95)

Benjamin analiza estos dos nuevos lenguajes: el del cine y el de la fotografía, y su influencia en la difusión y recepción del arte. El rasgo específico de estos nuevos lenguajes es la reproductibilidad técnica, es decir, la reproducción a través de la tecnología.

Este hecho implica que la reproducción técnica deviene en proceso artístico. Ya no tiene sentido hablar de original y de copia, ya que tanto el cine como la fotografía en su concepción contemplan la existencia en múltiples ejemplares, ninguno de sus productos fue pensado para existir como original. Su esencia misma es la multiplicidad.

Anteriormente, en el arte se evidenciaban las nociones de original y de reproducciones o copias del original. Sólo el original posee esa singularidad y autenticidad que Walter Benjamin relaciona con el concepto de *aura*.

El *aura* es el "aquí y ahora" de la obra. Es la manifestación irrepetible de una lejanía, que refiere a su irrepetibilidad y unicidad. La experiencia aureática se da cuando el individuo está en presencia del original de una obra.

En la reproducción se atrofia el *aura*. La obra es reproducible, pero el *aura* no se puede copiar nunca, es solamente propiedad del original. En la era de la reproductibilidad técnica, las

obras se despojan de su aura, y la multiplicidad es inherente a ellas. Las copias son legitimadas, ya que son propias de su técnica.

El valor aureático de la obra, siguiendo el pensamiento de Benjamin, está ligada al ritual, mágico y luego religioso. El aura procede de un rito, de un culto. Esta recepción cultural tiene dos vertientes. En primer lugar, el arte primitivo y el arte religioso de la Edad Media. La obra de arte, por ser parte del rito religioso, permanecía oculta o era exhibida a un grupo selecto. Mientras mayor es la carga cultural, más pertenece oculta.

Cuando la recepción cultural se seculariza, pierde la concepción de sagrado. Benjamin hace referencia al arte profano del Renacimiento. Aquí no se rinde culto a lo sagrado, si no al genio. El aura entonces se relaciona con la huella del genio en la obra.

Continuando con el análisis de Buchar, el arte, que en la remota antigüedad tuvo su origen en el culto religioso, en la modernidad se independiza de su función religiosa para transformarse en el arte autónomo burgués (aquel que surge en la modernidad independizándose de las funciones religiosas y políticas como consecuencia de la conciencia burguesa de libertad). "La obra de arte posee el aura, 'el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible' como ultimo vestigio que recuerda su origen religioso y pone de manifiesto su valor cultural." (2008, p. 96)

En la era post-aureática, el valor cultural es reemplazado por un valor exhibitivo. La desaturización del arte se traduce en la accesibilidad masiva a las obras. La obra de arte, desligada de todo rito religioso, adquiere no sólo el valor exhibitivo, si no también político. El arte se constituye entonces en un instrumento emancipador de las masas. Ya no se habla de obras de arte, si no de productos o manifestaciones artísticas.

Esta desaturización tiene dos posibles consecuencias para Walter Benjamin. Por un lado, permite al arte mostrarse más, y conduciría a la emancipación de las masas. Contrariamente, el arte podría sufrir el control de los políticos, y permitiría la manipulación de las masas.

Inés Buchar explica que las técnicas de reproducción permitieron acercar el arte tradicional a las masas, y a la vez, la producción de nuevas formas de arte de acceso masivo. El arte técnicamente reproducible, si bien destruye el aura, puede convertirse en un instrumento de emancipación que permitiría establecer una sociedad igualitaria y desideologizada.

El arte reproducible, en el que predomina el valor exhibitivo por sobre el valor cultural debido a su accesibilidad masiva, se constituye en un instrumento para la emancipación de masas. Como contraparte de este sentido utópico, Benjamin señala también el peligro de la utilización de los medios reproducibles por parte del fascismo con fines conservadores.

Junto con la desaparición del aura se da la desaparición de la figura del experto. La reproductibilidad le da la posibilidad al

público de adueñarse de la obra de arte, y este se siente como experto de aquello que está percibiendo. La audiencia toma una actitud crítica y furtiva.

Benjamin también introduce el concepto de *shock*. La experiencia del shock se contrapone a la experiencia contemplativa del arte aureático. En la época de la reproductibilidad técnica, la percepción sufre este efecto de shock que Benjamin relaciona con el frenesí y la violencia de las grandes ciudades, donde el transeúnte es bombardeado con estímulos visuales. En este bombardeo perceptivo, apenas se forma una imagen, es sustituida por otra, y el ojo/mente debe adaptarse.

Ines Buchar explica: "El espectador que contempla un cuadro puede detenerse, reflexionar y asociar ideas a la imagen que tiene presente. Esto es imposible para el espectador de cine porque el cambio de imágenes continuo sólo permite el registro visual interrumpiendo el pensamiento." (2008, p. 97)

Benjamin interpreta este cambio perceptivo en el cual los seres humanos se exponen a efectos de shock como el del cine para poder adaptarse a un panorama que los bombardea con imágenes.

La percepción es similar al montaje cinematográfico, y el espectador está sometido a la excitabilidad de las imágenes múltiples en dinamismo. La experiencia contemplativa propia del arte aureático se opone a una percepción distraída. Se habla entonces de una estetización difusa.

Buchar establece que "La recepción (...) no se da de manera

contemplativa, sino que se caracteriza por la dispersión; el espectador debe desarrollar una serie de hábitos perceptivos que se realizan de manera inconsciente en un estado de dispersión. El público masivo deviene un examinador no atento, que se distrae." (2008, p. 97)

4.3 Muerte del arte y estetización general de la existencia

El filósofo italiano Gianni Vattimo (1985) desarrolla los aspectos fundamentales de la modernidad y la posmodernidad. La modernidad se caracteriza por un pensamiento 'fuerte', metafísico que se basa en verdades estables y certeras. La posmodernidad, en cambio, es determinada por un 'pensamiento débil' y 'posmetafísico', en el cual se da un rechazo de categorías y legitimaciones omnicomprensivas.

Siguiendo el pensamiento de Vattimo, la referencia al pasado es tomada como *verwindung*. Este término se relaciona con la aceptación, curación, remitiencia. En sus propias palabras, "En esta época, el pensamiento está respecto de la metafísica, en una posición de *verwindung*; en verdad no se abandona la metafísica como se abandona un traje viejo porque ella nos constituye como nuestro destino, nos remite a ella y nosotros nos remitimos a ella como a algo que nos ha sido asignado." (1985, p. 50)

El fin de la metafísica se asocia con el fin de los grandes sistemas omnicomprensivos, es decir, los sistemas que explican toda la realidad. El hombre se encuentra lejos ya de una comprensión total de la experiencia humana a través de un

sistema de pensamientos articulados, como por ejemplo el sistema hegeliano.

La realidad no es explicada a través de una sola óptica, y los grandes sistemas dan lugar a teorías que explican la realidad parcialmente, conviviendo con teorías que divergen y dan constantemente origen a nuevas teorías.

Paralelo al fenómeno del fin de la metafísica se da la muerte del arte. Vattimo retoma la noción de fin de arte de Hegel, partiendo del punto de que el arte muere cuando deja de cumplir su función de representar lo absoluto. "Como muchos otros conceptos hegelianos, también el de la muerte del arte resultó profético en lo que toca a los fenómenos verificados en la sociedad industrial avanzada(...)." (1985, p. 49) En su pensamiento, Hegel anticipa lo que Vattimo caracteriza como propio de la época del pensamiento débil posmoderno. Pero Vattimo va más allá y relaciona esta noción con el escenario posmoderno que vive.

Como el conjunto de la herencia metafísica, tampoco la muerte del arte puede entenderse como una 'noción' de la que pueda decirse que corresponde o no a un determinado estado de cosas (...) o de la cual se pueda explicar el origen, la significación ideológica, etcétera. Es más bien un acontecimiento que constituye la constelación histórica-ontológica en la que nos movemos. (...) La muerte del arte es algo que nos atañe y que no podemos dejar de tener en cuenta. Ante todo, como profecía y utopía de una sociedad

en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia.

(G. Vattimo, 1985, p. 50)

Aquí se introduce el concepto de 'estetización general de la existencia'. Pero, ¿qué significa esto? Este concepto implica que lo estético desborda sus límites, el arte ya no existe en un lugar determinado, y en menor medida aún, en un lugar privilegiado metafísicamente.

Esto se traduce en el mero hecho de que hoy "todo es arte", no hay una delimitación marcada de qué es lo que es arte y qué no lo es. Retomando la noción de José Jimenez, arte es lo que los hombres denominan como arte a través de las instituciones. Pero desde las denominadas 'Vanguardias artísticas' los límites institucionales también se desdibujan.

Arte es todo aquello presentado en una institución como arte. Pero las 'vanguardias' dificultan en cierta manera los límites institucionales del arte. Vattimo argumenta que "La práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de 'explosión' de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición." (1985, p.50)

Esta explosión de lo estético se convierte en la superación de los espacios tradicionalmente asignados al arte: los museos, galerías, etc. El arte no sólo ha sido despojado de su lugar

metafísico, si no de su lugar físico tradicional.

Las vanguardias muestran un fenómeno general de explosión de la estética fuera de los límites tradicionales institucionales, rechazando la delimitación que la filosofía les impone. Esta negación a la delimitación implica que el arte no se deja considerar como lugar de experiencia atórica y apráctica. El fin de la función absoluta del arte en Hegel y la pérdida del aura en Benjamin se relacionan en este fenómeno de estetización general, en el cual el arte despojado de sus demarcaciones se propone, para Vattimo, como modelo de conocimiento privilegiado de lo real, como instrumento de agitación social y política.

Esta explosión se convierte en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética, museos, galerías, etc. Parafraseando a Vattimo, la obra de arte ya no apunta a alcanzar un éxito que le de el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores, si no que su éxito consiste en hacer problemático dicho ámbito, superar sus confines.

Es decir, la obra de arte se valora en tanto discute o problematiza su identidad como obra de arte. Esto implica que uno de los criterios de valoración de la obra es su capacidad de poner en discusión su propia condición, haciendo uso de recursos como por ejemplo la ironización de los géneros artísticos y la autorreferencialidad.

El criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es su mayor o menor capacidad de negarse. El arte se da como

aquello que al mismo tiempo se sustrae. Es posible observar una referencia a Martin Heidegger en este pensamiento, si se piensa en el concepto heideggeriano de arte: el arte como lucha entre mundo y tierra, entre aquello que se muestra y aquello que se oculta. Y así mismo, Heidegger establece que si una obra es de arte, nunca puede ser completamente desplegada, y se constituye como enigma o alegoría.

Un hecho decisivo en el paso de la explosión de lo estético es el impacto de la técnica indicado por Benjamin. La idea benjaminiana indica el paso de una significación utópica revolucionaria de la muerte del arte a su significación tecnológica que se resuelve en una teoría de la cultura de masas. Hablar de la muerte del arte es hablar de la estetización general de la vida en la medida que los medios de difusión distribuyen información, cultura y entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de belleza, han adquirido en la vida de cada cual un peso mayor. Vattimo explica que los medios de masas se constituyen como esfera pública del consenso, del sentir y de los gustos comunes.

La muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin de la noción de arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia. En un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas.

En la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, se establece el mundo del consenso manipulado, y la

experiencia estética se da como negación de todos los caracteres que habían sido canonizados en las tradiciones.

El hecho de que el arte se salga de sus confines institucionales ya no se manifiesta exclusivamente y vinculado con la utopía de la reintegración de la existencia, si no vinculado con el advenimiento de nuevas técnicas que permiten una generalización de lo estético. Las obras del pasado pierden su aura y nacen formas en las que la reproductividad es constitutiva. Estas artes se resuelven en el uso técnico de maquinas, y eliminan todo discurso sobre el genio (que en el fondo es el aura que presenta el artista).

La negación de los lugares tradicionales del arte se traduce en la negación de los lugares tradicionales de la Estética. Junto con la muerte del arte, G. Vattimo habla de la muerte de la Estética.

La muerte de la estética se relaciona con el hecho de que la obra de arte actual se aborda con conceptos del pasado ya despojados de referente. Para Vattimo, la estética es un destino y a la vez una tradición.

La filosofía desemboca en teorías del arte. La muerte de la estética es un fenómeno simétrico a la muerte del arte. La estética de la tradición es para el hombre un destino, algo a lo que debemos remitirnos, se presenta como teorizaciones vacías de referentes. Entra en juego aquí la noción de *verwindung*, los conceptos tradicionales de Estética resultan despojados de referente en la experiencia concreta.

Para Vattimo, la muerte del arte y de la Estética muestran la realización perversa del triunfo del espíritu absoluto hegeliano. "La utopía del retorno del espíritu a sí mismo, de la coincidencia entre ser y autoconciencia completamente desplegada se realiza de alguna manera en nuestra vida cotidiana como generalización de la esfera de los medios de comunicación, como generalización del universo de representaciones difundidas por esos medios, que ya no se distingue (más) de la 'realidad'." (1985, p. 49)

Esto significa que la pretensión de un despliegue de la realidad como Idea autoconsciente hegeliana se caricaturiza en un despliegue de la realidad a través de las imágenes que proponen los medios de comunicación en una cultura industrializada. Las imágenes de los medios de masas reemplazan a la realidad, se constituyen como realidad misma. José Jimenez explica: "Vivimos en una cultura de la imagen, en un mundo en el que nuestra experiencia de 'las cosas' de todo tipo cosas, se funde, se superpone, con nuestra experiencia de las imágenes tecnológicamente producidas de 'las cosas'." (2002, p. 18)

Los fenómenos desarrollados en este capítulo sientan las bases para pensar la situación específica del Diseño Gráfico relacionada con la Estética. Después de la 'muerte del arte' y la era de la reproductibilidad técnica, se asiste a una estetización difusa y una percepción distraída de la cual el Diseño Gráfico no se puede desentender.

También se deberá pensar a la Estética después de la muerte de

la Estética que establece Vattimo. La Estética como *verwindung*, el concepto de remitiencia que expone Vattimo, en su carácter de tradición pero vacía de referentes, permite salir de la Estética acotada a filosofía de la belleza y filosofía del arte, para aventurar esbozos de una filosofía del Diseño Gráfico. El objetivo no es lograr un sistema filosófico acabado que comprenda al Diseño Gráfico en su totalidad, si no plantear el interrogante de si dicha tarea es posible, y recorrer los caminos teóricos que propone pensar a esta práctica desde la filosofía.

Capítulo 5. Una aproximación filosófica al Diseño Gráfico

En el capítulo anterior se indagó sobre las conyunturas actuales de la Estética como filosofía del arte. Se presentó a una Estética que se resiste a ser solamente una "filosofía del arte". Planteada la problemática del arte, se continúa a adentrarse específicamente en la práctica del Diseño Gráfico. ¿Cómo se puede hablar del Diseño Gráfico en una rama de la filosofía usualmente reducida a 'filosofía del arte'?

El marco teórico presentado por Gianni Vattimo, quien toma como base los pensamiento de Hegel y Benjamin para presentar lo que él denomina "la muerte del arte" dan lugar a pensar en la Estética más allá de la filosofía del arte. La afirmación sobre la muerte del arte, y su consecuente muerte de la estética,

abrirá un espacio para plantear el interrogante de "¿donde muere la Estética como filosofía del arte, puede nacer una Estética como filosofía del diseño?"

En este capítulo se plantea una aproximación filosófica a la práctica específica del Diseño Gráfico. Dentro del marco teórico trabajado, se verá como se inserta esta disciplina en una Estética que presencia su propia muerte, siguiendo el pensamiento de Vattimo.

¿Qué implica específicamente una aproximación filosófica al Diseño Gráfico? Significa adentrarse en esta práctica desde un lugar inusual, ya que la reflexión estética está comúnmente asociada al arte, pero no tanto al Diseño. El objetivo de este capítulo en particular es comenzar a hablar del Diseño Gráfico desde una perspectiva filosófica.

El desafío aquí resulta plantear un desarrollo sobre Diseño Gráfico que pueda enriquecer su marco teórico desde una perspectiva diferente. Sumado a esto, se encuentra el desafío de hablar de Estética relacionada a Diseño sin reducir el concepto de "estético" a aquello referido a la apariencia, o a la belleza de aquello diseñado. Luego de recorrer un amplio marco teórico y establecer los desarrollos estéticos de diferentes filósofos, tomar dicha actitud parecería injusto.

Este ensayo versa sobre las bases de la Estética entendida como algo más amplio del ámbito de lo "bello o feo", y aplicada como una rama de la filosofía con mucho camino recorrido pero aún más por recorrer.

5.1 Sobre el Diseño

Antes de comenzar a relacionar específicamente al Diseño Gráfico corresponde preguntar, ¿qué es el diseño? En el ámbito del Diseño, y específicamente el Diseño Gráfico, ocurre el mismo fenómeno explícito en el Capítulo 1 con respecto a los usos diferidos de un solo término. Entre diversas acepciones y usos incorrectos, el significado original se pierde. En palabras de Gustavo Valdés de Leon:

Los términos 'Diseño', y 'Diseño gráfico' han venido sufriendo desde hace tiempo un proceso de degradación semántica que ha terminado por vaciarlos, casi, de sentido. Se los puede usar indistintamente para calificar un objeto cualquiera (esta cafetera tiene "diseño"), para referirse a un motivo gráfico o un dibujo (Pérez expone sus "diseños"), para analizar un proceso de pensamiento (la estrategia de la defensa estuvo bien "diseñada"), para indicar un ingrediente cuantitativo (a este proyecto le falta "diseño", o le sobra, que viene a ser lo mismo), como mero entretenimiento o espectáculo (Festival de "diseño"), para calificar productos alucinógenos (drogas "de diseño") o experimentos genéticos (bebés "de diseño".)

(G. Valdés de Leon, 2010, p. 74)

Mucho se podría hablar sobre qué es el diseño, y se puede encontrar abundante bibliografía que definen la práctica actual del mismo. En este capítulo, dar una definición de diseño es un paso previo para su vinculación con la filosofía. Es decir, no

se podría pretender una aproximación desde la filosofía de un término sin esclarecer.

En palabras de Jorge Frascara, "El diseño es en general entendido como el producto físico derivado de la actividad, pero la actividad misma es ignorada." (2006, p. 23) Es común escuchar frases como 'Un buen diseño' referidas al producto de dicho diseño, a un objeto específico que ha sido diseñado.

Frascara agrega que "Mientras que el público tiende a ver 'diseño' como referido a los objetos, los diseñadores tienden a usar la palabra para referirse al acto de diseñar, y ven al producto como el resultado final de un largo camino. Diseñar, para el profesional de hoy, es una actividad intencional." (2006, p. 23)

Este será el concepto tomado en este capítulo, el del diseño como la actividad proyectual que ejerce el hombre, más allá del producto diseñado. El diseño es la instancia previa a la producción del objeto. Gustavo Valdes de Leon explica:

En sentido estricto, disciplinar, el Diseño consiste en el procesamiento racional e intuitivo de un conjunto de variables objetivas y subjetivas que, siguiendo una metodología específica y dentro de un horizonte tecnológico, estético e ideológico dado, permite proyectar objetos y servicios que luego serán producidos industrialmente con el propósito de satisfacer las demandas materiales o simbólicas, reales o inducidas, de un mercado segmentando, en un contexto económico-social concreto.

(G. Valdes de Leon, 2010, p. 79)

5.2 Diseño y Filosofía

Una vez sentadas las bases sobre lo que significa Diseño, se procede a sentar las bases para pensarlo desde la filosofía. Estos cimientos los encontramos en Martin Heidegger, quien en sus desarrollos estéticos, se cuestionó sobre el origen de la obra de arte, entendiendo al 'origen' como 'esencia' de la misma. "Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia," (OOA, p.11)

Estableció de esta manera una ontología de la obra de arte, es decir, una filosofía del ser de la obra. Sin pretensiones de igualar dicho trabajo, pero tomándolo como ejemplo, este ensayo pretende acercar dicho desarrollo ontológico al Diseño Gráfico. El pensamiento de Martin Heidegger propone una clasificación que permite ubicar a la práctica del Diseño dentro de un marco filosófico.

Preguntarse sobre la esencia de la obra de arte implica preguntarse también sobre la esencia del hombre. Por esta razón, antes de adentrarse en los conceptos propios de estética en Heidegger, es necesario hacer una breve introducción a su metafísica.

5.2.1 El pensamiento de Heidegger

El filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) se preguntaba

sobre la significación fundamental del ser, estableciendo que la filosofía nunca se ha preguntado por el "ser" mismo, sino que siempre se ha encargado de los entes. Delimita así una diferencia ontológica entre el ser y el ente, nunca antes planteada por la filosofía, de acuerdo a su pensamiento.

La diferencia ontológica entre "ser" y "ente" es que el "ser" es lo que hace que los entes sean, en tanto que "ente" es todo aquello que es y participa del "ser". Lo que en una primer lectura parece un juego de palabras, en realidad es el reclamo de Heidegger de ir a lo esencial, al fundamento básico de la filosofía.

De acuerdo a Heidegger, cuando la filosofía preguntó por el ser, siempre se respondió con un ente. Y se ha elevado a este ente como ente supremo, condición y fundamento de todos los entes. Ejemplos de esto serían la idea de bien en Platón, el acto puro o primer motor inmóvil en el pensamiento aristotélico, o el espíritu absoluto hegeliano.

Pero en todas estas nociones de ente supremo, al hablar del "ente", se entiende al "ser" de modo tácito. Heidegger en su filosofía dialoga con el pasado, indagando sobre cómo se fue entendiendo el ser a través del ente supremo. A través de la multiplicidad de formas de entender el ente supremo, hay una manera implícita de entender al ser.

El ser es entendido como constante presencia, como aquello que se encuentra subyacente a los entes durante el tiempo. El hecho de que la filosofía haya pensado al ser de un determinado modo

de tiempo le hace plantear a Heidegger que el tiempo es el sentido del ser.

¿Por qué es tan importante en el pensamiento heideggeriano el "ser"? Porque el hombre constantemente se encuentra con entes, y al estar en contacto con ellos, de algún modo está comprendiendo al ser. Este comprender es tácito, es una "pre-comprensión", es decir, se comprende sin concepto, sin uso del intelecto.

La comprensión del ser es el fundamento del hombre. Esta comprensión del ser no es individual, es epocal e histórica. Es decir, los hombres construyen la comprensión del ser de acuerdo a la época y contexto en el que viven. Heidegger teoriza sobre una "época atómica", la época del olvido del ser en provecho del ente. El hombre sólo se preocupa por los entes y por el modo de operar con ellos, es decir, por la técnica. Se interesa por asegurar el dominio sobre los entes y se considera a sí mismo un ente más.

La pregunta por el ser puede aclarar el sentido de una época histórica. La comprensión del ser constituye la esencia del hombre, ya que el hombre es el único ente que comprende al ser. En este sentido, para Heidegger, el hombre es *Dasein* ('da' significa lugar, ahí, y 'sein', ser). El *Dasein*, el *ser-ahí*, implica que el hombre es el lugar donde el ser se manifiesta, y es a su vez comprensión del ser.

Esta noción de hombre rompe con la concepción predominante hasta entonces del hombre como sujeto, tal como lo entendía Descartes.

La filosofía de Heidegger va en contra de la noción de sujeto universal, que supone a su vez la noción de objeto.

El *Dasein* se caracteriza por la existencia como "relación-al-ser". Esto significa que el hombre no tiene un ser acabado, terminado, no es algo que ya está hecho. El hombre es constante tarea, se tiene que hacer a sí mismo, construirse.

La existencia tiene el carácter de abierto, ya que el hombre no se encuentra aislado, si no que está rodeado de entes. El hombre está "yecto" como un ente en medio de los entes. El *Dasein* es un "ser-en-el-mundo", entendiendo al mundo no de modo físico, si no en la carga histórica que propone el término. El mundo es el plexo total de referencias y significación en el cual se mueve el hombre.

5.2.2 Útil y Obra

Dentro de los entes, Heidegger distingue tres nociones: la cosa (*Ding*), el útil (*Zeug*) y la obra de arte (*Kunstwerk*). Parte de la noción de "cosa", dando tres definiciones de la misma. En primer lugar, la cosa entendida como sustrato, como lo que subyace a la variación de las propiedades. Es una concepción aristotélica, es pensar a la cosa como sustancia. Parafraseando a Elena Oliveras (2004, esta definición es lo que los griegos llamaron *hypokeimenon*, que luego en latín se llamaría *substantia*. En esta concepción, la cosa es la sustancia con sus accidentes. Pero Heidegger buscaba una definición de la cosa sin imponerle nada.

En segunda instancia, define a la "cosa" como una unidad de pluralidad de sensaciones. Este es un concepto con un fuerte componente empirista, ya que no hay núcleo, no hay sustancia, sólo hay sensaciones. Esta definición no conforma a Heidegger porque separa a la cosa de las sensaciones.

La tercer y última definición es la de materia conformada, materia a la cual se le imprimió una forma. La materia sería la infraestructura 'cósica' y la forma, la superestructura artística. Citando a Elena Oliveras, "(...) Esta definición constituye el esquema conceptual por antonomasia para toda la estética". (2004, p. 271)

Más allá de la cosa, Heidegger ubica al útil, un tipo de cosa conformada (es decir, con una forma impresa por el hombre) para el cumplimiento de una función específica. En la vida diaria nos encontramos ante el útil, que Heidegger presenta como un ente intramundano. El útil es aquello de lo que el *Dasein* puede servirse. Es un ente cuya estructura está en relación con el mundo. El útil es medio, sirve para un fin, remite a otro útil. En esta renitencia o referencia adquiere su significación.

El útil es esencialmente "algo-que-sirve-para". Aquí se encontraría la estructura referencial en la cual adquiere su significación. El útil no se da jamás aislado, ya que no tiene esencia aislado. Cada útil particular se da siempre dentro de un todo de útiles, es decir, un plexo referencial. El útil se caracteriza por su referencialidad, tiene un "ser-referido".

El útil es "a-la-mano", es algo que se pone de manifiesto en su

acción, en su utilización. No hay actitud teórica o contemplativa, su comprensión es pre-ontológica, pre-conceptual.

Contrapuesto al concepto de "útil", Heidegger explica el concepto de "obra". La obra sostiene la totalidad de referencia dentro de la cual el útil se da o aparece. Es lo que hay que producir con ese útil en cada caso. La obra, en lugar de remitir a un útil, remite al *Dasein*, a quién la utiliza.

El "para-qué" final no es un útil ni una obra, es un "para-quié", que es el *Dasein*. Es en función del *Dasein* que todo cobra sentido, es el horizonte en el cual se constituye el plexo de referencias. Es decir, el mundo es el total de representaciones fundado por un *Dasein*. No hay mundo en sí, hay mundo de significatividad de un *Dasein*. El hombre siempre en un mundo, y el mundo siempre de un hombre.

Dentro de la concepción de "obra", Heidegger teoriza específicamente sobre la obra de arte. La cosa es el punto de partida. En una posición intermedia entre cosa y obra, se encuentra el útil. Los útiles son cosas de uso, instrumentos cuya esencia es la servicialidad. Por encima de la cosa y del útil se encuentra la obra de arte. Para Heidegger la obra de arte es "algo-otro", que no se agota en una mera cosa o en un instrumento. Ese "algo-otro" constituye lo artístico, el arte es alegoría ('allós' significa lo otro, y 'agoreúo', decir o hablar). El arte hace conocer lo otro, en su función alegórica dice algo para revelar otra cosa.

Heidegger establece que en la obra de arte se da una lucha entre

lo que él llama mundo y tierra, entre lo abierto y lo que tiende a ocultarse. El mundo es lo que se despliega, lo que se manifiesta, y la tierra es lo que se niega, lo que se guarda. En esta lucha entre mundo y tierra se da la verdad, entendida por Heidegger como *aletheia*, o desocultamiento. El "ser-obra" de la obra de arte consiste en pelear esta lucha entre mundo y tierra, por eso en la obra de arte nunca hay armonía.

El arte es constante lucha entre mostrar y ocultar, por eso establece una función simbólica. La obra de arte es un enigma. La tarea de Heidegger es ver al arte como un enigma, no en resolver dicho enigma.

En palabras de Otl Aicher, "El arte es el dominio de lo enteramente distinto. Lo normal no es arte. Tampoco lo que tiene sentido es arte. El arte queda legitimado por la pretensión de obrar siempre de forma distinta." (1994, p. 37)

Entonces, ¿cuál sería el lugar del Diseño Gráfico en este sistema filosófico? Una relectura de la propuesta teórica de Heidegger permite ubicar al Diseño en el ámbito del útil.

Si se piensa en una pieza de Diseño Gráfico, se pueden evidenciar las características que establece el filósofo alemán sobre el útil, ente que Heidegger ubica en una posición intermedia entre la cosa y la obra. En sus propias palabras, "Este ente, el útil, está próximo de manera especial a la representación humana, porque llega al ser mediante nuestra propia creación. Este ente, el útil, cuyo ser nos es familiar, tiene a la vez un puesto peculiar entre la cosa y la obra."

(1996, p. 37)

Pensando en Diseño Gráfico, se puede establecer que los productos del mismo se encuentran entre la mera cosa y la obra. Es decir, se separan de la materia conformada ya que no sólo se imprime una forma a la misma, sino que se imprime una intención determinada por un fin específico.

Este fin específico es el uso de dicho útil. Al igual que las piezas de Diseño Gráfico, adquiere significado en la praxis. Yves Zimmermann afirma: "El uso, la utilidad del objeto es, pues, la meta a la que debe aspirar todo proyecto de diseño. El designio debe entonces guiar el acto de diseñar en pos de esta usabilidad y debe convertirse en el criterio fundamental para medir toda decisión tomada en el proceso de proyectación."

(2002, p. 113)

Si se piensa en, por ejemplo, un pictograma diseñado para un sistema señalético, es evidente que adquiere valor en el uso, en la implementación. El pictograma está diseñado para un fin específico, y es esa la meta a la que aspira.

El ser del útil consiste sin duda en servir para algo. Pero este mismo servir para algo descansa en la plenitud de un más esencial ser del útil. Vamos a llamarlo el "ser de confianza". (...) El ser del útil, el ser de confianza, concentra en sí todas las cosas a su modo y según su alcance. El servir para algo del útil sólo es, en rigor, la consecuencia esencial del ser de confianza.

(Martin Heidegger, 1996, p. 61)

De esto se desprende que el "ser" del Diseño Gráfico es un "ser de confianza", y en su origen o esencia se encuentra la servicialidad al hombre. En su uso se encuentra subyacente su ser de confianza.

Si se toma como ejemplo un afiche cuya finalidad es informar sobre un evento, se puede evidenciar que esta pieza de Diseño tiene caducidad. Una vez finalizado el evento sobre el cual informa, su función caduca, la pieza ha cumplido su fin. Heidegger explica que "Un útil determinado se gasta y consume; más al propio tiempo el mismo usarlo sucumbe al desgaste, se embota y se vuelve habitual. Así es como el ser mismo del útil entra en obliteración rebajándose al mero útil. Tal obliteración del ser del útil es desaparecer en el ser de confianza." (1996, p. 61)

Esto explica el carácter temporario de las piezas de Diseño Gráfico, pero esta desaparición a la que deben los útiles se traducen en testimonio de la esencial original de su ser. Es decir, una pieza específica de Diseño puede 'caducar' en su función, pero no se deja de reconocer su ser de confianza.

El útil tiene como característica común con la obra de arte el haber sido creado por el hombre. Pero los diferencia la autonomía. La obra de arte tiene una presencia autosuficiente, es su propio fin. El útil, como se ha explicitado, tiene un ser referencial, y su uso remite a otros útiles. Esto se traduce en que los productos de Diseño Gráfico remiten a otros útiles, son

un medio en sí mismos, no un fin.

Yves Zimmermann, tomando como ejemplo un horario de trenes, establece: "En el uso que se hace del objeto horario, éste remite al usuario del mismo a otra cosa, no a sí mismo pues no se autorreferencia permanentemente como una obra de arte. Este objeto de uso intermedia entre un lector y su circunstancia."
(2002, p.113)

En este sentido se entiende que las piezas de diseño no se auto señalan, si no que el diseño pasa desapercibido para permitir realizar su función. La obra, en cambio, implica automostración, se autoseñala. El útil, en tanto funcione bien, no atrae atención sobre sí mismo, ya que su ser se resuelve en el uso. Citando a Zimmermann, "Todo objeto debe pasar por la prueba de la verdad del uso. El designio vela para que el acto de diseñar no se proclame autónomo, para que el diseño no llegue a entenderse a sí mismo como su propia finalidad". (2002, p. 114)

Esto remite a la comprensión pre-conceptual de la cual habla Heidegger. Para que el objeto diseñado cumpla su función, el usuario no necesita comprender cómo está diseñado, o poder darse cuenta de los criterios que ha tomado el diseñador.

Zimmermann establece que "el diseñador, a diferencia del artista, no es normalmente la fuente de los mensajes que comunica, sino un intérprete que configura mensajes originados por otras personas de manera que sean accesibles para un público dado. También a diferencia del artista, el trabajo del diseñador debe estar desposeído de rasgos personales notorios que se

interpongan entre el público y el mensaje." (2006, p. 25)

Elena Oliveras reflexiona sobre el útil, diciendo que "El útil nos da seguridad. Gracias a él podemos organizarnos y ordenar nuestro mundo, sentirnos más cómodos, más confortables en él. El útil nos facilita tareas de todos los días, nos presta un servicio; es servicial siempre y cuando funcione bien." (2004, p. 272) Esta reflexión inmediatamente remite a la función del Diseño Gráfico, explicada por Jorge Frascara de la siguiente manera:

El diseñador trabaja con la vida cotidiana; es el mediador que si erra, puede transformar una ciudad en un laberinto, o si acierta, puede transformar un laberinto en una ciudad y una ciudad en un nido. Pero su objetivo no es ni la ciudad ni el laberinto ni el nido: su objetivo es la gente, y su tarea es transformar, humana y eficientemente, esta realidad de oscuras complejidades en una transparente, deseada y realizable fantasía.

(J. Frascara, 2009, p. 67)

Si en la obra de arte, la verdad se encontraba en la constante lucha entre lo que se mostraba y lo que se ocultaba, en el útil (o en el Diseño), la verdad se encuentra en el uso. Parafraseando a Zimmermann (2002), es en el uso de donde se revela la verdad del Diseño. Al usar un objeto, al experimentar su usabilidad, su utilidad y su función, se puede comprobar la verdad de su forma y apariencia, y de si el conjunto de sus elementos constitutivos son adecuados al fin para el cual ha

sido diseñado.

Siguiendo con el ejemplo del horario de trenes, afirma que en los objetos diseñados, "Ser usados es su razón de ser. Los diseñadores diseñan, por tanto, objetos destinados a este fin. Un horario de trenes se usa con los ojos para informarse sobre salidas y llegadas. No es contemplado como una delectación estética sino que es leído para conocer la información útil que contiene." (2002, p. 113)

Sin embargo, ¿no se podría encontrar una delectación estética en el hecho de que la pieza diseñada permita su correcto uso?

5.3 Estética y función

Aicher establece que en el hombre hay una existencia estética, que es una forma de existencia contraria a fines y razones. En su pensamiento, la estética es algo superior a los fines y a las fundamentaciones racionales. "Antes se decía: saber es poder (...) Hoy podría decirse: belleza es poder. Sólo quien ofrece belleza tiene esperanza de dominar el mercado. Sólo quién adopta una existencia estética tiene cualidades de dirigente." (1994, p. 38)

Usualmente, la estética es entendida como algo completamente ajeno a la funcionalidad, como una esfera aparte en la cual lo sensible no tiene relación con el fin o el uso. Este concepto puede resultar adecuado en el ámbito del arte, en el cuál se puede hablar de aspectos estéticos completamente separados o separables de la función específica de una obra.

En el arte, el desinterés estético planteado por Kant delimita una actitud contemplativa donde el juicio estético de placer no está unido a la función de la obra. Es finalidad sin fin, el goce estético es el objetivo mismo.

Sin embargo, en el Diseño, y específicamente en el Diseño Gráfico, resulta difícil aplicar esta concepción de lo estético como algo separado de la función. El factor "estrictamente estético" no significa "estrictamente reducido a la bella apariencia". Este espíritu reduccionista nos lleva a aplicar una concepción errónea de "estética".

¿Cómo juega entonces el factor estético en una concepción que se resiste a separar la belleza de la función? En el Diseño Gráfico, se suele denominar 'estética' al 'estilo' de una cierta pieza, y es ahí donde se da lugar a la confusión.

Por ejemplo, Jorge Frascara afirma: "La elección de un estilo estético requiere un esfuerzo consciente. No existen principios universales de belleza y fealdad. Las elecciones en este campo son culturalmente construidas y representan sistemas de valores. (2006, p. 80)

En la cita anterior se iguala lo estético con el estilo, y se pone en términos de belleza y fealdad. Como se ha visto en otros capítulos de este Ensayo, estos términos ciertamente corresponden a una valoración estética, pero en ellos no se agota la Estética. Sin embargo, Frascara continúa:

El problema del diseño de comunicación visual no puede

verse como la necesidad de elegir entre comunicación y estética, porque la estética es un requisito comunicacional que debe ser satisfecho. La belleza y la sofisticación visual son dimensiones importantes del trabajo del diseñador, pero deben ser integrados en el contenido y el público del proyecto, y no se las puede tratar como respondiendo a criterios universales e independientes de los contextos de cada proyecto.

(J. Frascara, 2006, p. 30)

Si bien se sigue refiriendo a la Estética como sofisticación visual y belleza, estos términos se empiezan a relacionar con otras dimensiones, como lo son los fines específicos de cada proyecto de Diseño.

Se encuentra implícita una noción de Estética que no se queda en la bella forma, y comienza a ser un parámetro estructural de los fines comunicacionales del Diseño. Se presencia, entonces, un cambio de paradigma, el paso de ser una función estética, a una estética de la función.

Otl Aicher explica, "Que algo se divida en objeto y forma, es decir, que se contemple la forma como variable, arbitrariamente intercambiable según el espíritu de la época y el gusto de los media, corresponde a un concepto burgués de la cultura según el cual el mundo se divide en espíritu y materia, forma y técnica, estilo y propósito, apariencia y sustancia." (2001, p. 132)

Esto se encuentra directamente relacionado con el fenómeno de estetización general de la sociedad que se ha desarrollado en el capítulo anterior. La "función estética" que antes era propia del arte ha desbordado su ámbito, y es desempeñada por otros agentes de la sociedad de masas, como lo es el Diseño.

Esta estética "desbordada" se transforma en una estética funcional, indisociable de la función estrictamente comunicativa del Diseño.

Siguiendo el pensamiento de Frascara (2006), se sostiene que no es posible juzgar a una pieza de Diseño Gráfico sólo sobre la base de su sofisticación visual. Esto habla de una estética que excede a los parámetros de belleza establecidos, una estética del uso que va de la mano con la necesidad de transmitir un mensaje específico en una pieza de comunicación visual.

En palabras de Jorge Frascara, "La evaluación de la calidad estética de una pieza de diseño de comunicación visual debe enfrentarse teniendo en cuenta el propósito, el contenido, el contexto de implementación y el público." (2006, p. 81) Esto implica que se abandona el concepto de la Estética en Diseño como aquello que place a la vista. El placer estético y su valoración se relaciona así con el uso y la finalidad.

Otl Aicher lo explica diciendo que "El diseño, antes de llegar a ser conocimiento, es el trato con las cosas. El diseño renuncia al absolutismo estético del arte y busca la estética del uso." (2001, p. 159)

Para concluir, se hace referencia a una reflexión del mismo autor sobre la relación entre Filosofía y Diseño:

"La filosofía y el diseño caminan hacia un punto común, la filosofía en el pensar, el diseño en el hacer. Este punto común es que nuestro mundo está en el estado de su elaboración. Está proyectado, está hecho; en el uso debemos ver lo bueno o lo malo que somos." (2001, p. 161)

Conclusiones

La Estética, lejos de los usos erróneos de la palabra, es la rama de la Filosofía que trata problemas relacionados con lo originado por la percepción.

Definida como la "filosofía del arte", actualmente parece exceder dicho término. La reflexión sobre la percepción sensible ha sido ejemplificada con las diferentes prácticas artísticas desarrolladas a través de la historia. No obstante, hoy el concepto de arte es confrontado con una realidad que dificulta su delimitación, y abre a la Estética a nuevos campos conceptuales.

Lo mismo sucede con la concepción de Estética como "filosofía de la belleza". La estetización general de la existencia implica que las nociones de belleza se nieguen a un ordenamiento sistemático, y la Estética se encuentre con nuevos parámetros valorativos.

Olt Aicher afirma:

El diseño, pese a todo, ha seguido siendo también una actividad cultural y su espacio de reflexión está lleno de preguntas fundamentales sobre la existencia humana, bajo las condiciones no sólo de la reproducción industrial, sino de la producción industrial, esto es, de la vida en un nuevo mundo, en su mayor parte artificial.

(Aicher, O., 2001, p. 134)

¿Cómo se construye una filosofía del diseño? Lo valioso no se encuentra tanto en la respuesta, sino en la pregunta. Dicho interrogante plantea la búsqueda de nuevas respuestas, sin ánimos de conformarse con una sola, y con la intención de abrir

debate, de incitar a otras preguntas y abrir nuevos caminos de teoría.

Se debe comprender lo erróneo que resulta el concepto de lo estético entendido como lo bello. El hecho de insertar al Diseño Gráfico en un sistema filosófico, como en este caso el de Martin Heidegger, es establecer una Estética del Diseño.

Gustavo Valdes de Leon explica: "De la lectura de Heidegger (...) se desprende que el Diseño en tanto proyecto, en tanto posibilidad, es condición de la existencia del hombre que en él se realiza y, en otro orden, que el Diseño y la Filosofía, si bien corresponden a distintas modalidades del pensar y del hacer, pueden ser recíprocamente iluminadores." (2010, p. 71)