

Stefano Morabito

**¿PUEDE UNA ESTÉTICA BASADA EN LAS CUALIDADES
ONTOLÓGICAS DE LOS OBJETOS DAR CUENTA DEL FENÓMENO
DE LA ESTÉTICA DIFUSA?**

**IS IT POSSIBLE TO EXPLAIN THE *WIDESPREAD*
AESTHETICIZATION STARTING FROM AN AESTHETICS BASED ON
THE ONTOLOGICAL QUALITIES OF OBJECTS?**

RESUMEN. Casi desde su nacimiento la estética ha coincidido con la teoría del arte: sus criterios tradicionales corresponden, de hecho, al conjunto de cualidades que el siglo XIX consideró como definidoras del arte elevado. El concepto fundamental es el de la *autonomía*. Sin embargo, el actual fenómeno de la ‘estetización difusa’, en que el placer estético y el disfrute sensorial se ven propiciados mucho más por nuestros actos de consumo y nuestros comportamientos cotidianos que por la experiencia del arte elevado, es problemático para la visión tradicional de la estética y requiere, para su comprensión, herramientas conceptuales que pueden surgir únicamente de la rescisión de la histórica coincidencia entre estética y teoría del arte.

Este artículo se propone reconstruir la génesis histórica de la vinculación entre teoría del arte y estética con el fin de desmitificar su pretendida universalidad. Es este el paso previo para la postulación de una experiencia estética cuyos criterios de legitimidad no estén establecidos a partir de la experiencia modélica del arte tal y cómo ha sido configurada por la estética decimonónica y para que, por tanto, las características de la experiencia estética puedan ser analizadas también en su despliegue en la vida cotidiana.

PALABRAS CLAVE. Estetización difusa. Teoría del arte. Estética. Autonomía del arte. Artesano. Artista. Concentración moderna de lo estético. Gran división.

ABSTRACT. Almost from its beginning, aesthetics ended up coinciding with the theory of art: its traditional principles are, in fact, shaped on the qualities that the nineteenth century considered as characterizing the high art. The fundamental concept is that of autonomy. However, the current phenomenon of ‘widespread aestheticization’, in which aesthetics and sensory pleasures are favored much more by our consumption acts and by our daily behaviour than by

our contact with the high art, undermines the traditional vision of aesthetics and requires, in order to understand it, some conceptual tools which can arise only from the severance of the historical identification between aesthetics and theory of art.

This article aims to retrace the historical genesis of the link between the theory of art and aesthetics, with the intent to demystify its supposed universality. This is the first step to be able to postulate an aesthetic experience whose criteria of legitimacy are not set starting from the example of the experience of art as it was configured by the nineteenth-century aesthetics and to allow, therefore, to describe the characteristics of the aesthetic experience even in its daily life unfolding.

KEYWORDS. Widespread aestheticization. Theory of art. Aesthetics. Autonomy of art. Artisan. Artist. Modern aesthetic concentration. The great division.

1. Una primera aproximación a la estetización y sus problemas

Nuestra experiencia actual parece apuntar a que los valores estéticos, el goce sensorial, el espectáculo, la diversión, desempeñan un papel en cierta medida inédito y han alcanzado una dimensión más amplia que en cualquier época anterior.

La extensión de lo estético a cualquier resquicio de nuestras vidas, rodeadas de objetos que cada vez más, junto con su valor utilitario y funcional, recogen otra y no menos importante faceta, la estética, en que incluso los objetos de uso cotidiano más trivial pretenden ser bellos y agradables, todo ello unido a la difusión del consumo de imágenes, productos y artefactos ‘estéticos’, así como la proliferación de festivales, exposiciones, parques temáticos, etc. han

hecho que distintos autores llegasen a hablar de nuestra época como la del «triunfo de la estética»¹.

Se trata de una observación tan ampliamente compartida que ha llegado a adquirir los caracteres de un «lugar común»². Aquella «estetización global», de la que hablara Wolfgang Iser, consistiría en la extensión de las características propias del arte a ámbitos que anteriormente no le correspondían, llegando a recubrir de propiedades ‘estéticas’ el estilo personal y la conformación de las ciudades, la economía y la teoría, hasta afectar a nuestra propia imagen de la realidad³.

Casi en la misma línea, Gilles Lipovetsky considera que el mundo de la producción de objetos e imágenes en la época moderna y contemporánea

¹ Véase Y. Michaud, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 10. El autor francés subraya el fenómeno del desbordamiento de lo estético hasta alcanzar inclusive los dominios de la moral: «Resulta difícil y hasta imposible escapar de este imperio de la estética. Hasta la visión moral de los comportamientos parece estar ahí ‘para verse bien’, y la moral se vuelve una estética y una cosmética de los comportamientos. Es necesario que el mundo rebose de belleza y, de repente, rebosa efectivamente de belleza. Este mundo, hoy, es *exageradamente* bello». Ponemos en cursiva el adverbio empleado por Michaud porque consideramos que no se trata de un énfasis inocente: el carácter desbordado e hiperbólico son uno de los caracteres distintivos de lo estético en la actualidad, no solo en la reflexión de Michaud, sino para diversos otros observadores.

² Véase P. D’Angelo, *Estetismo*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 277 y ss.

³ Véase W. Iser, *Aesthetisierungsprozesse - Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven*, en Id., *Grenzgänge der Aesthetik*, Stuttgart, Reclam, 1996, pp. 10-11. Citado en P. D’Angelo, *Estetismo*, cit., p. 278.

aprovecha el “sello de lo artístico” para sus productos. Sin embargo, para él no sería correcto ver tal fenómeno como una expansión de los dominios propios del arte, y menos aún de aquel concepto ‘fuerte’ de arte que tenemos desde la época moderna, ya que llega a sostener que

«lo que embellece el mundo no es ya el Arte elevado que desprecia el mercado, es el propio capitalismo, pertrechado con su nuevo brazo artístico. El imperio de lo estético en las sociedades hipermodernas señala, en el universo de los productos y del consumo, la victoria del capitalismo artístico»⁴.

«Capitalismo artístico», según esta visión, es la definición que le corresponde a la fase actual, en que no estamos ante un sector especializado de aquel sistema económico que domina la escena desde la época moderna hasta hoy, pese a que el autor así parezca entenderlo al hablar del «brazo artístico» del que el capitalismo se habría dotado, sino que, más bien, nos encontraríamos ante una estetización del sistema económico mismo, lo que recabamos de la referencia de Lipovetsky al «imperio de lo estético», lo que indica que si no es el único aspecto del sistema capitalista de producción actual, sí es el más relevante y el que caracteriza esencialmente nuestras sociedades⁵, que no duda en definir

⁴ Véase G. Lipovetsky-J. Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, Barcelona, 2015, p. 63.

⁵ En este sentido, ha entrado ya en el patrimonio común la idea de que la economía es cada vez más una economía no ya de la producción de objetos, sino una economía del

«reestructuradas por el capitalismo artístico»⁶. Un sistema económico y productivo para el que Lipovetsky acuña precisamente la adjetivación que nos da cuenta de cómo la explotación de propiedades estéticas y de patrones artísticos no sólo vertebran el sistema de producción-consumo, sino que representan la razón de su mantenimiento y supervivencia.

Debido a las propias evoluciones del sistema capitalista, hoy

«no estamos en la época en que la producción industrial y la producción cultural remitían a universos separados, radicalmente inconciliables; estamos en el momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados, penetrados, remodelados por operaciones de naturaleza fundamentalmente estética»⁷.

Para el sociólogo francés, es necesario asumir que «el capitalismo artístico no es sólo productor de bienes y servicios comerciales, es al mismo tiempo “el lugar principal de la producción simbólica”, el creador de un imaginario social, de una ideología, de mitologías significativas»⁸. Esta última cita parece que apunta, más incluso que las anteriores, a que ha habido un desplazamiento de la

conocimiento, o de lo inmaterial. Cfr. A. Gorz, *L'immateriale. Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

⁶ Cfr. G. Lipovetsky-J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., p. 64.

⁷ Cfr. G. Lipovetsky-J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., p. 9.

⁸ Cfr. G. Lipovetsky-J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., p. 104. La cita interna procede de Marshall Sahlins, *Au coeur des sociétés. Raison utilitaire et raison culturelle*, Gallimard, París, 1980, traducción del inglés de Sylvie Fainzang, p. 262.

centralidad del arte como lugar de producción simbólica, como lugar eminente de la creación ideológica y hegemónica, al mundo de la producción que tradicionalmente quedaba relegado al ámbito de lo práctico y de lo económico.

Todo ello sugiere que se ha producido una transformación relevante en nuestra sensibilidad general y, a la vez, un poderoso proceso de desplazamiento del arte de su posición de monopolio de lo estético, tras por lo menos dos siglos en que tal situación se basó en una división y separación muy neta entre lo que es arte y lo que no lo es, con el primer sector considerado el único capaz de dar acceso a la llamada experiencia estética y el segundo perteneciente con pleno derecho al ámbito de lo práctico. No es difícil ver cómo en esta misma distinción se basaba incluso la primacía otorgada al dominio del arte respecto a los demás aspectos de la vida, ya que era considerado como el medio de acceso a una experiencia más plena, más satisfactoria, más honda que la que nos pudieran brindar las demás actividades individuales o sociales pertenecientes a la esfera de lo práctico.

Sin embargo, esta situación, a la que acabamos de hacer unas primeras (y someras) referencias, no puede ocultar, de entrada, una evidente paradoja: en el momento de la llamada estetización del mundo, es decir, de la importancia prepotente que hoy en día la belleza y los valores estéticos parecen tener para

nosotros y nuestra cultura, nos encontramos, por otro lado, ante una condición de gran crisis y dificultad a la hora de pronunciarnos sobre el valor estético de las cosas y, más aún, de disfrutar y comprender cabalmente el arte.

El hecho de que hoy en día los modelos estéticos aparezcan con más intensidad y frecuencia en el mundo de la producción de objetos que en el propio mundo de la producción artística ha llevado a muchos autores a ver en ello el testimonio, y diríamos casi que la prueba histórica, de que se ha producido un desplazamiento fundamental respecto a la centralidad del arte a la que estábamos acostumbrados. Ese desbordamiento de lo ‘artístico’ fuera de los confines tradicionales del arte parece que se corresponde, por consiguiente y paradójicamente, con un debilitamiento y una pérdida de ejemplaridad del propio arte que, por añadidura, deja de ser algo comprensible para la mayoría.

Nos encontraríamos, por tanto, ante un proceso que nos muestra dos caras de la misma moneda: por un lado, la estetización global de nuestras existencias, lo que alude a una colonización, por el arte, de territorios que eran propios de ámbitos relativos a la moral, a la economía, a la praxis. Por otro lado, observamos de qué manera el propio arte, lejos de aparecer como un poder sólido y firme, como el ámbito central del sistema cultural, pierde su consistencia y fisonomía en este proceso de expansión, llegando a convertirse en

impalpable vapor, de lo que dan cuenta, entre otras, dos obras recientes de Mario Perniola y de Yves Michaud, tituladas, respectivamente, *L'arte espansa* y *El arte en estado gaseoso*⁹.

Se trata de dos fenómenos que son sólo aparentemente contradictorios y que, en cambio, presentan una serie de interrelaciones cuyo análisis puede resultar fructífero para el esclarecimiento de ambos.

En efecto, el carácter contradictorio al que aludimos ahonda sus raíces en la conformación misma de la doctrina estética, que se fraguó en los siglos XVIII y XIX en torno al concepto de autonomía del arte, estableciendo para esta última precisos confines trazados mediante la expulsión del campo de legitimidad de lo artístico, en primer lugar, de lo útil y de lo agradable, por lo que la estética vino a configurarse como espacio libre y contemplativo.

Esto significó, entre otras cosas, obrar una separación entre artesanía y arte y, al mismo tiempo, desvincular al arte de las finalidades heterónomas que la habían caracterizado hasta esas fechas y que estaban relacionadas con el ámbito del culto, de la celebración política, de la enseñanza moral. Asimismo, fue precisamente el aspecto de la diversión, del goce sensorial, el ámbito de los

⁹ Véase, M. Perniola, *L'arte espansa*, Einaudi, Turín, 2015 e Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso...*, *cit.*

placeres más sensuales, ahondando la senda ya trazada por Kant¹⁰, lo que vino a quedar excluido del número de los comportamientos adecuados (aquellos que, en cambio, apuntan a la actitud contemplativa, no comprometida con los sentidos) frente al arte ‘elevado’ que, cada vez más, vinieron a coincidir con el modelo – exclusivo – de relación estética.

El campo de lo estético fue configurado como un dominio autotélico, lo que correspondía no sólo a la exigencia de encontrar un marco teórico para la reflexión sobre el arte en una época en que ésta iba emancipándose de sus tutelas religiosas y de su relación auxiliar con el poder de la corte, sino también a la necesidad de encontrar una colocación y sistematización para el arte en un momento de especialización y secularización del saber (y de la sociedad), como efecto del desmoronamiento de la visión organicista y jerarquizada de la sociedad y de la vida en el sistema teocrático.

¹⁰ «Agradable es aquello que place a los sentidos en la sensación»; sin embargo, el placer propio de lo agradable necesita de una peculiar relación con el sujeto; no es, por tanto, desinteresado como el juicio de gusto propiamente dicho, que se aplica a lo bello sin un interés en la existencia del objeto. Lo agradable es el resultado de una excitación sensorial, que nos brinda un placer en esencia privado y no comunicable universalmente: «de un manjar que excita el gusto con especias y otros ingredientes dícese, sin titubear, que es agradable [...] inmediatamente *deleita* los sentidos». La elección de este ejemplo, por parte de Kant, no podría ser más ilustrativa: el agrado es el goce que nos afecta de manera corpórea; en ello obra el interés de los sentidos por experimentar el deleite sensual. Cfr. I. Kant, *Crítica del Juicio*, Tecnos, Madrid, 2015, pp. 117-123. Las citas textuales son extraídas, respectivamente, de las páginas 117 y 119.

Este reconocimiento nos muestra que la expansión del arte – a la que acabamos de referirnos – hacia territorios que le eran ajenos podría enfocarse no tanto como una colonización de territorios nuevos, sino más bien como el salir nuevamente a flote de ámbitos que habían sido dejados en la sombra a partir de la teorización estética moderna y que, pese a verse excluidos de la consideración filosófica y de la legitimación cultural, han venido produciéndose y desarrollándose paralelamente a la alta cultura.

Claro está, no es posible pensar que conceptos tales como el placer en la relación estética, o el valor del ornamento vuelvan a tener, en la época contemporánea, la misma función que tenían antes de la época de la autonomía del arte y de su ‘sacralización’. Del mismo modo, sería ingenuo dejar de reconocer que la gran exaltación del arte que se produjo en la modernidad ha determinado el surgimiento y la difusión, en el imaginario colectivo, de un conjunto de valoraciones altamente apreciativas que siguen operando con especial efectividad en la sensibilidad general incluso después del momento en que el arte pierde su centralidad, lo que puede dar razón, entre otras cosas, de que la citada referencia al ‘sello artístico’, que según Lipovetsky se emplea hoy en día para ensalzar el valor de las mercancías, coexista con un sistema de

producción de objetos e imágenes pertrechados de propiedades estéticas pese a que su centro propulsor se sitúa hoy no en el arte, sino en la propia producción.

Si afirmamos que en la contemporaneidad vacilan y se derrumban las distinciones entre lo alto y lo bajo del eje de los valores artístico-culturales, así como las fronteras entre el arte y lo cotidiano, esto no puede significar sólo que se han abolido las prohibiciones culturales de corte elitista que han estado vigentes durante centurias, y que se centraban en el concepto de ‘vergüenza cultural’ (cuyos niveles se han reducido enormemente en las últimas décadas) hacia determinados consumos de productos estéticos hoy extremadamente relevantes¹¹ y que por lo tanto vuelven a ser ‘admitidos’ hábitos, comportamientos y preferencias que siempre han existido y que durante una época se vieron relegados a la insignificancia en la esfera de la cultura oficial, cuyo perímetro de legitimidad estaba trazado por precisas normas de discriminación (el criterio del gusto) entre objetos estéticos admitidos y no admitidos, que correspondía a una análoga estrategia de discriminación o *distinción* social, como vio Bourdieu¹². Desde luego, hay mucho de todo ello, pero, si queremos reparar en aquel tópico según el cual la historia nunca se

¹¹ Cfr. G. Lipovetsky-J. Serroy, *La estetización del mundo*, cit., p. 318.

¹² Cfr. P. Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Barcelona, 2017.

repite exactamente igual a sí misma, debemos reconocer cómo se asiste a un salto entre la época anterior y la siguiente respecto a la teorización de la autonomía del arte, lo que impide hablar simple y llanamente de un ‘rescate’ de una parte otrora si no ‘maldita’, desde luego careciente de legitimación, como podría ser la de los objetos artesanales, las manifestaciones de arte popular, etc.

Por lo tanto, no es suficiente describir la situación actual simplemente como el resultado de un proceso por medio del cual, en un primer momento, el arte, en la época moderna, se coloca en el centro de un proceso por el que es elevado como valor hasta límites inéditos con la consecuencia de que su concepto se restringe al arte culto, y que se llegan a infravalorar y desautorizar sus versiones ‘populares’ como pseudo-arte (o, después, arte de masas) y una serie de prácticas antes casi indistinguibles de él como mera producción o artesanía.

Posteriormente, todo este segundo ámbito de comportamientos y productos vuelve a adquirir una importancia tal como para que se produzcan intentos de otorgarle legitimidad o en todo caso reconocerlo como productor de experiencias estéticas, si bien con categoría distinta.

Por lo menos, esta supuesta segunda etapa del proceso no puede ser admitida sin reconocer que resulta contradictoria e incompatible con el propio

concepto de arte y con la doctrina estética tal y como se ha conformado a lo largo de los últimos dos siglos y que, por lo tanto, la evidencia de la llamada estetización difusa requiere un replanteamiento de tales conceptos de arte y experiencia estética que no puede evitar pasar por un análisis de sus reales determinaciones históricas y sociales, quebrando, de algún modo, el caparazón de transcendencia y abstracción idealista que ha sido uno de los frutos históricos y sociales de la relación entre la modernidad y el arte mismo.

Claramente, no basta con reconocer el hecho de que el arte se ha connotado, en la modernidad, de valores que hoy, desmitificados de alguna manera por un análisis de sus motivaciones históricas y sociales, puedan ser fácilmente apartados y de alguna manera desechados o replanteados para dar paso a una concepción menos restringida, menos elitista y más ‘democrática’ de la dimensión estética, tal y como parecen proponer algunos autores de corte pragmatista¹³.

¹³ A este respecto, cabe recordar la propuesta de Richard Schusterman, a quien tomaremos como ejemplo de las posturas que abogan por ‘liberar’ de alguna manera la estética de sus constricciones elitistas en pro de un acceso más extendido y más igualitario a lo estético, lo que se realiza también a través del levantamiento de las censuras culturales y a la par elitistas que siguen obrando sobre y contra muchos productos estéticos que permanecen relegados al ámbito de la “baja cultura” pese a su ‘consumo’ extremadamente difundido e interclasista. Cfr. R. Schusterman, *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Idea Books, Barcelona, 2002.

Por el contrario, todo apunta a que la trascendencia adquirida en la modernidad por el dominio de lo artístico es algo que aún hoy sigue operando con eficacia y que debe ser tenido en cuenta en nuestros análisis, volviendo vano todo intento de recuperar simplemente lo ‘reprimido’ tal y como debió de encontrarse antes de tal ‘represión’.

Valgan los siguientes dos ejemplos para dar cuenta, de entrada, de la diferencia esencial que precisamente la duradera teoría del arte autónomo ha determinado entre el antes y el después de su aparición. El primero: pese a que el dominio del arte parece ya haber perdido su ejemplaridad¹⁴, en la estetización de lo cotidiano a la que asistimos se puede reconocer que actúa el sello de lo artístico, cuya fuerza y eficacia se debe precisamente a aquel énfasis que la modernidad ha reservado al arte y que ha hecho que distintos autores hablaran de una auténtica ‘religión del arte’, algo que ha caracterizado nuestra relación con lo artístico durante al menos los últimos dos siglos y que incluso sigue, por lo visto, ejerciendo su fascinación no obstante el cambio de las condiciones de nuestra experiencia estética. Esto implica que el concepto de arte haya cobrado, desde el siglo XVIII hasta hoy, una fuerza y un poder de fascinación con el que

¹⁴ Sobre la pérdida de ejemplaridad del arte en relación con la nueva importancia de lo estético en la época actual, puede verse el penúltimo capítulo de *Estetismo* de P. D’Angelo, cuyo título es, significativamente, «L’estetismo oggi, ovvero la perdita di esemplarità dell’arte». En P. D’Angelo, *Estetismo, cit.*, pp. 255-281.

tenemos que seguir lidiando incluso hoy en día. Si el arte no encierra aquella promesa de felicidad que se le atribuía a la belleza, en este marco, por lo menos, hemos de suponer que encierra una promesa de calidad o de experiencia satisfactoria. De alguna manera, el sello de lo artístico, más que caracterizar actualmente la fantasmagoría de objetos que nos rodean, ha marcado en profundidad nuestra propia sensibilidad, lo que hace hoy posible que sigamos, casi instintivamente, su señuelo, aunque nos conduzca por caminos muy distintos a los que el propio arte recorrió en el pasado.

El segundo: lejos de poder hablar de simple ‘rescate’, la observación de lo que ha ocurrido en las sociedades contemporáneas nos enseña que lo estético ha cobrado un valor del todo inédito en nuestras existencias, tanto en extensión como en intensidad, lo que encuentra su reflejo más propio en la tendencia, por parte de los observadores del fenómeno, a subrayar lo hiperbólico de este proceso a través de la profusión de prefijos intensificadores: (*hiper-estetización, trans-estetización* etc.)¹⁵ como para poner de relieve el carácter espectacular,

¹⁵ La prefijación enfática, sin embargo, se corresponde no solo a lo estético, sino a otros aspectos como el consumo, puesto que no estamos ya ante el consumo tradicional, sino que lo que caracteriza nuestra época actual (una época de desbordamiento en todos los ámbitos) es un hiper-consumo. Así, siguiendo un estilo que se ha difundido bastante en los análisis de la modernidad tardía, es posible reconocer una tendencia a enfatizar las dimensiones o la intensidad de los fenómenos propios de la época posmoderna mediante el empleo de prefijos que subrayen el carácter hiperbólico que éstos han venido adquiriendo (otra prueba de que la dificultad para definir ciertos fenómenos se suele solventar con la prefijación). En lo referente a las características que resultan de la nueva alianza entre producción-consumo y estética – y

sorprendente, desmedido de lo estético en la actualidad que ha sido el objeto de los célebres análisis de Debord¹⁶.

Ahora bien, atendiendo a estas últimas sugerencias convendría observar, ya sea de pasada, que en primer lugar, al hablar de “sello de lo artístico”, no nos estamos tal vez refiriendo tanto a que la belleza propia del arte se difunda por

sin ninguna pretensión de hacer un listado exhaustivo, imposible vista la cantidad de trabajos al respecto, sino al fin de señalar los indicios de una tendencia – encontramos el «hiperconsumo», con su peculiar variante de «hiperconsumo estetizado», a lo que les corresponde, como no, un «hiperconsumidor»; la «hipermoda», el «hiperespectáculo» o «hipershow» y la «hibridación hipermoderna» de estilos [Cfr. G. Lipovetsky-J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., respectivamente: pp. 50-51 (*hiperconsumo*); pp. 64-65 (*hipermoda*); pp. 220-246 (*hiperespectáculo*, *hipershow*, *hiperestimulación visual*); pp. 74-76 (*la hibridación hipermoderna*)]. Por supuesto, esta «hipermodernidad», que consiste en el dominio acabado de una cultura de mercado global que puede definirse como «hipercapitalismo» – a su vez caracterizado por una cultura «hipertecnológica» y, una vez más, por el «hiperconsumo» (Cfr. G. Lipovetsky-J. Serroy, *La cultura mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Anagrama, Barcelona, 2010, pp. 35-67) – está relacionada con el «hiperindividualismo» del consumidor en la época del «turbocapitalismo», la «hiperpublicidad», las «hipermarcas» (Cfr. G. Lipovetsky, *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*, Anagrama, Barcelona, 2017, pp. 87-112; 327-330 y *passim*). Aun sin ceder a la seducción de esa clase de neologismos, toda una serie de autores subraya el carácter excesivo e hiperbólico de la configuración estética del mundo actual; así, en la primera línea de la introducción a *El Arte en estado gaseoso* de Michaud aparece la siguiente frase: “el mundo es exageradamente bello” (Cfr. Y. Michaud, *El arte en estado gaseoso*, cit., p. 9) y Jean Baudrillard habla explícitamente del «carácter sublime de la mercancía» (Cfr. J. Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México, 2009, pp. 251 ss.). Si tomamos por buena la hipótesis de un carácter fundamentalmente hipertrófico de la determinación estética en la época de la conmixión total de estética y consumo, entonces, ante una sociedad en que la belleza aparece por doquier a lo largo y ancho de la extensión del globo y la innovación estética de los objetos de consumo y de los estilos artísticos adquiere una velocidad crecientemente acelerada, entonces cabría plantear un estudio comparativo (que excede, sin embargo, nuestros objetivos) entre estos fenómenos y lo sublime matemático y dinámico kantiano: ambos se dan, probablemente sin separación y en una trama muy imbricada, dentro del gran espectáculo de la estetización del mundo.

¹⁶ Cfr. G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Madrid, 2015.

doquier fuera de los anteriores límites de aquella, sino a que, en consideración del hecho de que el propio arte ha abandonado, en cierto momento de su desarrollo, precisamente la belleza, entonces a lo que se alude es quizá precisamente a la abstracción y a la trascendencia que ha ido cobrando el arte, convertido en un valor en sí mismo en las últimas centurias.

Esto no significa que el mundo de los objetos estetizados renuncie (como hizo, por ejemplo, el arte de las vanguardias) a sus características ‘visibles’ o a lo que, de momento, podríamos llamar “belleza”, atendiendo al conjunto de significados que comúnmente y en el lenguaje llano se atribuyen a esta palabra: más bien, todo lo contrario. Lo que queremos decir es que, frente a un arte desestetizado que, sin embargo, conserva una posición de encumbramiento entre las demás actividades humanas, el mundo de los objetos exhibe todas aquellas propiedades ‘estéticas’ de las que el discurso artístico se ha desembarazado y, además, aprovecha el sello de lo artístico en la medida en que esto alude, abstractamente, a valores dotados de una carga emotiva culturalmente apreciada.

En la multiplicidad y confusión de estilos y propiedades estéticas que exhibe el mundo estetizado, el sello de lo artístico, en efecto, parece obrar de una manera, al menos, tríplice: dejando que la belleza recubra los objetos; poniendo al servicio del sistema de producción los valores positivos asociados

con el concepto general de artisticidad; y también con lo que tal vez es hoy lo más distintivo del proceso general de estetización en sus características de desmesura y desbordamiento, pese a que había atravesado el arte en su trayectoria histórica como elemento ora residual ora emergente, pero nunca central: lo sublime.

Sea como fuere, convendrá dejar por un momento de lado el análisis de las maneras en que el arte influye en el fenómeno de la estética difusa y de cuáles de sus elementos sean aprovechados con mayor o menor eficacia por el actual sistema de producción y consumo de productos estéticos, para poner de relieve el hecho de que la nueva relación entre mundo de los objetos y campo propiamente artístico, considerada por sus efectos sobre la disciplina de la estética, impone, como hemos adelantado, un replanteamiento y una revisión de las doctrinas estéticas modernas y de la correspondiente teoría del arte. Sin embargo, esta revisión y replanteamiento deben arrancar de una referencia, fundada históricamente, al surgimiento mismo de la teoría estética y de su prístina identificación con la teoría del arte.

2. La moderna concentración de lo estético

En opinión del filósofo francés Jean-Marie Schaeffer, «la doctrina estética, lejos de fundar la relación estética, es en sí misma la traducción (sabia) de un ideal estético histórico muy preciso (el del romanticismo, en el sentido amplio del término)»¹⁷.

Se trata de un punto fundamental: si observamos que, históricamente, en un lapso de tiempo relativamente breve desde el nacimiento de la disciplina, se ha determinado un solapamiento casi completo de lo estético con lo artístico, y que, por lo tanto, bajo el nombre de “estética” podríamos muy bien reconocer el rótulo de ‘teoría del arte’ (algo que, como veremos, Hegel enuncia con una claridad extrema), realmente admitir tal cosa debería ir acompañado de la especificación de que se trata no tanto de un sistema del arte ‘universal’, sino del sistema del arte moderno que se conforma en torno al concepto de ‘bellas artes’. Asimismo, para la forma doctrinaria clásica que adquiere la disciplina, y que sigue ejerciendo su influencia hasta el día de hoy, habrá que hacer referencia al profundo sello que la concepción romántica del arte imprime a la teoría del arte y a la estética y sus formulaciones.

¹⁷ J.-M. Schaeffer, *Adiós a la estética*, A. Machado Libros, Madrid, 2005, p. 23.

De hecho, es conocido que la Estética, en tanto disciplina filosófica, es entre todas quizá la que, desde su nacimiento, más ha girado en torno a la cuestión de su propio estatuto y a la tarea de reconocer y sentar las bases para su propia legitimación. La superposición e identificación de la estética con la *filosofía del arte* ha estado presente casi desde los orígenes de la disciplina y, además de ser un reflejo de las tesis dominantes en su fase ‘tradicional’, sigue teniendo cierto auge, si reparamos en lo relevante del papel que, dentro de la filosofía analítica, tiene la cuestión de distinguir qué es arte y qué no lo es. El propio nombre de la disciplina encierra, en efecto, una ambigüedad de fondo: *estética* remite al griego *aisthesis* (sensación). Cuando Baumgarten utiliza este término en 1735, en su obra *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*¹⁸, da vida, de hecho, en opinión de Paolo D’Angelo, a lo que puede definirse, en todos los sentidos, «un nome artificiale [...] insieme una paleonimia (un nome antico per una cosa nuova) e un neologismo...»¹⁹, ya que

¹⁸ A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Felix Meiner, Hamburg, 1983. El texto es consultable en edición española y el nacimiento de la disciplina de la Estética es planteado explícitamente en las páginas conclusivas del mismo, en el párrafo CXVI. Cfr. A. G. Baumgarten, «Reflexiones filosóficas en torno al poema», en A. G. Baumgarten - J. J. Winckelmann - M. Mendelssohn - H. G. Hamann, *Belleza y verdad. Sobre la estética de la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona, 1999, pp. 23-78. El párrafo en cuestión ocupa las pp. 77-78.

¹⁹ Cfr. P. D’Angelo, *Estetica*, Laterza, Bari, 2011. p. 16. D’Angelo emplea el término ‘paleonimia’ para señalar el recurso a un arcaísmo con el objetivo de referirse a un fenómeno nuevo. Este vocablo no existe ni en italiano ni en español, pero aparece en las traducciones

el término *aisthētiké* en griego no existe y es inventado por Baumgarten a partir de *tá aisthetá*: las cosas sensibles (de ahí que sea, a la vez, una palabra de nuevo cuño y una referencia de sabor antiguo), para inaugurar una ciencia que estudia las sensaciones al igual que la lógica hace lo propio en el campo de los conocimientos racionales, sobrentendiendo el sustantivo *episteme*, en paralelo con *logiké episteme*²⁰.

En las intenciones de Baumgarten, por lo tanto, la estética debía ser una *ciencia del conocimiento sensible (scientia sensitive quid cognoscendi)* que completaría la teoría del conocimiento colocándose al lado de la lógica. La base teórica del planteamiento de Baumgarten descansaba en la dignidad

italianas y castellanas de Jacques Derrida. Entre las más destacadas estrategias de escritura del pensador francés encontramos precisamente la *paleonimia* o *cuestión de los viejos nombres* (Cfr. J. Derrida, *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971 e Id., *Posiciones*, Pre-Textos, Valencia, 1977). Cristina De Peretti define este recurso a la estrategia de la paleonimia como una «labor mediante la cual, por una parte, se invierte la jerarquía metafísica de las oposiciones para conservar, aun a riesgo de una complicidad provisional, el término «antiguo» antes ligado a la lógica discursiva metafísica y que, al ser escrito de nuevo, al generalizarse por medio de una nueva inscripción, desplaza su sentido». Cfr. C. De Peretti, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Prólogo de Jacques Derrida, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 155. El término ‘estética’ por tanto, es, a la manera de Derrida, «un nombre “antiguo” renovado» (Cfr. C. De Peretti, *Jacques Derrida...*, *cit.*, p. 156) en cuanto alude a una raíz griega y, al mismo tiempo, un neologismo, ya que esta raíz es, de cierta forma, manipulada en la formulación de Baumgarten.

²⁰ Cfr. P. D’Angelo, *Estetica*, *cit.*, p. 16. En la nota 14 de la misma página, D’Angelo invita a consultar, para obtener mayor información acerca de la cuestión del ‘nombre’, la introducción de Leonardo Amoroso al volumen A. G. Baumgarten, I. Kant, *Il battesimo dell’estetica*, ETS, Pisa, 1993. Para otro punto de vista sobre el origen del nombre “estética” y su primitivo significado de percepción de estar vivos y primordial conciencia de sí, cfr. F. Desideri, *Forme dell’estetica. Dall’esperienza del bello al problema dell’arte*, Laterza, Bari, 2004, p. 13.

cognoscitiva que Leibniz había otorgado a los conocimientos *confusos* proporcionados por las sensaciones, dentro de un sistema que no establecía, como hacía Descartes, una contraposición neta entre sensibilidad e intelecto, sino una graduación creciente en las características del objeto. Así, para Leibniz, además de los conocimientos *claros y distintos* del intelecto, tenemos conocimientos *claros y confusos*²¹.

Se trata, como vemos, de algo muy distinto a aquello en que muy rápidamente se convertiría la disciplina. La Estética delimitará pronto su campo de acción haciéndolo coincidir con el perímetro de la filosofía del arte, desentendiéndose, con ello, incluso de la belleza propia de la naturaleza, que desde la antigüedad había sido normal considerar como uno de los objetos de la experiencia estética (y el objeto estético por excelencia, ya que el propio arte

²¹ D'Angelo ilustra el origen leibniziano de la propuesta de Baumgarten con las siguientes palabras: «...le nostre conoscenze possono essere oscure (ricordo un fiore o un volto ma non saprei riconoscerlo se mi venisse messo di nuovo davanti agli occhi) o chiare (sono in grado di riconoscere l'oggetto, sia esso un fiore o un volto umano). Le conoscenze *chiare*, a loro volta, possono essere *confuse* o *distinte*. Si faccia attenzione al fatto che per Leibniz *confuso* si oppone a *distinto* ma non a *chiaro*, e *chiaro* si oppone ad *oscuro*, non a *confuso*. [...] io posso avere un'immagine vivida di un fiore, e quindi per esempio riconoscere benissimo se è una rosa o un'orchidea, saperla disegnare ecc., ma questo non implica che sappia enumerarne le note (che appunto si chiamano *distintive*), come saprebbe fare solo un botanico. [...] Baumgarten, che era stato molto influenzato dal più autorevole discepolo di Leibniz, Christian Wolff, si basa su queste articolazioni per sostenere che quindi è possibile una *scienza della conoscenza sensibile* [...] una *estetica* accanto a una *logica*. Quando la conoscenza sensibile è *perfetta* (sempre per stare nel nostro esempio, quando l'immagine che ho del fiore è la più vivida possibile) abbiamo la bellezza, che dunque può essere definita come la perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale.». Cfr. P. D'Angelo, *Estetica*, cit., p. 17.

durante siglos fue apreciado precisamente por su capacidad de reproducir la belleza de la creación), precisamente lo que Kant había planteado como uno de los campos en que podemos experimentar la belleza, junto al del arte.

Como acabamos de anticipar hace unas pocas líneas, Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética*, hace que el primer capítulo, cuyo título, elocuentemente, es «Delimitación de la estética y refutación de algunas objeciones contra la filosofía del arte», sea precedido por la siguiente aclaración introductoria:

Dedicamos estas lecciones a la *estética*, cuyo objeto es el amplio *reino de lo bello*. Hablando con mayor precisión, su campo es el *arte* y, en un sentido más estricto, *el arte bello*.

Hemos de reconocer que la palabra *estética* no es totalmente adecuada para designar este objeto. En efecto, «estética» designa más propiamente la ciencia del sentido, de la *sensación*. Recibió esa acepción como una nueva ciencia o, más bien, como algo que había de llegar a ser una disciplina filosófica, en la escuela de Wolff. Su origen se remonta, pues, a un *tiempo* en que las obras de arte se consideraban en Alemania bajo el aspecto de las sensaciones que estaban destinadas a producir, así, por ejemplo, las sensaciones de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc. Habida cuenta de que este nombre resultaba inadecuado o, más exactamente, superficial, no faltaron intentos de encontrar otras denominaciones, así la de *calística*. Pero también ésta resulta insatisfactoria, pues la ciencia a la que se refiere no considera lo bello en general, sino solamente lo bello del *arte*. Por eso nos quedaremos con el término «estética», pues, por tratarse de mera cuestión de nombre, el asunto es indiferente para nosotros. Además, entretanto el vocablo ha pasado al lenguaje cotidiano, de modo que podemos retenerlo como nombre. Sin embargo, la

expresión genuina para nuestra ciencia es la de «*filosofía del arte*» y, más exactamente, «*filosofía del arte bello*»²².

Tenemos aquí condensadas en pocas líneas las características distintivas de la mencionada doctrina estética tradicional: primacía del arte sobre otras formas ‘estéticas’, con el efecto de llegar a considerar la actividad artística como superior a otras actividades, como dotada de capacidades superiores (acceso privilegiado a la verdad, modo de manifestación del espíritu, etc.); separación de lo bello artístico de lo bello natural y ‘depuración’ de la belleza de sus características más ‘sensibles’. Se trata de un surco del que no se apartarán ni Schopenhauer ni Nietzsche, ni tampoco Heidegger, quien considera, en 1936 – fecha de publicación de su *El origen de la obra de arte* –, que el arte es una de las formas supremas en que la verdad se historiza, brindando un acceso a lo verdadero que le es imposible alcanzar a la ciencia²³.

Además, Hegel, al declarar que es conveniente conformarse con un término como el de estética, impreciso porque se refiere al ámbito más amplio de la sensación, pero admisible en tanto que está ya incorporado en el uso,

²² G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Península, Barcelona, 1989, p. 9. Puede notarse que la relación de sinonimia de estética y filosofía del arte está presente, de manera bastante evidente, ya en el título del capítulo que acabamos de citar.

²³ Cfr. M. Heidegger, *El origen de la obra de arte* (1935/1936), en Id., *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, pp. 11-62. Sobre este aspecto, también P. D’Angelo, *Estética, cit.*, p. 14 y *passim*.

realiza al nivel de la definición aquella identificación entre estética y arte como dominios que se pertenecen mutua y exclusivamente que observamos como característica predominante de la cultura moderna. A saber: al declarar que tal concepto impreciso ha de entenderse como *filosofía del arte* establece una relación de sinonimia que acota con precisión el ámbito de aplicación de la palabra, dejando fuera de su uso correcto aquellos significados que apunten a otros fenómenos que no sean los propios de la teoría del arte vigente (descartando, en primer lugar, como hemos visto, los significados relacionados con «*aquella época* en que en Alemania las obras de arte eran consideradas en relación a los sentimientos que debían producirse, por ejemplo, los sentimientos de agrado, de admiración, de temor, de compasión»).

Más aún, al especificar, con detalle si cabe mayor, que la filosofía en cuestión debe ser la del *arte bello*, asienta una separación tanto entre el arte ‘propiamente dicho’ y otras artes que quedarían excluidas del ámbito de la estética, tal vez relegadas al campo de las artesanías, como, implícitamente, otra de las distinciones que han resultado fundamentales en el moderno discurso estético, a saber, la que se establece entre arte elevado y otras formas (arte de entretenimiento, popular, pseudoarte, etc.).

Todo ello parece apuntar, para D'Angelo, a que la estética es un fenómeno coincidente y es el efecto (más que la causa) de la moderna 'religión del arte' tal y como la describió J.-M. Schaeffer en su obra *L'art de l'âge moderne*²⁴.

En efecto, creemos que es conveniente reparar en que una teoría del arte tal y como se configuró en siglo XIX ha de depender necesariamente de que se hayan desarrollado una cultura social del arte y una experiencia social del mismo.

Y si para describir el fenómeno típico de las últimas décadas se ha acuñado el término 'estética difusa', podríamos definir la cultura y experiencia social del arte que arranca en la modernidad como la de la *concentración de lo estético*; un proceso de concentración que, claro está, al hilo de aquella religión del arte a la que ya hemos hecho referencia, consiste en la delimitación de precisos ámbitos de artisticidad por los que el arte y su experiencia llegan a configurarse como dominios separados y autónomos de los demás campos de la existencia y dotados de una densidad e intensidad que hacen de ellos un territorio privilegiado y jerárquicamente superior a los demás. Al concentrarse

²⁴ Citado en P. D'Angelo, *Estetica, cit.*, p. 14. La referencia completa a la obra de Schaeffer es: J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. Esthétique et philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nous jours*, Gallimard, París, 1992.

hasta coincidir con una determinada experiencia artística – la del arte culto – ese dominio es sometido a un proceso de intensificación y elevación que pone al arte en la cumbre de las producciones humanas y en el centro de las experiencias vitales deseables.

Este proceso de concentración llega a adquirir tales caracteres de abstracción e universalización que, en la opinión común, parece que el trato otorgado al arte siempre haya tenido las mismas características que le atribuimos a la experiencia del arte que nos ha legado la modernidad, por lo que lo artístico es una suerte de valor en sí mismo, como atestiguan, solo por poner un ejemplo, las distintas instituciones que en nuestras sociedades son creadas para subvencionar, proteger y fomentar la actividad artística, las exposiciones, la preservación y tutela del patrimonio.

Asimismo, tales instituciones están empeñadas en esclarecer e indicar lo que es arte y lo que no lo es y tal necesidad de discriminación le parece ya incluso al hombre de la calle una operación esencial, así como natural y necesaria parecen la función de los expertos, las tasaciones de obras, los críticos.

Sin embargo, es oportuno rehuir las universalizaciones y concepciones que, por atemporales, se convierten en metafísicas, e intentar analizar el

fenómeno desde una perspectiva histórica, tal y como le conviene a todo fenómeno humano.

En efecto, es una evidencia que pocos se atreverían a contradecir el hecho de que nuestro actual concepto de arte, considerado en su correspondiente perspectiva histórica, es un producto de la modernidad.

Para la mayoría de los autores que consideran este aspecto relevante, el marco dentro del cual debemos sopesar la mayoría de las ideas que tenemos en torno al arte ha sido dibujado por ese poderoso proceso de autonomización del arte del siglo XIX, lo que ha determinado la estructura fundamental del concepto que aún hoy en día manejamos.

El concepto elaborado por la sociedad decimonónica, en sus rasgos más generales, gira en torno a la idea de que al arte le corresponde, como actitud propia, la contemplación desinteresada por parte del espectador; la convicción de que las obras representan una fuente de placer relacionado más con la forma que con los contenidos y que éste ha de encontrarse desvinculado de ventajas prácticas o utilitarias (de edificación moral, enseñanza, etc.); y, finalmente, la pretensión de que el arte se encuentre libre de condicionamientos religiosos o sociales. En fin, la experiencia del arte ha de ser esencialmente *contemplativa, distanciada, desinteresada*.

Se debe a Paul Oskar Kristeller la explicación de que tales propiedades no se corresponden a experiencias del arte pertenecientes a épocas anteriores al Renacimiento, momento en que empiezan a despuntar aquellos caracteres que llegarán a su fisonomía madura en el siglo XIX, a saber, la relativa desvinculación del artista de las comisiones de obras, la manifestación de su individualidad, el relativo crecimiento del número de los coleccionistas y la difusión de las colecciones²⁵.

Cualesquiera que sean los factores que producen estos cambios, es cierto que han de ser de distinto tipo: culturales, sociales, religiosos, políticos. Además, no hay duda de que es conveniente establecer un paralelo entre tal proceso de secularización del arte y el análogo proceso de secularización de la sociedad entera. Asimismo, la secularización ve surgir el proceso paralelo de conformación de lo artístico como ámbito especializado y diferenciado, así como asistimos a una fragmentación del saber, autonomización de sus ramas, y especialización a nivel más general.

Sin embargo, nos parece de sentido común reconocer que una transformación tan profunda no puede haber avanzado de manera lineal (aunque

²⁵ Cfr. P. O. Kristeller, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)», *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, no. 1, 1952, pp. 17-46. (www.jstor.org/stable/2707724, última consulta: 01.05.2019).

así pueda convenir representarlo por exigencias de claridad y comprensión) sino a saltos, con repentinas aceleraciones, titubeos o retrocesos, tal y como ocurre para cualquier fenómeno histórico de cierto calado.

Ahora bien, ya que determinar con absoluta precisión los distintos estadios de este proceso, sus hitos fundamentales, sus giros desde el punto de vista histórico así como sus pormenores excede las finalidades de este artículo, nos limitaremos a analizar una serie de aspectos que consideramos útiles para sufragar la tesis que queremos defender: a saber, que hay que rechazar tanto un concepto trans-histórico de arte como la esencialización metahistórica de la coincidencia entre teoría del arte y estética. Al contrario, pensamos que una visión histórica y socialmente fundada del arte y de sus funciones es compatible y se hace más inteligible si postulamos la existencia de universales estéticos (preferencias, gustos, exigencias) en los que las distintas visiones del arte y una serie de comportamientos “estéticos” han de fundarse necesariamente para que sea posible hablar, si no de arte, de artes; si no de belleza, de distintas concepciones de la belleza, etc.

La primera y más evidente cuestión es la relativa al concepto más general de autonomía del arte, es decir, en un primer nivel, su desvinculación respecto a otros dominios tales como la religión y la moral. En un nivel más profundo, su

desvinculación respecto a cualquier fin que se le considere externo tal como la diversión, la suscitación de sentimientos más o menos agradables en el público, el entretenimiento, etc.

Una mirada históricamente crítica a la historia del arte nos revela, en efecto, cuán distintas eran las funciones de las ‘obras’ del pasado respecto a las que consideraríamos pertinente atribuirles a partir de nuestra mentalidad (que es el resultado, no hay que olvidarlo, de al menos dos siglos de educación estética)²⁶.

Pese a que utilicemos el concepto de ‘obra de arte’ para una pintura religiosa del siglo XVI o de épocas anteriores o posteriores, y a que estemos acostumbrados a tener contacto con ella dentro de una sala de museo o a través de las páginas de un manual de arte, sabemos que su función originaria era bastante distinta a la que guía hoy nuestra “contemplación” de la obra. Es decir que la obra, en muchos casos, no estaba pensada para su presentación ante un público, sino que debía obedecer a una función del todo distinta, ligada al culto y no al disfrute estético, tal y como nos recuerda, entre otros, Walter Benjamin,

²⁶ Hay que señalar que el mismo discurso debería aplicarse al punto de vista cultural, o etnológico: el concepto de arte que estamos acostumbrados a manejar es un producto occidental que mal puede servirnos para observar objetos procedentes de culturas desprovistas de tal concepto y cuyos productos estaban pensados con finalidades distintas a las que nosotros le otorgamos al arte.

quien habla de la existencia de dos polaridades (valor de culto y valor de exhibición) entre las que se debatió el arte en su trayectoria histórica, con el prevalecer en algunas ocasiones de la primera, en otras de la segunda²⁷.

Las pinturas rupestres, el búfalo o las escenas de caza dibujadas en la oscura pared de una cueva se apoyaban en la creencia mágica de que estos símbolos *eran* lo que simbolizaban, es decir, que tenían la función augural de conjurar la suerte en la actividad venatoria del grupo y la prosperidad del mismo. Su importancia residía en su *existencia* y no en ser objeto de disfrute, algo que sigue valiendo para gran parte de la producción artística ligada a la esfera cultural. Con el peso todo cargado sobre la polaridad de su función práctica dentro del ritual, «estatuas de dioses sólo visibles a los sacerdotes que acceden a la *cella*, imágenes de la Virgen veladas casi todo el año, esculturas en las catedrales medievales que no pueden verse a ras de suelo. *A medida que las distintas prácticas artísticas se emancipan del ritual, su potencial de visibilidad o exponibilidad aumenta*»²⁸.

²⁷ Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (1939), Casimiro, Madrid, 2013. La edición citada es la traducción de la última de las cuatro versiones de la obra redactadas por Benjamin [una primera en 1935, dos en 1936 (una de ellas, en francés), y finalmente otra en 1939].

²⁸ Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte en la época..., cit.*, p. 24. En una nota al párrafo inmediatamente anterior al citado, Benjamin proporciona el ejemplo de la *Madonna Sixtina*, creada con finalidad de exhibición para ser colocada en la capilla ardiente del Papa Sixto, en una capilla lateral de San Pedro. Su exposición estaba, por lo tanto, vinculada a esta única

Diferencias de este tipo han llevado a distintos autores a considerar que, antes de la época moderna (pese a que algunos se remontan al Renacimiento mientras que otros se refieren a los siglos XVIII y XIX), no es posible siquiera hablar de ‘arte’. Significativamente, Hans Belting recoge el sentido de esta inconmensurabilidad entre las producciones ‘artísticas’ de las distintas épocas ya en el título de su conocida obra *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. El texto trata de la imagen a partir de las postrimerías de la antigüedad hasta el final de la edad media y se ciñe especialmente a aquellos retratos que, precisamente por representar a una persona (un santo, una virgen), eran tratados como si fueran la propia persona, lo que convertía a dichas imágenes en «un objeto privilegiado de la práctica religiosa»²⁹.

Se trata de una experiencia que para nosotros es un pasado irrecuperable y que de alguna manera pervive, hoy en día, sólo en aquellas manifestaciones de

ocasión. Posteriormente, la obra acabaría en el altar mayor de un monasterio de Piacenza, una provincia distante y bastante marginal respecto a la centralidad de San Pedro en Roma. La razón parece estibar en la prohibición que el ritual romano imponía al uso de imágenes utilizadas en rituales fúnebres para los altares mayores. La decisión de permitir tal exhibición prohibida en una pequeña ciudad de provincias deriva de la voluntad de la curia de vender la obra por un precio más alto, evitando al mismo tiempo el escándalo que este tipo de violación del ritual produciría, enviando la obra a un pequeño y lejano centro de provincias. Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte en la época... cit.*, pp. 23-24 (nota 11).

²⁹ Cfr. H. Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2009, p. 5.

piEDAD popular en que con los santos y las vírgenes (con sus retratos o estatuas, lo que dentro de la óptica a la que nos estamos refiriendo viene a ser lo mismo) se establece una relación consistente en hablar, rogar, pedir acciones.

La tesis de Belting es que antes del Renacimiento no podemos siquiera hablar de “arte”, y por esto emplea, consecuentemente, el término más neutro de “imagen”. Sería precisamente a partir de la crisis de las imágenes de culto, que llega a su maduración con las posturas iconoclastas de la Reforma, cuando se puede empezar a divisar una nueva manera de apreciar las imágenes y cuando, por lo tanto, es legítimo empezar a hablar en un sentido más propio de arte y de una «era del arte que perdura hasta nuestros días»³⁰. En esta nueva apreciación reside un cambio radical de mentalidad y sensibilidad, a causa del cual las imágenes son valoradas y apreciadas según las reglas del arte y dejan de serlo en la medida en que logren representar a una persona en el sentido de «hacerla

³⁰ El autor anota que «Los reformadores no crearon este nuevo estado de conciencia frente a la imagen, sino que son, en este aspecto, hijos de su época. [Aquello a] lo que se oponían en nombre de la religión, en realidad hacía ya mucho tiempo que había perdido su vieja sustancia de la revelación icónica», y este proceso no se limitaba solo al ámbito geográfico de los países reformados, sino que se había producido también en el mundo católico, como prueba el hecho de que «Los Países Bajos no introdujeron oficialmente la reforma hasta el año 1568, pero para entonces la transformación de la imagen que he ilustrado ya se había concluido». Cfr. H. Belting, *Imagen y culto...*, cit., p. 26.

presente», sino más bien que el «sujeto se hace con el dominio de la imagen y busca en el arte la aplicación de su concepción metafórica del mundo»³¹.

Se trata de un primer proceso de autonomización, por el que la obra «se ofrece al observador para la reflexión»³², lo que tiene su expresión histórica en las colecciones de arte.

Reconocer estas diferencias históricas, por radicales que sean, podría no influir en nuestras reflexiones actuales en torno a la estética y al arte, de no ser que la propia concepción del arte en la que estamos inmersos se ha elevado a sí misma a universal, arrojando su visión hacia los territorios del pasado y mostrando una extraordinaria capacidad de apropiación de artefactos, estilos, comportamientos que, observados bajo una correcta luz histórica, deberían ser considerados contradictorios respecto a los requisitos exigidos por el arte o, de otra manera, excluidos de sus dominios según los principios que la misma teoría del arte ha establecido.

Si pasamos a observar con sentido crítico épocas históricas premodernas, no hay prácticamente aspecto de nuestra concepción del arte (a saber, la concepción que hunde sus raíces en la religión moderna del arte) que consiga

³¹ Cfr. H. Belting, *Imagen y culto...*, cit., p. 25.

³² *Ibidem*.

evitar salir desfigurado de un análisis de los artefactos, de sus usos y funciones, de la valoración del papel que éstos, sus productores, sus observadores cumplían dentro del medio social y cultural que les correspondía: el artista y su rol, los conceptos de creación, autonomía, desinterés, hasta el propio término “arte”³³.

3. La ambigüedad original del término arte. Y la desambiguación moderna

Pesa, sobre la palabra arte, una suerte de pecado original, el pecado de su radical ambigüedad. El término, en efecto, deriva del latín *ars*, que traduce el griego *téchne*, y hace referencia a «cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, pintar vasijas o gobernar»³⁴; esto queda reflejado en

³³ Larry Shiner, quien declara su deuda esencial con la obra de Kristeller y su intuición fundamental, aunque discrepe con él en lo referente a la periodización, es también bastante rotundo en defender la convicción de que no se puede siquiera hablar de ‘arte’ con referencia a épocas anteriores al siglo XVII. Cfr. L. Shiner, *La invención del Arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona 2004. Otros autores, sin embargo, hacen remontar el origen del concepto de arte, tal y como hoy lo conocemos, al Renacimiento, época en la cual comúnmente se considera que empieza a despuntar la figura del ‘artista’ autónomo y la elevación de su estatus social, la presencia de textos de los propios artistas y de retratos de los mismos y finalmente, la profusión de obras maestras. Para esta posición puede consultarse Édouard Pommier, *L’invenzione dell’arte nell’Italia del Rinascimento*, Einaudi, Turín, 2007.

³⁴ Cfr. L. Shiner, *La invención del Arte...*, *cit.*, p. 23. El diccionario de María Moliner recoge esta ambivalencia que permanece en español (y en otras lenguas romances como el italiano), y así se destaca el sentido de «cualquier actividad humana encaminada a un resultado útil, que tiene carácter más práctico que teórico»; la oposición al concepto de naturaleza; el significado de «conducta hábil para conseguir algo», con la especificación de que en plural el término adquiere un cariz peyorativo, en el sentido de maña, astucia, engaño. Cfr. M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 2002, s. v. «arte». El carácter engañoso del término permanece en palabras como «artificio», «artificiosos», «artificial». Hace hincapié

locuciones como arte médico, arte de la carpintería, arte culinario. Arte, en cuanto habilidad transformadora del hombre (ya sea la producción de un objeto, el dominio de una práctica), se oponía a naturaleza y no a aquellas habilidades transformadoras de tipo técnico que podríamos ver hoy asociadas al término artesanía.

La codificación del sistema moderno de las artes llega con la obra de Charles Batteux, *Las bellas artes reducidas a un único principio* (1746)³⁵, en que se reafirmaba que las distintas artes (entre las que se encuentran ahora la pintura, la poesía, la música, la escultura y la danza) tenían en común la imitación de la naturaleza bella, y descansa sobre la base de la oposición

sobre este aspecto Vilém Flusser (Cfr. V. Flusser, *Filosofía del design*, Bruno Mondadori, Milán, 2003, pp. 1-2), quien relaciona la condena platónica al sentido profundo del término *téchne*. Este estaría en relación con *tékton* (carpintero) y ambos por lo tanto remitirían al concepto de fondo de *hýle*, es decir, la madera entendida como material informe (nótese, de paso, que el castellano mantiene vivo el sentido original en la palabra *madera* – para esto, véase V. Flusser, *Filosofía del design*, cit., p. 7 –) que el artista, el técnico, plasman en una forma para que lo informe pueda aparecer. De ahí que Platón condenara el arte y la técnica por traicionar y distorsionar las formas (Ideas) al introducirlas en el mundo material. Pero Flusser nos dice más: «L'equivalente latino del greco *téchne* è *ars*, che in tedesco si traduce con *Dreh* (“idea”, “expediente”, “trovata”, “truco”, nel gergo della malavita). Il diminutivo di *ars* è *articulum* (“piccola opera d'arte”) e indica qualcosa che ruota, verte intorno a qualcos'altro (per esempio il polso). Perciò *ars* significa “agilità”, “destrezza”, e *artifex*, l'artista, indica, innanzitutto, un “imbrogliatore”». Cfr. V. Flusser, *Filosofía del design*, cit., p. 2. [«El equivalente latino del griego *téchne* es *ars*, que en alemán se traduce *Dreh* (“idea”, “expediente”, “salida”, “truco”, en la jerga del hampa). El diminutivo de *ars* es *articulum* (“pequeña obra de arte”) y se refiere a algo que gira o vierte en torno a algo (por ejemplo, a la muñeca). Por lo tanto, *ars* significa “agilidad”, “destreza” y *artifex*, el artista, indica, antes que nada, un “tramposo”» (traducción mía)].

³⁵ Cfr. C. Batteux, *Las bellas artes reducidas a un único principio*, PUV Universitat de València, Valencia, 2016.

placer/utilidad (que, en última instancia, es la misma oposición que genera la necesidad de diferenciación a través del adjetivo *bellas*). Batteux divide las artes en mecánicas, bellas y mixtas. Las primeras tienen como fin la satisfacción de nuestras necesidades; las segundas han de brindarnos placer; las últimas (elocuencia y arquitectura), además de proporcionarnos placer, combinan con este la utilidad. El carácter ulteriormente diferenciador de las bellas artes es que estas son producto del genio y las juzga el gusto. El genio imita a la naturaleza bella, el gusto nos permite apreciar con qué grado de éxito la naturaleza bella ha sido imitada³⁶. Se trata de dos conceptos fundamentales en sentido estricto, es decir, que fundan el nuevo concepto de arte bello y de la experiencia estética que se le asociará como rasgo distintivo precisamente a partir del afirmarse del criterio del gusto, mientras la centralidad del genio significa ya la inminente superación de aquel concepto de imitación que el propio Batteux seguía manteniendo.

Es más, acostumbrados hoy a hablar de Arte, con mayúsculas, y a concebirlo como un dominio unificado (pese a que de este dominio luego desciendan las distintas artes) debemos reconocer que es precisamente en la modernidad cuando se empieza a dibujar con claridad el concepto que hoy

³⁶ Cfr. L. Shiner, *La invención del Arte...*, cit., p. 128.

manejamos y que incluso, como atestigua la obra de Batteux, podemos empezar a emplear el término “arte” como palabra omniabarcadora, ya que obedece a un único principio, en lugar de “artes”, con la rápida conversión de aquel «único principio» unificador de las distintas artes, en un único término, “Arte”, correspondiente a un preciso dominio unificado.

Como señala Shiner, tras dos milenios en que tuvo la función de indicar «toda actividad humana realizada con habilidad y gracia», el concepto se diferenció «en la nueva categoría de bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música) en oposición a la artesanía y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares)»³⁷. Esta diferenciación es lo que Shiner llama ‘gran división’, el proceso a través del cual podemos leer la historia de la conformación del concepto de arte que nos ha legado la modernidad. Antes de tal división, los dos ámbitos de arte y artesanía que hoy reconocemos como separados, eran prácticamente indistinguibles, lo que se refleja implícitamente en la ambigüedad originaria de la palabra.

Esta confusión genética de la palabra “arte” había sido tratada antes por Collingwood, quien, en su obra *Los principios del arte*, dedica un párrafo entero a la historia del término, como necesaria aclaración preliminar. De entrada, el

³⁷ Cfr. L. Shiner, *La invención del Arte...*, cit., p. 24.

autor subraya que «el sentido estético de la palabra [...] es de muy reciente origen»³⁸, ya que hasta época muy reciente no se había correctamente reparado en que la distinción propia de lo artístico reside precisamente en su diferencia con la artesanía. Se trata de una diferencia radical, para cuya conciencia habrá que esperar hasta la época moderna. Este proceso, que carga con «todas las sutiles y las elaboradas implicaciones de la conciencia estética moderna»³⁹, sin las cuales seguiríamos tal vez sin distinguir entre lo que deberíamos llamar con propiedad arte y lo que se refiere al complejo de las habilidades técnicas y transformadoras del hombre, es resumido por Collingwood de la siguiente manera: «A fines del siglo XVIII la separación había llegado hasta el establecimiento de una distinción entre las bellas artes (*les beaux arts, le belle arti, die schöne Kunst*) y las artes útiles. En el siglo XIX esta frase, abreviada al omitirse el adjetivo, y generalizada al sustituirse el plural distributivo por el singular, se convirtió en “arte”»⁴⁰.

De manera análoga a Collingwood, en un recorrido que arranca en la Grecia antigua, Shiner nos presenta la historia de la autonomización de lo

³⁸ Cfr. R. G. Collingwood, *Los principios del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 15.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cfr. R. G. Collingwood, *Los principios del arte, cit.*, p. 16.

artístico como la historia de la pugna entre el artista y el artesano, entre la creación original e imaginativa y la aplicación de reglas de oficio, lo espiritual y lo material y útil, lo elevado y lo vulgar. Polos opuestos que, sin embargo, conseguimos reconocer solo una vez que la batalla ha visto prevalecer el uno sobre el otro, quedando todo su desarrollo en una situación de sustancial indistinguibilidad.

4. A modo de conclusión: de la ineficacia de la teoría moderna del arte para dar cuenta de la ‘estétización del mundo’

El discurso que hemos venido desarrollando no pretende, obviamente, conducir a conclusiones definitivas. Más bien, hemos intentado sentar las bases para un enfoque metodológico que consideramos más provechoso para el análisis de los fenómenos estéticos contemporáneos. Dicho enfoque puede configurarse solo tras una profunda revisión de la identificación entre estética y teoría del arte que ha sido el principal legado de la reflexión estética justo después del nacimiento de la propia disciplina.

Su concepto central, el de la autonomía, que podemos entender, a grandes rasgos, como la falta de funcionalidad del arte, ha determinado, en la práctica, un riguroso proceso de selección que se ha llevado a cabo, por un lado, mediante la expulsión del perímetro de la legitimidad estética y cultural de un sinfín de

objetos y de prácticas que se vieron rebajados a mero entretenimiento o a ejemplos de kitsch. Por otro lado, ha habido una poderosa labor de asimilación de objetos y prácticas que, insertadas en su contexto genético dentro de una serie de funciones muy dispares (religiosas, políticas etc.), se vieron subsumidas en el ámbito del arte no funcional, desarraigadas de sus contextos originales y expuestas a la nueva mirada contemplativa y distanciada como ‘grandes ejemplos del arte universal’.

El concepto de la autonomía del arte, por tanto, es el resultado de un proceso de abstracción (de las raíces históricas y culturales en que las obras del pasado se encontraban inmersas). Su efecto principal ha sido que el concepto de arte autónomo, aplicable sólo a objetos no funcionales y dirigido a la contemplación desinteresada e intelectualizada por parte del público, expurgada por tanto de las referencias más directas al disfrute gozoso y sensual, se ha hecho con el monopolio de la legitimidad estética.

El panorama actual de los ‘consumos estéticos’ nos muestra, en cambio, que gran parte de la que podemos definir como nuestra experiencia estética gira hoy precisamente en torno al goce sensorial y a una rehabilitación de la componente hedónica, que se activa de manera ampliamente preponderante en el contacto con los productos de la llamada cultura de masas (a todas vistas, un

ámbito de lo funcional) y en comportamientos y estilos de vida (el cuidado de la forma personal, el interés por la gastronomía y los viajes etc.) que poco tienen del ascetismo cultural que constituía el eje de la llamada ‘cultura elevada’.

Así las cosas, parece conveniente afrontar la cuestión de la ‘estetización difusa’ mediante el abandono preliminar de toda concepción estética que se funde en la identificación con una teoría del arte (ya sea normativa o descriptiva). Más precisamente, consideramos que dicho vínculo de correspondencia mutua y de superposición entre el campo de la estética y el del arte ha de ser rescindido. De no proceder así, seguiríamos empleando instrumentos conceptuales que no harían más que reproducir conceptos aptos a replicar esquemas jerárquicos como los del pasado, en que un dominio selecto de objetos cuidadosamente delimitados de la efectiva experiencia estética cotidiana y dotados de encumbradísimo valor se eleva por encima de otro dominio de objetos producto de la creatividad humana y capaces de deparar experiencias que el hombre común no dudaría en definir ‘estéticas’, aunque carecientes de toda legitimación cultural.

En efecto, en los últimos años, se ha asistido al multiplicarse de estudios que apuntan precisamente a un ensanchamiento del perímetro de la legitimidad ‘estética’ para que quepa en él toda una serie de experiencias y comportamientos

otrora pasados por alto, en algunos casos, por ejemplo, mediante un revival de los planteamientos anti-elitistas de John Dewey⁴¹ o intentos filosóficos de reivindicar el carácter significativo de la experiencia del arte de masas o del arte popular⁴².

Dichas propuestas tienen el mérito de demostrar como determinados instrumentos críticos de la estética son aplicables a fenómenos que la propia disciplina ha tendido a desacreditar, como efecto de una visión demasiado rígida cuyos fundamentos históricos ya se han quebrantando al calor de los cambios experimentados por nuestra sociedad. Nuestro intento es de ir algo más lejos para postular que lo estético ha de entenderse como un dominio más amplio que lo artístico, que puede ser considerado, en esta óptica, como un subconjunto del mismo. Esto es posible si no nos limitamos a ampliar o flexibilizar los criterios de alguna teoría del arte para que encuentren cabida en ella fenómenos que otrora no podían reunir los estrictos criterios fijados por aquella.

⁴¹ Cfr. J. Dewey, *Arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.

⁴² Para el tratamiento filosófico del arte de masas, cfr. N. Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, A. Machado Libros, Madrid, 2000; un intento de reformulación de una estética de corte pragmatista, no centrado únicamente en la experiencia del arte, es el de Richard Schusterman, quien llega a plantear incluso la necesidad de configurar una *somaestética*: Cfr. R. Schusterman, *Estética pragmatista...*, *cit.*; finalmente, para los intentos de analizar filosóficamente el arte popular en pie de igualdad con el arte ‘consagrado’, puede consultarse S. J. Castro, «Reivindicación estética del arte popular», *Revista de Filosofía*, vol. 27, núm. 2, 2002, pp. 431-451.

Lo que se precisa es rescindir el vínculo entre la estética y la teoría del arte como dominios coextendidos. Mediante esta operación será posible pasar de una estética fundada en las cualidades ‘ontológicas’ de sus propios objetos (en buena medida definidos a partir de un marco axiológico históricamente sesgado: el del arte elevado del siglo XIX), a una estética centrada en la peculiar relación experiencial que se da en la dimensión estética. Así, será posible intentar dar cuenta incluso del funcionamiento ‘estético’ de fenómenos como el consumo masivo, que evidentemente explotan la faceta estética para sus propios fines, pero que apelan a dicha función precisamente porque esta es efectiva. De este modo, será posible recuperar incluso, en cierta medida, el concepto de autonomía que, en la óptica propuesta, no debería aplicarse a los objetos de nuestra experiencia, sino a las características de nuestra experiencia misma. A esto apuntan propuestas como la de Schaeffer, quien en su *Adiós a la estética*⁴³ y en su recientemente traducido al castellano *La experiencia estética*⁴⁴, recobra el

⁴³ Cfr. J.-M. Schaeffer, *Adiós a la estética*, cit.

⁴⁴ Cfr. J.-M. Schaeffer, *La experiencia estética*, La marca editora, Buenos Aires, 2018. Cabe señalar que otras interesantes propuestas que van en el sentido de una ‘autonomización’ de la experiencia estética respecto a las teorías del arte, especialmente basadas en el tratamiento de las ‘apariencias sensibles’, y por tanto inspiradas, de manera general, a recuperar el originario sentido que Baumgarten le dio a la disciplina, son los de Martin Seel, Cfr. M. Seel, *Estética del aparecer*, Katz, Madrid, 2010, y de Gernot Böhme, cfr. G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. Christian Mariotti, Milán, 2010.

concepto de autonomía como el elemento que define el índice de satisfacción interno que acompaña lo que él denomina atención estética. Sin embargo, la extensión y los objetivos de este artículo no permiten más que aludir someramente a estas posibles líneas de investigación, sus finalidades habrán sido alcanzadas si se habrá conseguido proporcionar al lector suficientes indicios de que el paso previo para recorrer dichos caminos es la desmitificación, mediante su reconstrucción genealógica, de conceptos fundamentales en la conformación de la estética de los siglos XIX y XX que, bajo los ropajes de la universalidad de los que se han recubierto, ocultan sus concretos orígenes y finalidades históricas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATTEUX, Charles, *Las bellas artes reducidas a un único principio* (1746), traducción de Josep Monter Pérez y Benedicta Chilet, PUV Universitat de València, Valencia, 2016 [título original: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746].

BAUDRILLARD, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2009 [edición original: J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, París, 1972].

BAUMGARTEN, Alexander Goettlieb, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), traducción al alemán de H. Paetzold, Felix Meiner, Hamburg, 1983. [Hay edición castellana: A. G. Baumgarten, «Reflexiones filosóficas en torno al poema», en A. G. Baumgarten - J. J. Winckelmann - M. Mendelsshon - H. G. Hamann, *Belleza y verdad. Sobre la estética de la Ilustración y el Romanticismo*, traducción de Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa Montaner, Alba, Barcelona, 1999, (pp. 23-78)].

BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, traducción de Cristina Díaz Pampliega y Jesús Espino Nuño, Akal, Madrid, 2009.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (1939), traducción de Wolfgang Erger, Casimiro, Madrid, 2013 [edición alemana: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp, Fráncfort, 1955].

BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, Barcelona, 2017 [edición original: Bourdieu, P. *La distinction: critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, París, 1979].

BÖHME, Gernot, *Atmosfera, éxtasi, mesa en escena. L'estetica come teoria generale della percezione*, edición y traducción de Tonino Griffero, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010 [edición original: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink, München, 2001].

CARROLL, Noël, *Una filosofía del arte de masas*, traducción de Javier Alcorza Vento, A. Machado Libros, 2002 Madrid [edición original: *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press, London, 1998].

CASTRO, Sixto J., «Reivindicación estética del arte popular», *Revista de Filosofía*, Madrid, vol. 27, núm. 2, 2002, pp. 431-451.

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 21, aprile-giugno 2019

COLLINGWOOD, Robin G., *Los principios del arte*, traducción de Horacio Flores Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 [título original: *The Principles of Art*, Oxford University Press, Londres, 1938].

D'ANGELO, Paolo, *Estetica*, Laterza, Bari, 2011.

D'ANGELO, Paolo, *Estetismo*, Il Mulino, Bologna, 2003.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Prólogo, traducción y notas de José Luís Pardo, Pre-Textos, Madrid, 2015 [edición original: Debord, G., *La société du spectacle* (1967), Gallimard, París, 1996].

DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, traducción de O. Del Barco y C. Ceretti, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971 [edición original: *De la Grammatologie*, Minuit, París, 1967].

DERRIDA, Jacques, *Posiciones*, traducción de M. Arranz, Pre-Textos, Valencia, 1977 [edición original: *Positions. Entretien avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Minuit, París, 1972].

DESIDERI, Fabrizio, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*. Laterza, Bari, 2004.

DEWEY, John, *El arte como experiencia*, traducción y prólogo de Jordi Claramonte, Paidós, Barcelona, 2008 [edición original: Dewey, John, *Art as experience* (1934), Perigee Books, The Berkley Publishing Group, Nueva York, 1980].

FLUSSER, Vilém, *Filosofía del design*, traducción italiana del original alemán de Silvia Artoni, Bruno Mondadori, Milán, 2003 [edición original: V. Flusser, *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*, Steidl, Gotinga, 1993 y, para los ensayos *Das Unding I, Das Unding II, Teppiche, Töpfler, Räder*, V. Flusser, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Hanser, Múnich, 1993].

GORZ, André, *L'immatériale. Conoscenza, valore e capitale*, traducción de Alfredo Salsano, Bollati Boringhieri, Torino, 2003 [edición original: Gorz, André, *L'immatériel. Coinnaissance, valeur et capital*, Éditions Galilée, París, 2003].

HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, Vol. 1, traducción de Raúl Gabás, Península, Barcelona, 1989 [título original: *Vorlesungen über die Ästhetik* (1834)].

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 21, aprile-giugno 2019

HEIDEGGER, Martin, *El origen de la obra de arte* (1935/1936), en Id., *Caminos de bosque*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2010, pp. 11-62. [edición original: *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Fráncfort, 1950].

KANT, Immanuel, *Crítica del Juicio*, edición de Juan José García Norro y Rogelio Rovira, traducción de Manuel García Morente, Tecnos, Madrid, 2015 [título original: *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde y Friedrich, Berlín y Libau, 1790].

KRISTELLER, Paul Oskar, The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, no. 1, 1952, pp. 17-46 (consultado el 01.6.2015 en www.jstor.org/stable/2707724).

LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, Barcelona, 2010 [edición original: *La culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Odile Jacob, París, 2008].

LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, Barcelona, 2015 [edición original: *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, París, 2013].

LIPOVETSKY, Gilles, *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, Barcelona, sexta ed., 2017 [edición original: *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Gallimard, París, 2006].

MICHAUD, Yves, *El Arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, traducción de Laurence Le Bouhellec Guyomar, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2007 [edición original: Michaud, Y., *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, París, 2003].

PERETTI, Cristina de, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Prólogo de Jacques Derrida, Anthropos, Barcelona, 1989.

PERNIOLA, Mario, *L'arte espansa*, Einaudi, Turín, 2015.

POMMIER, Édouard, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, traducción italiana de Chiara Bongiovanni, Einaudi, Turín, 2007 [edición original: E. Pommier, *Comment l'art devint l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, París, 2007].

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 21, aprile-giugno 2019

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adiós a la estética*, traducción de Javier Hernández, A. Machado Libros, Madrid, 2005 [edición original: *Adieu à l'esthétique*, Presses Universitaires de France, París, 2000].

SCHAEFFER, Jean-Marie, *La experiencia estética*, traducción de Silvio Mattoni, La marca editora, Buenos Aires, 2018 [edición original: *L'expérience esthétique*, Gallimard, París, 2004].

SCHUSTERMAN, Richard, *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, traducción de Fernando González del Campo Román, *Idea Books*, Barcelona, 2002 [edición original: R. Schusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford, 1992].

SEEL, Martin, *Estética del aparecer*, traducción de Sebastián Pereira Restrepo, Katz, Madrid, 2010 [edición original: Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Carl Hanser, Munich-Viena, 2000].

SHINER, Larry, *La invención del Arte. Una historia cultural*, traducción de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert Paidós, Barcelona 2004 [edición original: *The Invention of Art*, The University of Chicago Press, Chicago 2001].