

N 68
R 63

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
POST-GRADO DE FILOSOFIA

LA PINTURA
EN LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE HEGEL:
La Estética.

www.bdigital.ula.ve

Tesis presentada para optar al grado de
Magister Scientiae en Filosofía



Licenciada: Brigitt Rodríguez Estrada

Tutor: Profesor Mauricio Navia

Mérida, noviembre 2012



AGRADECIMIENTOS

A las instituciones que generosamente contribuyeron económicamente con este proyecto, mención especial al Ing. Jairo Rivas, Carlos León Mora, Jesús Abreu, y Tibor Pavel Varnay Kopp.

www.bdigital.ula.ve

A MIS HIJOS
SEBASTIÁN ENRIQUE ACOSTA RODRÍGUEZ Y
RAFAEL ADRIÁN VARNAY RODRÍGUEZ,
LOS AMO.

www.bdigital.ula.ve

RESUMEN

La Pintura en la Filosofía del Arte, de Hegel: La Estética. II, consiste en un estudio de las ideas principales del texto en relación a la filosofía del arte vinculadas éstas con las artes visuales, y en específico con la pintura. Para realizar este estudio, se siguió el método dialéctico hegeliano. La disciplina de la presente investigación se circunscribe al ámbito estético, la época en estudio se ubica entre el siglo XVIII y XIX. El interés de esta investigación se centró en la reflexión que hace Hegel sobre la Filosofía del Arte, en su interpretación de la pintura durante los años 1818 a 1831.

Palabras Claves: Filosofía del Arte, Hegel, Bello, Arte, Técnicas y medios.

INDICE GENERAL

CONTENIDO	PÁG
INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO I	
1.- Lo Bello, el Arte y la Pintura en la Tradición Filosófico-Estética	04
1.1.- La Antigüedad: Bien – Bello – Bueno. Comentarios del Ángel Cappelletti, en relación a Platón y Aristóteles.	05 09
1.2.- Plotino (204 – 270 N.E)	13
1.3.- La Edad Media: Razón <i>Versus</i> Fe	17
1.3.1.- San Agustín (345 – 430)	19
1.3.2.- Santo Tomás de Aquino (1225 – 1274)	21
1.4.- Apuntes sobre el estudio de la estética	25
 CAPÍTULO II	
2.- El Filósofo de Württemberg	39
2.1.- - Georg Wilhelm Friedrich Hegel	40
2.1.1.- La Filosofía de Hegel	43
2.1.2.- Sistema Filosófico Hegeliano	47
2.2.- Exposición de la Filosofía del Espíritu	51
2.3.- Desarrollo Histórico del Ideal	57
2.4.- La Clasificación de las Artes	63
 CAPÍTULO III	
3.- La Pintura	68
3.1.- La Pintura, el carácter general.	69
3.2.- La Pintura, el carácter particular	72
 CONCLUSIÓN	 82
BIBLIOGRAFÍA	88

INTRODUCCIÓN

La investigación se encuentra enmarcada en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo durante los siglos XVIII al XIX, en Alemania. En este contexto histórico ubicamos al filósofo alemán Jorge Guillermo Federico Hegel para realizar un estudio a los planteamientos sobre la pintura dentro del marco de su *Filosofía del Arte*.

Esta época se caracteriza por cambios ideológicos en todos los estamentos socio-culturales. Los mismos se desarrollan en medio de las revoluciones liberales y burguesas situación que favorece el paso del paradigma gnoseológico religioso al paradigma de la ilustración. Para Hegel la mitología ha sucumbido frente a la crítica racionalista-iluminista, que la va desenmascarando como superstición. La crítica ilustrada fue la que destruyó la posibilidad de que el arte pudiera cumplir su misión de reconciliación sobre bases míticas, es decir la crítica ilustrada destruyó la unidad del arte y la religión. Se hace imperioso aclarar, que Hegel no niega la religión, sólo pide que se racionalice, que esté más a tono con los cambios de la época y sus necesidades, y así lo expone en sus *Lecciones de Historia de la Filosofía*.

Por consiguiente, el interés de esta investigación se centra en la reflexión que hace Hegel sobre la Filosofía del Arte, específicamente entre 1818 y 1831, años en que la expuso y enseñó en la Universidad de Berlín. Es necesario destacar que dichas clases, algunas notas de sus conferencias y los apuntes de sus estudiantes, fueron publicadas

después de su muerte. Este material es la fuente primaria para pensar y comprender la filosofía del arte de Hegel.

Los presupuestos trazados en la presente investigación, discurren en distinguir en las "Lecciones" de Berlín de Hegel elementos definitorios sobre la pintura, y en específico analizar las características de lo bello en Hegel en el marco de su Filosofía del Arte. Identificar las técnicas y medios propuestos por Hegel para la pintura y definir que entiende Hegel por pintura. Para abordar el tema de estudio, se expondrán los aportes estéticos de los filósofos que colocaron los cimientos para la discusión de la Filosofía del Arte, iniciando así, el capítulo I el cual será la base del marco teórico.

La intención en el primer capítulo es tener claro cómo los filósofos de la antigüedad percibieron los conceptos de Belleza, Arte, Mimesis y *Katharsis* y el contexto en el que fueron reflexionados indicando así, puntos claves sobre la Estética, ya que Hegel se instruye de esas fuentes. Continuamos con una exposición de los representantes de la Ilustración alemana previos a Hegel.

El capítulo II, contiene a lo largo de su desarrollo, información de la vida del filósofo en estudio y su propuesta filosófica. Se expondrá sucintamente el Sistema Hegeliano, enfatizando en la Filosofía del Espíritu, de la cual se abordará el Espíritu Absoluto que contiene los temas relacionados al Arte, Religión y Filosofía. Esto nos permitirá tener

claro los argumentos que proporciona Hegel sobre dichos temas y preparar el camino para el programa de la pintura.

Seguidamente, en el capítulo III, se incluye el último presupuesto a analizar, que corresponde a la pintura, ubicada en la Filosofía del Espíritu Absoluto y los elementos que se encuentran en ella involucrados, como lo son el carácter particular y el carácter general. Ambos presentan tres etapas que se corresponden: el fondo de la representación, el elemento físico y el modo de ejecución artística.

Finalmente el recorrido por los tres capítulos de esta investigación, concluirá con la exposición de lo arrojado por los presupuestos filosóficos planteados al inicio del estudio de La Pintura en la Filosofía del Arte, de Hegel: *La Estética tomo II*.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I

Lo Bello, el Arte y la Pintura en la

Tradición Filosófico-Estética

www.bdigital.ula.ve

1.1.- La Antigüedad: Bien-Bello-Bueno. Comentarios de Ángel Cappelletti en relación a Platón y Aristóteles.

Para conducirse en el camino de la Filosofía del Arte debemos dejar por sentado que en la Antigüedad las palabras *belleza*, *bello* y *arte* no constituían un nexo, los primeros filósofos estudiaron y reflexionaron sobre estos términos en un sentido totalmente diferente a como hoy en día nosotros los entendemos. Los estudios realizados en el campo de la Estética nos llevan a entender cómo a lo largo de las diferentes épocas ha evolucionado la percepción y el empleo de estos conceptos, tanto para teóricos como artistas plásticos; en este capítulo como su nombre lo indica se presentan los planteamientos filosóficos de esa época.

El filósofo e historiador Cappelletti en su obra *La Estética Griega*, nos dice que Platón intenta dar respuesta al tema de la Belleza desde un punto de vista netamente filosófico y a su vez gran parte de su motivación es ética. Las ideas sobre la belleza y el arte están recogidas fundamentalmente en los diálogos *Ión*, *Banquete* y *República*, escritos en su juventud, en su etapa media en *Fedro* y en su etapa de madurez en el *Sofista* y las *Leyes*. Platón trata de la belleza y el arte separadamente; una metafísica de la belleza, la desarrolla en el *Hippias Mayor*, en el *Fedro* y en el *Banquete* y una filosofía del arte y de la poesía expuesta en el *Ión* y en la *República*. La reflexión sobre la belleza se cumple a través de varias etapas:

“La primera etapa de negación en el *Hippias Mayor* la discusión lleva a comprender lo que no es la belleza y se acentúa la pregunta ¿Qué es lo bello? Se trata de averiguar en principio cuál es el ser absoluto de la belleza y de apresar la idea en sí de lo bello. La discusión versa sobre la belleza sensible, no hay muchas referencias a la belleza artística y todas ellas son más o menos circunstanciales”. (Cappelletti, 1991, p. 19). En este punto queda claro que la belleza artística no es el tema de discusión en Platón profundizando el tema Sócrates propone una definición diferente de lo bello, y lo relaciona con el placer, pero no un placer cualquiera sino el originado en el oído y en la vista (sentidos nobles y elevados en la cultura griega). En la primera etapa podemos ver que existe una relación entre *bien y belleza*.

“La segunda etapa; en el *Banquete*: encontramos una metafísica del amor, que es también, en parte, una metafísica de la belleza. Se advierte aquí con claridad que Platón prefiere vincular la belleza con el amor antes que con el arte”. (Cappelletti, 1991, p. 20). Para Diotima: (personificación de la dialéctica) el amor es una tendencia a la posesión perpetua del bien, para lograr ese fin, que no es sino la inmortalidad, el amor usa como instrumento indispensable la generación. Pero el amante que aspire el bien perpetuo y a la inmortalidad no engendra en un cuerpo o en un alma cualquiera, sino sólo en el cuerpo o en el alma dotados de belleza.

“Platón describe cuatro niveles por los cuales el amante va ascendiendo hacia lo Absoluto; amor de un cuerpo bello, amor de un alma bella, amor de la sabiduría o de la

pura belleza espiritual, amor de la belleza en sí o de la forma transcendental de la belleza”. (Cappelletti, 1991, p. 22). La belleza no está ahora subordinada como mero instrumento al logro de la inmortalidad porque es la belleza en sí, la Idea de la Belleza, y como tal es inmortal por esencia y hace inmortales a quienes la contemplan y se identifican con ella por el amor. Como se ve, la teoría del amor y de la metafísica de la belleza culmina en un acto místico.

“La tercera etapa en el *Fedro* (el segundo discurso de Sócrates) constituye, como el discurso de Diotima en el *Banquete*, un elogio a una teoría del amor. Este aparece caracterizado, igual que la poesía, como una especie de locura que tiene origen divino.

El célebre mito de las almas, representado por un carro, cuyo auriga es la parte racional y cuyos caballos son la parte irracional, que recorren los cielos en una solemne procesión, encabezada por los dioses, nos muestran contemplando una región hiperurania, las Ideas Transcendentales, realidades absolutas, "carentes de cuerpo, de figura, de color o de cualquier realidad tangible, pero soberanamente bellas”. (Cappelletti, 1991, p. 24).

El amor se ha de dar a través de la visión de la Idea de la belleza y debe ser un amor de la Belleza en sí, más allá del amor a todos los cuerpos y aún a todas las almas bellas. La idea de belleza es presentada así, igual que en el *Banquete*, como Idea suprema. Si quisiéramos sintetizar la doctrina del *Banquete* y del *Fedro* acerca del amor y la belleza, podríamos decir que en el primero; el amor se define como "búsqueda de la inmortalidad

en la belleza", en el segundo como "tendencia a la divinidad por la belleza". (Cappelletti, 1991, p. 26).

Platón entiende siempre la Belleza como fin al Bien como algo inseparable del Conocimiento y de la Ciencia. Cuando desvaloriza el arte, está negando dignidad estética a una manifestación de la actividad humana que se aleja del Bien moral y del Conocimiento, y está diciendo, implícitamente o explícitamente, que el arte verdadero, el que encarna la Belleza de un modo óptimo, es la Filosofía. El arte ya sea poesía, y pintura, imita los objetos sensibles por medio de las palabras, figuras y colores, etc. Pero estos objetos sensibles imitan, a su vez, a las correspondientes formas intelegibles. Por lo tanto el arte es una imitación de segundo grado, una imitación de imitaciones.

El arte no constituye para Platón un fin en sí mismo, está al servicio del bien y de la verdad o del mal o del error. Y, en la medida en que lo está, se subordina necesariamente al saber del filósofo, a quien le compete determinar la verdad y el bien. En el *Ion* se niega el valor del arte y de la poesía como conocimiento; en el *Ion* el filósofo demuestra que la poesía no es una técnica o conocimiento práctico fundado en la ciencia, sino el producto de un efecto del "entusiasmo" (posesión divina). (Cappelletti, 1991, p. 27). Platón reconoce en el *Ion* que la poesía es producto de una posesión divina o demoníaca, con lo cual atribuye la obra poética no a la razón sino a la parte irracional y emotiva del alma.

Dentro de este orden de ideas tenemos que para Platón la labor del artista bien sea pintor o poeta no es más que una simple copia de objetos sensibles que son a su vez copias de objetos no sensibles que reflejan las formas subsistentes o Ideas. Dicho de otro modo; las Ideas trascendentales se reflejan en los objetos no sensibles del mundo corpóreo y estos objetos a su vez son representados por los artistas, por lo tanto para Platón las obras pictóricas son malas copias de una copia que tiene su forma ideal en el cosmos.

Aristóteles (384- 322).

Aristóteles no dedica ninguna obra a la idea de lo bello, no ofrece definición de dicho concepto. Sin embargo, se observa una analogía entre lo bello y lo bueno, "a veces identifica el bien con la belleza, (con la que podríamos llamar belleza moral), que agrada por sí misma precisamente porque es buena. Sin embargo, no sólo pueden denominarse *buenas* determinadas acciones (comportamientos), sino también ciertas realidades inmóviles; pues diferentes son lo bueno y lo bello; lo uno, en efecto, se da siempre en una acción; lo otro, en las cosas" (Cappelletti, 1991, p. 79).

"Lo bello, nunca definido, aparece, sin embargo caracterizado por Aristóteles como dotado de *orden, simetría y determinación*" (Cappelletti, 1991, p. 79). Orden implica que todo objeto bello constituye un "cosmos" y no un "caos", es decir, un todo unificado por un principio y no un todo anárquico. Simetría supone una proporción o correspondencia entre las partes. La determinación o delimitación se refiere a la existencia de límites fijos, tanto cuantitativa como cualitativamente.

Aristóteles ubica el arte en un contexto epistemológico, sin embargo, en él no encontramos una teoría del conocimiento definida, aunque en sus obras: *Metafísica*, *Ética a Nicómaco* y *Tópicos*, nos habla de una manera más específica del conocimiento y de sus características. Según Cappelletti, Aristóteles distingue varios niveles o grados de conocimiento; el conocimiento sensible, que al mezclarse con: la memoria sensitiva, con la experiencia y la imaginación dan lugar a un concepto universal obteniendo un entendimiento más persistente del cual florecen el arte, la ciencia y la filosofía.

Aristóteles a primera vista pareciera decir que la experiencia está por encima del arte, ya que los "empíricos" dan en el blanco con más frecuencia que los artistas. El arte por su "status" epistemológico, es sin duda superior a la experiencia. (Cappelletti, 1991, p. 81).

Aristóteles considera que las ciencias más elevadas y nobles son las más abstractas e inútiles, ya que estas no constituyen medios para lograr un fin ulterior sino que son fines en sí mismas. Con esta consideración distingue dentro del arte las que: tienden a satisfacer una necesidad o apetencia material y las que satisfacen exigencias espirituales o estéticas; a las primeras, las llamaríamos hoy "técnicas" y a las segundas, simplemente "arte". El saber técnico comprende dos especies de artes; las utilitarias (técnicas) y las imitativas (artes).

Al igual que Platón, Aristóteles propone que la esencia del arte es la imitación imaginaria del mundo real, pero para Aristóteles éstas no son copia de otra copia, como lo propone Platón que cree que la idea de lo real es trascendente y las cosas son

ilusorias. Para Aristóteles, un artista trata de descubrir el elemento universal de las cosas y su interés recae en el hombre, no sólo para representar su figura o su aspecto exterior sino también su carácter y su forma interior, y, más aún, su naturaleza y su esencia. Aristóteles entiende la obra artística como un intento de perfeccionar los entes sensibles para aproximarlos al Acto puro, (realidad absoluta y plena).

El arte tiene pues, como objeto lo universal (aunque no lo universal abstracto) que existe en los seres singulares y en los individuos; el artista no solo puede representar las cosas como son sino también mejores o peores de lo que son. (Cappelletti, 1991, p. 84). Puede en consecuencia, idealizar, o degradar a sus arquetipos, sin otra limitación más que la impuesta por la verosimilitud artística.

El hombre siente inclinación natural a reproducir el mundo, y a experimentar placer y alegría en esa representación. Este puro placer, que tiene en sí mismo su finalidad, es el placer estético. El placer estético corresponde en primer lugar al artista y en segundo lugar al que contempla la obra artística. El origen de tal placer debe buscarse en la comprobación de la semejanza entre la imitación y lo imitado, entre la obra y el modelo.

Otro elemento a resaltar en Aristóteles es la Catarsis (del griego κάθαρσις kátharsis, purificación) es una palabra descrita en la definición de tragedia en la *Poética de Aristóteles* como purificación emocional, corporal, mental y espiritual. Mediante la experiencia de la compasión y el miedo (*eleos y phobos*), los espectadores de la tragedia

experimentarían la purificación del alma de esas pasiones. Según Aristóteles, la catarsis es la facultad de la tragedia de redimir (o "purificar") al espectador de sus pasiones, al verlas proyectadas en los personajes de la obra, y al permitirle ver el castigo merecido e inevitable de éstas; pero sin experimentar dicho castigo él mismo.

Debemos aclarar que al hablar de pasiones nos referimos a la compasión y el temor; "purificar las pasiones" no quiere decir destruirlas o anularlas, pues las pasiones no son en sí ni buenas ni malas, se convierten en vicios cuando se sobreponen al alma racional, por ello el hombre debe tratar de subordinarlas al entendimiento. En este sentido la catarsis se relaciona con la imitación (que es la esencia del arte y la poesía), y ésta se vincula con el aprendizaje, lo que conlleva a decir que la catarsis es un tipo de conocimiento de la cosa representada y la comprensión del placer experimentado; así obtenemos que la catarsis es aprendizaje.

De este breve esbozo sobre lo bello en Aristóteles, debemos resaltar tres elementos que consideramos claves: la mimesis/póiesis, la catarsis y el placer de la representación. Aristóteles entiende la imitación de las cosas sensibles en un sentido más amplio; el artista no solo puede representar la figura exterior de los objetos plasmados en sus cuadros sino que captará y plasmará de ellos su naturaleza o esencia espiritual, para el filósofo el arte tiene como característica principal la idealización o su contrario la degradación de lo representado, en otras palabras; el artista puede plasmar las cosas como son en la realidad, las puede mejorar o hacerlas peores de lo que son, en este

sentido opera la póiesis, y la creatividad del artista. La catarsis opera junto con la imitación la cual está vinculada al aprendizaje y ello conlleva al conocimiento, su finalidad está impresa en sí misma.

1.2.- “Plotino, nació en Licópolis (Egipto), (205-270a.C.) de padres griegos. Acompañó al emperador Gordiano a Persia e India, con el fin de aprender el pensamiento de los sabios de estos países. Derrocado el emperador, Plotino buscó refugio en Antioquia. Fue discípulo de Amonio de Sacas. Estuvo en Roma donde enseñaría filosofía durante veinticinco años, adquiriendo gran reputación y respeto; un respeto que inspiró a sus contemporáneos. Sus escritos fueron recogidos por uno de sus discípulos, Porfirio, en seis grupos de nueve libros cada uno, lo que explica el título de tal compilación: (*Enéadas*). Porfirio escribió también una biografía de su maestro”. (Rojas, 2006, p.

147)

El trabajo de Plotino se desenvuelve, bajo la corriente filosófica de cuatro escuelas griegas de gran importancia como fueron; epicureísmo, estoicismo, platonismo y aristotelismo. Sin embargo el epicureísmo disminuyó la cantidad de sus seguidores, y con el paso de los años, llegó a convertirse en un símbolo del ateísmo. Las tres restantes escuelas, experimentaron un profundo proceso de acercamiento; algo que se podrá distinguir y observar en su mayor amplitud a partir del siglo I a.C. aproximadamente.

En este proceso, la corriente platónica resultó ser la más fuerte, convirtiéndose por lo tanto en la principal corriente filosófica, e incluso llegó acoger dentro de ésta elementos fundamentales de las otras dos escuelas. (Asti, 1978, pp. 65-66). En este sentido podemos decir que Plotino se encuentra influenciado por dichas corrientes filosóficas; a las cuales aporta nuevas ideas; por lo que se le conoce como el fundador del neoplatonismo; además con él se consolida el acabamiento y la clausura de la estética griega.

Plotino es a su vez el primer pensador de Occidente que superó por completo la teoría mimética del arte, además de ser el último gran teorizador del arte clásico. Otra característica a resaltar en Plotino es que su pensamiento estético no muere con él, ya que trabajos de investigación realizados por Krakowski, Faggin y Guerrero reconocen que influyó en San Agustín, Schelling y fundamentalmente en Hegel. (Asti, 1978, p. 66).

Esta breve observación nos sugiere que Plotino cumple un doble papel en la historia, el de ser el último filósofo de la antigüedad y el primero de la Edad Media que trata el tema del arte. Su importancia para la historia del arte radica en que insiste en el papel filosófico de las artes visuales, su conexión con la belleza, y la dependencia del arte de la creatividad del artista. Plotino llama la atención sobre el acto creativo pues cree que además del objeto debe considerarse la idea artística en la mente o en el alma del artista.

Plotino derrumba el supuesto metafísico de que el arte se restringe a la percepción común de los objetos de la vida cotidiana, cuando propone que la belleza material es considerada una imagen o una sombra que surge de la razón, y que se dirige al alma por medio de la misma facultad con que la razón pone orden a la materia. Esto significa que la belleza se encuentra en la forma y no en el material de la representación o del objeto, puesto que es la forma lo que puede ser aprehendido por nuestras facultades. En este sentido, la belleza se considera una expresión directa de la razón, en tanto semejanza estética, y se “coordina con la moralidad en vez de subordinarse a ella.” (Bosanquet, 1961: pp. 138- 139).

La belleza al ser considerada como una expresión directa de la razón, en tanto participa de ella y de la forma, se libera de la limitación moralista y metafísica, y al derrumbarse el presupuesto de que el arte es imitación de la realidad común, entramos en un estadio superior, es decir, se puede identificar un cambio de una noción imitativa del arte bello hacia una concepción simbólica. Esto implica que todo aquello que es simbolizado en forma sensible por las leyes o razones activas en el mundo se puede considerar como bellas.

Es necesario tener claro que para Plotino existen diversos niveles de lo Bello. Lo Bello sensible se presentará en el ámbito de la realidad como susceptible de “aparecer” de alguna manera ante los sentidos, sin embargo no pertenece a todo ente aparential; de modo que la expresión “belleza sensible” debe adjudicarse a la mera cosa y en alguna

medida al hombre, más no al arte; en cuanto el término “sensible” se restringe al reino de la cosa y al ente natural.

Cuando Plotino se refiere a lo bello dice; “Es algo que deviene sensible desde la primera impresión” (Asti, 1978, p.20). Es posible inferir que ese “algo” es un peculiar esplendor perceptible que, en las cosas llamamos belleza; sin duda se trata de un aparential, carente de sustancialidad “cósica”, la cual es posible definirla, a través de dos conceptos fundamentales: dualidad materia-forma y participación. La cosa, compuesto, es materia informada y la forma que determina la realidad acabada del objeto natural, se presenta como participación en el mundo inteligible.

En relación a la Belleza inteligible Plotino nos dice que “el artista lleva a la materia la idea percibida a través de una visión interior (recordemos el término “sensible” significa “captable perceptible”, tanto la cosa natural como la obra de arte admiten el calificativo en este caso el término se vincula a la obra de arte), pues el arte tiene que ver con “la idea interior” (Asti, 1978, p. 41). La idea interior presenta los siguientes pasos: de lo particular a lo universal; de la cosa a la idea; y el arte relacionado con la idea.

Reiteramos lo expuesto, el pensamiento de Plotino se convierte en el eslabón que desintegra la concepción antigua del arte, cuando establece el antagonismo entre el mundo sensible y el espiritual. Pero a la vez, se vuelve antecedente o génesis de lo que

posteriormente se llamará el espíritu moderno, en tanto que se gesta un modo estético que es simbólico y “libre del naturalismo imitativo.

1.3.- La Edad Media. Razón *versus* Fe.

En una época esencialmente religiosa como fue la Edad Media, el problema fundamental que la filosofía se plantea es el de la relación entre la razón y la fe. Se trata de saber el alcance de la razón humana y su posición ante un saber que se auto-concibe como sobrenatural y revelado. Existe una distinción clara entre razón y fe pero es necesario buscar una armonía entre ambas porque se necesita la colaboración de una y otra. (Rojas, 2006, p. 181). Los planteamientos de San Agustín y Santo Tomás se caracterizan por un cierto equilibrio entre razón y fe; no obstante, con mayor inclinación hacia la supremacía de la fe.

El ambiente socio-cultural, en que se desarrollan las teorías de estos pensadores, se caracteriza por el surgimiento en Europa Occidental de la sociedad feudal, en la que resaltan dos clases fundamentales: los labriegos que cultivaban las tierras, y los señores feudales, poseedores de esas tierras, que oprimían a los siervos y ejercían el poder. En las ciudades y aldeas trabajan los artesanos (antiguos campesinos) y los mercaderes realizan sus ventas. El Clero desempeñaba un papel preponderante en la sociedad feudal. Los monasterios constituían una fuerza impresionante, pues eran a la vez fortalezas, y centros agrícolas basados en el trabajo de los siervos y focos de cultura. (AA. VV. Historia de la Filosofía, 1985, Tomo I, p. 310)

Al triunfar el cristianismo en Europa, la filosofía queda sometida a la autoridad de las ciencias divinas (la teología). En Grecia la razón filosófica alcanzó la máxima importancia. Pero con el Cristianismo la filosofía se convierte en sierva de la teología. En sus comienzos el Cristianismo nada quiso saber de la filosofía, la cual se consideraba un saber pagano. Sin embargo, a medida que pasaba el tiempo, los Padres de la Iglesia se vieron en la necesidad de recurrir a conceptos para explicar teológicamente los contenidos de la fe cristiana; y esos conceptos se fueron tomando de la filosofía griega. (Rojas, 2006, p. 156)

Así pues la Iglesia quedó como depositaria del arte de escribir, y, en consecuencia, de la cultura. Sin embargo el cristianismo en Occidente no se tornó de la noche a la mañana en la religión dominante absoluta, y durante el siglo II el cristianismo despliega con más fuerza la lucha por imponer su doctrina cristiana. La orientación principal de la filosofía en la sociedad feudal, fue la llamada Escolástica, la cual definía a la belleza como *el resplandor de la forma en las partes proporcionadas de la materia*; dicha enseñanza se impartía en las escuelas y desde mediados del Siglo XII en las universidades. Se distinguen tres períodos: escolástica temprana del siglo IX al XII, alta escolástica siglo XIII, escolástica decadente siglo XIV y XV. (AA. VV. Historia de la Filosofía, 1985, Tomo I, p. 135).

1.3.2.- San Agustín (345-430).

Fue uno de los Padres de la Iglesia, que ejerció un influencia sobre el desarrollo de la filosofía de la sociedad feudal hasta el siglo XIII, nació en Tagaste provincia romana de Numidia, en África; experimento la influencia del escepticismo académico, de Platón y sobre todo del neoplatonismo. De las doctrinas no cristianas le atrajo el maniqueísmo. Superadas estas influencias abraza el cristianismo ya en la edad madura. (AA. VV. Historia de la Filosofía, 1985, Tomo I, p. 134)

San Agustín se encuentra en la línea de Plotino y de Platón. De las siguientes obras los estudiosos de la disciplina estética han extraído los temas relacionados con lo bello, a saber en: *Confesiones* Libro IV, y libro X aunque en forma imprecisa; en la obra *Sobre el orden del mundo* se refiere al arte; otras obras *De Trinitate.*, IX, 6, 10-11, obra dogmatica para esta concepción particular en la estética de San Agustín. No obstante será en su obra *De Libero Arbitrio*, II, 16, 41, donde se hallarán los principios y reglas de belleza.

En las obras de San Agustín, siempre está presente la dualidad, la cual es inherente al hombre; en su vida estará la presencia simultánea de Dios y del pecado. La vida del hombre será siempre un vaivén entre ambos. «El hombre irá haciendo su vida hilvanando pecados o elevando plegarias o ambas cosas a la vez» (Flórez, R. 1958 p. 93). El tiempo de nuestra condición mundana es equívoco, proclive a la división: es

tiempo de gracia y de pecado, de generosidad y de egoísmo, de vida y de muerte, de bien y de mal, de quienes aman a Dios y de quienes aman al mundo.

San Agustín descubre en la interioridad humana el punto central de su estética, en conexión con supuestos básicos de su filosofía. La belleza misma es captada bajo la luz de supremas reglas y normas que iluminan lo interno del hombre. Según San Agustín, la mente humana es iluminada por una luz superior, en orden a alcanzar el conocimiento verdadero. Para él las reglas primordiales de la belleza están presentes en el alma por iluminación. Son conocidas por intuición en un tipo especial de visión, como dice Agustín la "visio mentis" (Flórez, R. 1958 p. 95). La mente juzga todas las cosas bellas según esos modelos supremos de belleza. De este modo, la atribución de belleza, o su rechazo, a cualquier cosa conocida como bella por los sentidos, es un auténtico juicio regulado por la mente bajo la ley permanente de belleza.

Entre los principios y reglas de belleza sugeridos por San Agustín, están "la medida, la forma y la armonía" (Wischer, 1982, p. 113) o, en otras palabras, el principio de totalidad o Unidad, el número, proporción, orden. Según San Agustín, no podríamos captar la belleza de una cosa concreta, en su pleno significado, sin mirada o referencia a la totalidad, sin el punto de vista del todo. En segundo lugar el número, importante ya que todo está en su sitio gracias a un número, la proporción, el orden y la norma, por la cual se puede juzgar la obra, no es relativa sino que por "Iluminación divina" del espectador la puede comparar con un orden ideal y establecer un juicio.

En este orden de ideas San Agustín dice: “Dios ha dispuesto las cosas de tal forma que todo ser viviente y todo lo existente posea la medida y la forma adecuadas y forme parte de una armonía y el hombre ha de creerlo (Wischer 1982, p. 113).

Es necesario, hacer notar que San Agustín coloca en primer lugar las leyes inteligibles de la mente las cuales prevalecen sobre las representaciones sensibles. Sin embargo, San Agustín aprecia también las manifestaciones sensibles de la belleza como un valor positivo. Acepta el valor estético del mundo sensible, aunque considera al inteligible mejor pues, la belleza reside en Dios, el arte es solo un medio para alcanzarla. Del texto *Ordine Sobre el orden del mundo* Wischer. 1982 p.113) extrae la siguiente cita:

Sólo cuando el alma se serene con la ayuda del arte, cuando se haga armónica y bella, sólo entonces le estará permitido ver a Dios. Entonces descubrirá la belleza a la que todas las cosas bellas únicamente imitan y en comparación con la cual todas las cosas son feas.

1.3.2.- Tomás de Aquino, (1225-1274).

Debe señalarse que Tomás de Aquino no elaboró un tratado sistemático sobre la Filosofía del Arte, no obstante podemos agrupar con cierta coherencia su planteamiento sobre este tema el cual dividiremos en “una metafísica de la bello y en una filosofía del arte. La primera tiene que ver, sobre todo, con una belleza inteligible, y la segunda con la belleza sensible” (Beuchot, M. 2004, p. 243).

Santo Tomás relaciona la belleza con el “ente” el cual presenta un número de cualidades señalemos tres como las más importantes; la unidad, la verdad y la bondad a estas cualidades trascendentales puede añadirse la belleza. Lo bello está relacionado con el bien y se identifican con Dios. Así pues, lo bello y lo bueno es lo mismo puesto que se funda en el “ente” y éste inspira la bondad que a su vez se alaba como bella. Pero las sustancias del mundo corpóreo están compuestas de materia y forma y el bien en ellas es lo apetecido mientras que la belleza se inclina hacia el conocimiento; así resulta que lo bello añade a lo bueno cierto orden en el ámbito intelectual. En este orden de ideas es evidente que el hombre se compone de cuerpo y alma espiritual; por el cuerpo se vincula con el mundo sensible y por el alma con el mundo espiritual.

En el hombre la "forma" es su alma y puede existir con independencia del cuerpo; Santo Tomás define el alma como el principio de la vida y como la forma de un cuerpo físico que tiene vida en potencia (Beuchot, M. 2004, p. 246). Hará mención también a las facultades o potencias activas del alma con los que realiza las operaciones vitales: requieren de órganos corporales, del entendimiento, de la disposición y del intelecto, el cual divide en teórico y práctico; el alma humana contiene tres facultades: la voluntad racional, la facultad de los sentidos y la sensualidad.

Santo Tomás defiende el dualismo antropológico, pero su posición es más moderada que la platónica al entender que la palabra "hombre" designa la unidad de cuerpo y alma, y no únicamente alma, como era el caso de Platón. Tomando en consideración estas

referencias acerca del mundo corpóreo y del hombre podemos comprender con mejor disposición su pensamiento acerca de la Filosofía del Arte (Beuchot, M. 2004, p. 248).

Santo Tomás considera que la percepción de la belleza es una especie de conocimiento, así lo afirma en su obra *Suma Teológica, I, q. 5, a 4 ad 1*: "...lo bello se refiere al poder cognoscitivo". Se trata de un conocimiento que se consigue mediante la percepción; pero, para percibir lo bello el sujeto necesita no sólo de los sentidos, sino también de las funciones intelectuales; y necesita de ellas al percibir no sólo la belleza intelectual sino también la sensible. Al reconocer el factor intelectual en el conocimiento de la belleza, "Santo Tomás adoptó posturas que en la psicología de lo bello podríamos calificar de intelectualismo estético, posiciones que entraron de lleno en el sistema escolástico" (López T. María 2006, p. 125).

La percepción de la belleza así entendida es una especie de conocimiento. Dado que el conocimiento consiste en abstraer la forma que hace a un objeto ser lo que es, la belleza depende de la forma. La belleza, dice Santo Tomás, incluye tres condiciones: "La primera es la "integridad o perfección," los objetos rotos o deteriorados o incompletos, son feos. La segunda es la "debida proporción o consonancia, que puede referirse parcialmente a las relaciones entre las partes del objeto mismo, pero sobre todo se refiere a cierta relación entre el objeto y quien lo percibe; que el objeto percibido por el sujeto sea proporcionado a la vista. Y la tercera es la luminosidad o claridad, de donde las cosas que tienen un color nítido se dicen que son bellas" (Beuchot, M. 2004, p. 245).

Se podría resumir que los conceptos de lo bello y el arte en la antigüedad se encuentran enmarcados en el ámbito del ideal y lo sensible. La reflexión sobre estos términos en Platón y Plotino versan sobre un mundo ideal incorpóreo, lo bello tiene nexos con lo bueno, el bien, y el amor. Para Platón el arte es una mala copia del mundo corpóreo que a su vez trata de plasmar el mundo de las ideas transcendentales, para Plotino el arte no sólo imita los objetos visibles, sino que ascienden hasta las razones de donde ha nacido (el mundo intelegible). Aristóteles le concede al artista más libertad con el empleo de la mimesis y la poësis, el artista puede incluso representar la esencia interior de la cosa.

En la Edad Media los términos Bello y Arte fueron estudiados en función del cristianismo en un ámbito religioso que se debatía entre la razón y la fe no obstante las reflexiones se inclinaron hacia la fe; por lo que lo bello se relaciono con la moral, la verdad y éstas a su vez con Dios. Es necesario reiterar que los términos Bello y Arte fueron investigados y reflexionados por separado como lo menciona Tatarkiewicz en su obra *Historia de la Estética I. La estética antigua* (1991):

..”los antiguos se ocuparon tanto de la teoría de la belleza como de la ciencia del arte por separado pues no veían ningún fundamento para unirlas, su búsqueda se encontraba más interesada en establecer los hechos”. (p. 9).

En el próximo punto veremos cómo fueron evolucionando los términos belleza y arte.

1.4.- Apuntes sobre el estudio de la estética.

Desde mediados del siglo XVIII comienza a ganar cada vez mayor importancia en el campo de la teoría y la práctica el movimiento denominado “clasicismo” que plantea un acercamiento a lo real y una nueva relación con la antigüedad. “La lucha del clasicismo se da pues en dos frentes opuestos no solo con el arte de la antigüedad sino también con el arte de su propia época” (Gutiérrez, 2008, p. 86).

Según Gutiérrez, (2008) la motivación de esta lucha era la salvación del arte, para esta batalla de rescate del arte surgirá en el ámbito germano los contrincantes para debatir el tema de *la teorización del arte*, que germina con la palabra estética que se formó mediante el adjetivo griego *Aisthetikè* (estético), que surge a partir del sustantivo *Aisthesis* (sensación) a través de la construcción habitual "ciencia de la Aisthesis" (p. 87). Este término lo encontramos por primera vez en la tesis doctoral *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735) de Baumgarten, al que le dio la siguiente definición:

La ciencia que trata del conocimiento inferior o sensible, pero que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en el arte, en contraposición a la lógica, como ciencia del conocimiento superior (Baumgarten, 1735, p.31).

En la tesis doctoral *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735, p.31) Baumgarten trata de demostrar que “la filosofía y el arte de componer poemas, tan repetidamente tenidos por antitéticos, están por el contrario en la más estrecha unión” Esta primera intuición, desarrollada por Baumgarten a los veintiún años, estableció ya el nombre, el programa y el contenido de su obra más ambiciosa de madurez: *Aesthetica* (1750). Para la autora Gutiérrez Alba:

...la *Aesthetica* de Baumgarten (1756), comienza un ciclo de teorización del arte. A partir de esta obra fundamental, se declara la autonomía del arte y se delimita también sus relaciones con las otras actividades humanas: queda establecido que el objetivo de la ciencia es la verdad, el de la moral el bien y el del arte, lo bello. (2008, p. 88, 89).

Baumgarten tiene el mérito de haber tratado por separado el sentimiento de la apreciación del arte y de la belleza en general, dándole rango de conocimiento sensible. Los trabajos de esa época están inspirados por tal concepción y tienen por objeto el análisis de los sentimientos que hacen nacer lo bello y el arte que lo realiza. El objeto del arte es el agrado; su fin es el placer, un placer más refinado, más delicado que el de los sentidos; es también un descanso, una distracción de las preocupaciones de la vida.

En este ambiente de efervescencia surge la obra *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura* (1755) del arqueólogo alemán Winckelmann

(1717–1768), quien hará una notable contribución a la definición de lo bello del arte y a la teoría de la mimesis. Este historiador movido por la profunda admiración por el arte griego estudia y analiza las circunstancias que dieron origen a esas obras y a su belleza ideal e imperecedera. Para Winckelmann el arte griego surgía a partir de la imitación de la naturaleza, de los bellos cuerpos que los artistas podían observar y estudiar cotidianamente; pero más allá de la naturaleza los griegos desarrollaron “ciertas bellezas ideales que se producen a partir de imágenes trazadas por el sólo entendimiento” (Winckelmann 1755, p. 19).

En esa línea de pensamiento debemos tener en cuenta que entre 1737 y 1767 período en que se desenvuelve el pensamiento del arqueólogo, se discute la contraposición entre “forma y figura: la primera, parte de la naturaleza como creación divina, mientras que la segunda, aunque obviamente pueda surgir de la observación de la naturaleza, es creada exclusivamente por el artista”. (Fernández Carlos, 2008, p. 111). Situación que viene a reforzar la idea de la belleza trazada a partir del entendimiento.

El planteamiento de admiración de Winckelmann hacia el arte griego fue refutado por el alemán Hamann Johann (1730-1788), que junto con Johann Paul Friedrich Richter (1763- 1825) más conocido como Jean Paul y Emmanuel Kant (1724-1804) defendían la libertad creadora del artista, para ellos el artista no está sometido a ninguna regla. A este respecto Wilhelm Heinse Johann Jakob (1746-1803) novelista, destaca que su época era superior a la antigua en relación a la pintura del paisaje. No obstante Füssli Heinrich

(1741-1825) y Gessener Johannes (1709-1790) interpretaron el llamado de Winckelmann como un actuar y un contemplar la naturaleza como lo hicieron los griegos; descubriendo las bellezas esparcidas en la naturaleza y unificándolas en una sola, la frase “imitar a los antiguos” de Winckelmann, no quiere decir para estos pensadores copiar a los antiguos porque sería un alejamiento de la naturaleza y una traición a los antiguos¹.

Cerraremos este punto con una frase de Winckemann que sintetiza en una fórmula magistral el carácter que le da supremacía a las obras del arte griego: “noble sencillez y serena grandeza, tanto en la aptitud como en la expresión” (Winckelmann J. 1987, p.36)

Lessing (1729-1781), poeta, pensador y crítico literario, representante de la ilustración alemán en respuesta al pensamiento de Winkelmann escogió como título de su obra contestataria, *Laocoonte* (1766) que se constituyó en una pieza clave de la discusión estética alemana del siglo XVIII. La polémica entre estos pensadores versa sobre la *escultura del Laocoonte* y las *formas* expresivas de la misma, enfrentada a la pintura y poesía. Lessing realiza un análisis a los elementos y leyes que rigen a estas diferentes artes, es decir, escultura, pintura y poesía.

¹ Para mayor información sobre esta polémica consultar *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo* de Rosario Assunto.

Para Lessing bajo la denominación de “pintura” se comprenden las “artes en general” y por “poesía” se comprenden no sólo a ésta “sino a las demás artes cuya imitación es progresiva” (Lessing, 1960, p. XII). En este sentido tenemos que:

La pintura y la poesía emplean una diversidad de símbolos: los símbolos de la pintura son las figuras y los colores que se despliegan en el espacio, los símbolos de la poesía, los sonidos articulados en el tiempo. Los símbolos de la pintura son naturales, los símbolos de la poesía arbitrarios... La pintura puede representar objetos que existen uno junto a otro en el espacio, y la poesía objetos que se suceden uno a otro en el tiempo. (Lessing pág. 39)

Lessing quería establecer unos criterios, que le permitiesen delimitar las leyes de la pintura y las de la poesía, de las artes tridimensionales y de las temporales, para ello circunscribió su estudio al campo de las artes plásticas, demostrando que era su principio genérico.

En relación a la pintura, Lessing considera que el artista debe tener en cuenta el momento que había elegido para la representación, pues es de gran importancia, así el momento más oportuno era uno que remitiese al pasado o que anticipase el futuro. Lessing opinaba que “el artista debía elegir un momento creativo, de transición, si no quería perjudicar al resultado final. El espectador debía tener cierta libertad para poder continuar con su imaginación la acción representada”. (Udo, 1996, p. 67).

Para el artista² de la antigüedad la religión era una traba, pues los preceptos impuestos por la Iglesia no les concedían libertad para la creatividad. Así el arte no era sino un auxiliar de la religión. El artista al carecer de libertad necesita emplear elementos con significado para que sus composiciones sean interpretadas correctamente; al adornar una simple imagen la eleva al rango de ser superior, mientras que si el poeta emplea esos adornos pictóricos, de un ser superior hace un muñeco. “La superioridad de la pintura poética sobre la natural consiste en que el poeta nos conduce a través de una galería de cuadros, que nos dan su visión poética y nos acerca a lo sensible y visible” (Lessing, 1776, p. XVII).

La pintura tiene que renunciar al tiempo, en cuanto sólo puede expresar un momento dado. En la poesía la acción visible es progresiva, expresa el movimiento; en la pintura es una acción constante, en reposo. En la pintura de objetos se tiene que imitar las acciones por inducciones de los objetos y escoger el instante preciso. En el estudio de la estética es imposible no mencionar a Kant (1724-1804) filósofo que “se encuentra en el cruce de las tres corrientes ideológicas que surcaban el siglo XVIII; las cuales eran: el racionalismo de Leibniz, el empirismo de Hume y la ciencia positiva físico-matemática de Newton. En esas tres corrientes encontró Kant, los elementos fundamentales para poder plantear de un modo eficaz, de un modo concreto, el problema de la metafísica. Ese hombre tenía en sus manos los hilos de los grandes pensamientos, que se habían

² En la presente investigación se hace necesario mencionar al artista y su actividad, para una mejor comprensión de la ejecución pictórica.

estado pensando en Inglaterra, Francia, Leipzig, Holanda y Viena”. (García M. 1957, p. 229)

Con su obra la *Critica del Juicio* (1790) la estética nace por segunda vez y se eleva a su máximo nivel filosófico. “Lo estético que era para Baumgarten conocimiento sensible, ciencia de la percepción, pasa a ser en la obra kantiana la experiencia de un juicio reflexionante, un juicio subjetivo y por tanto no lógico, en el que todas las facultades cognoscitivas participan en un juego libre, precedido por una de ellas la imaginación” (Gutiérrez, 2008, p. 103)

Kant inicia su estudio por un análisis de los *sentimientos de lo bello y de lo sublime*, para justificar su validez general toma como materia de estudio el gusto; facultad que percibe lo bello y que lo juzga; para dar respuesta Kant recurre a las categorías del juicio del gusto:

- a) Consideración del gusto no bajo un concepto, sino como una satisfacción independiente del deseo y del interés.
- b) Este juicio no exige ser respaldado por razones (ningún argumento obliga a nadie a un gusto determinado).
- c) Un objeto posee intencionalidad sin intención
- d) Un juicio es necesaria referencia a la satisfacción estética (los otros deberían de experimentar las mismas satisfacciones que nosotros).

Otro problema estético que trató la filosofía kantiana, fue la cuestión de lo sublime, la cual según el filósofo surgirá de dos formas:

- a) Lo sublime matemático, esto es, en la naturaleza nos enfrentamos a algo tan vasto, que nuestra imaginación desfallece al intentar abarcarlo, de ahí que tengamos que recurrir a la razón capaz de alcanzar la totalidad infinita.
- b) Lo sublime dinámico, esto es, una fuerza abrumadora frente a la cual la debilidad de nuestro “yo” nos hace conscientes de nuestra dignidad en cuanto seres morales.

Los caracteres enumerados y las lecturas realizadas nos permiten afirmar que el objetivo central de la estética kantiana es, el de legitimar filosóficamente la autonomía de lo estético y la validez del juicio del gusto. Para Kant no hay una ciencia de lo bello, sino una crítica; su conceptualización sobre el gusto y lo bello aporta al arte argumentos que lo liberan de la sumisión programática a la moral y a la ciencia; lo bello, lo bueno, lo perfecto ya no serán más sinónimos, concluirá que lo estético tiene constancia en sí mismo, independiente del deseo y el interés del conocimiento o la moralidad, y que los valores estéticos sirven a un fin y a una necesidad moral ennobleciendo el espíritu humano.

Kant emplea el término genio para referirse al artista y le atribuye la característica de original que contiene a la imaginación; y ésta última es la capacidad de creación y libertad; libertad que es procesada por la facultad del intelecto para la producción de ideas estéticas que vienen a hacer las respuestas de la imaginación. El artista es fuente,

de su propia obra. Él crea a partir de su talento, su obra nada tiene que ver con la imaginación. Sin embargo Kant resalta que el artista genio debe ser instruido, educado en el conocimiento de los materiales del arte, en las técnicas artísticas en la composición estructural de la obras, él debe volver su mirada a la tradición observar las obras de antiguos genios, no para imitarlos, sino para seguirlos. En este sentido diremos que el artista genio se distingue por su preparación intelectual, facultad que lo hace pulido, le da dirección, orden, claridad y lo ubica a medio camino entre el pasado del que debe aprender y no ignorarlo y el futuro al que él le dejará su aporte artístico, con el cual se identificará su época.

Otro destacado representante de los valores del clasicismo alemán es Schelling, (1775-1854). Con él la intuición intelectual fue el órgano especulativo de la filosofía, definiéndola como: “un saber que no comporta demostraciones, conclusiones ni mediación de conceptos en general,.. Un saber que produce también su objeto” (Schelling [1800], 1980, p 67).

Así definida la filosofía especulativa: el arte tendrá por finalidad la representación de lo absoluto, el sujeto-objeto o el término utilizado por Schelling a partir de 1801 *identidad*. En otras palabras Schelling, es consciente de los cambios y adelantos de su época para él el mundo es la explicación y la concreción del Absoluto (sujeto-objeto) de la identidad que se presenta en la modernidad, el cambio que trae consigo rupturas, separaciones de aquella identidad originaria, este estado de escisión se convierte en la definición de la

Modernidad. Este nuevo ambiente nos lleva a la reflexión filosófica en la que podemos ver la oposición entre lo teórico y lo práctico, lo sensible y lo intangible, la intuición y el concepto, lo real y lo ideal, etc., La propuesta de Schelling, es superar esta situación de ruptura a través de la unidad o síntesis superior.

En un primer momento Schelling proclama la intuición intelectual del filosofo como principio y basamento sobre el que se erige el Sistema, pero ya “en el *Sistema del idealismo trascendental* concibe la obra de arte, como el producto de la actividad artística”, (Cabot Mateu, 2007, p. 164), la cual es la prueba de manifestación de esa unidad o síntesis entre los dos ámbitos contrapuestos, entre espíritu y naturaleza, libertad y necesidad, entre otros opuestos.

Tomando en cuenta el planteamiento de Schelling, podemos afirmar que él asigna al arte una relación íntima con la naturaleza, pero, esta debe ser de un tipo especial y en un sentido positivo, es decir la obra debe caracterizarse por reflejar, la individualidad y por consiguiente la unidad, en la obra de arte debe estar presente; el espíritu que las anima, la idea de cada forma y el principio activo que está limitado a sí mismo por la forma. Observamos que Schelling, hace hincapié que el arte debe captar la esencia eterna de las formas naturales.

Además, la obra debe tener gracia sensible, lo que sería la evolución tanto en el arte como en la naturaleza. La gracia sensible aparece cuando las formas se enriquecen y

como último elemento en la teoría de Schelling, es la aparición del alma. Su aparición está condicionada al espíritu de la naturaleza, que es el principio de individuación de todos los seres, y, por lo tanto, de su oposición; pero el alma representa la más alta conciliación de todas las fuerzas y da al hombre el instinto del arte. “El alma se manifiesta en la obra de arte a través de la ficción de los detalles, como fuerza originaria del pensamiento o como bien intrínseco; pero se muestra de modo especialmente claro como una fuerza tranquila en medio de la tempestad de las pasiones” (Schelling, [1807], 1980, p.21).

Para Schelling, “la pintura es más apropiada para representar el alma, gracias a sus medios de expresión” (Schelling, [1807], 1980, p.21). Para concluir sólo reiteramos el planteamiento de Schelling, para renovar el arte, el artista debe retornar y buscar en su fuente primitiva; la naturaleza y aprehender a captar el espíritu de las formas para luego pasar a los grados donde el artista debe caracterizarlas e individualizarlas y así alcanzar el fin supremo de la aniquilación de la forma por su propia perfección en la glorificación mutua de la gracia y el alma.

Arthur Schopenhauer, (1774-1859) ubicó en el ambiente terrenal sus investigaciones y su interés giro en torno al sujeto. Schopenhauer es conocido por su filosofía del pesimismo. Su obra principal: *El mundo como voluntad y representación* (1819), plantea que el mundo es la representación del sujeto, con esto, existe una inseparabilidad entre el sujeto y el objeto. Piensa que el mundo es una fuerza ciega, la “voluntad”, que se

manifiesta en las fuerzas naturales, y del individuo como voluntad de vivir. (Sforza, 2009, p. 234). La descripción pesimista que Schopenhauer hace del mundo, sus reflexiones acerca del vacío y carencia de valor de la vida, preparan el camino a su teoría del arte y del lugar de la conciencia estética en el mundo de la experiencia.

Arthur Schopenhauer creía que las formas del Universo existen más allá de los mundos de la experiencia, (compartía la propuesta de Platón acerca de las *Ideas*) y que la satisfacción estética se logra contemplándolos por el propio interés que provocan, como medios de eludir el angustioso mundo de la experiencia cotidiana. También estuvo influido por el enfoque de Kant de la contemplación desinteresada. Este tema es tratado en su obra, *El mundo como voluntad y representación*, explora la función del arte en el mundo y menciona que cuanto más cercanas son las ideas a sus formas arquetípicas (Eidos platónico), mayor es la posibilidad de la contemplación pura en el arte.

Los individuos y las cosas que conforman la realidad del mundo, no hacen más que manifestar sus ideas en medio de la multiplicidad del mundo, y así se afina esta realidad, se depura y clara. El sujeto es inseparable del objeto, “Nuestro mundo no es más que la manifestación de las ideas en la multiplicidad por medio de la individualidad” (Schopenhauer, [1819]1998, p. 204).

Tomando en cuenta la base pesimista de Schopenhauer sobre el mundo, podemos afirmar que la percepción ordinaria de los sentidos solamente capta los particulares, ya

que la unidad originaria y esencial está quebrada en la pluralidad de los individuos de los que se compone el mundo; por otra parte, el conocimiento artístico no es totalmente independiente de la percepción sensorial normal de las cosas particulares. Su posición es que el artista logra conciencia y comprensión de la idea a través de los fenómenos individuales de la experiencia diaria; y consigue una libertad para el espíritu del sujeto (que vive trabaja interactúa con su entorno) quien, al conocer directa e intuitivamente las ideas, se libera de las imposiciones y creencias y tecnicismos del pasado; el sujeto consigue elevar el espíritu individual a través del conocimiento.

En relación a la liberación del espíritu individual (sujeto), debemos acotar que no se trata de un hecho histórico, esa liberación no se encuentra sometida a ninguna sucesión de etapas mejor o peor definidas, es una liberación que se caracteriza por ser *eterna y atemporal como las ideas que conoce el intelecto*, “para Schopenhauer, *eternidad y negación del tiempo* son expresiones equivalentes: que las ideas sean eternas no significa que duren siempre, sino que no les resulta aplicable a la forma a priori del tiempo” (Fauconnet, A.(año,) p. 381)

Para finalizar diremos que la función esencial del arte no es la fiel imitación de la naturaleza porque lo limitaríamos y sería incapaz de hacer justicia a las nociones de originalidad, individualidad e innovación que están profundamente dentro de la concepción del logro y valor artísticos; en este sentido es importante recalcar el carácter creativo y original del arte. Las obras de arte no son meros vehículos de información,

intentos para registrar como son las cosas cuando se ven desde un punto de vista incierto, situación que pondría al artista como mero copista, carente de innovación investigativa y habilidad de creación para lograr conseguir el calificativo de genio.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO II

El Filósofo de Württemberg

www.bdigital.ula.ve

2.1. - Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Hegel nace en Stuttgart, en el Ducado de Württemberg el 27 de agosto de 1770, su padre fue un empleado fiscal de segundo grado en la administración del Ducado. Hegel creció en un ambiente de pietismo protestante, era muy afectuoso de su madre y de su hermana y de su hermano menor. Los estudios los realizó en el gymnasium de su ciudad natal donde leyó y analizó a los clásicos griegos y latinos; hizo suyo y se instruyó con amplitud del conocimiento aristotélico, de los diálogos socráticos y de la literatura de Sófocles (AA.VV. 1985, p.342).

Animado por su padre para que se hiciera pastor protestante, a los 18 años, Hegel dejó el gymnasium para ingresar al Instituto de Teología de la Universidad de Tubinga; donde estudio durante cinco años. Y entabló amistad con el poeta Friedrich Hölderlin y el filósofo Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, de significativa filiación romántica, compartiendo con ellos su entusiasmo por la Revolución Francesa y la Antigüedad Clásica. Disponible en <http://www.monografias.com/trabajos10/geor/geor.shtml> “Georg Wilhelm Friedrich Hegel”. Ramírez Sánchez, Juan Paulo.

Después de completar la carrera de Filosofía y Teología, y decidir que no quería seguir la carrera religiosa, en 1793 comenzó a ejercer como preceptor en Berna (Suiza). En 1797 consiguió un cargo similar en Frankfurt, pero dos años más tarde su padre falleció, dejándole un legado cuya cuantía económica le permitió abandonar su trabajo como tutor.

En 1801 se trasladó a la Universidad de Jena, donde estudió, escribió y logró un puesto como profesor, allí concluyó una de sus obras más importantes la *Fenomenología del espíritu* (1807), en la cual hay diferentes secciones dedicadas al tema de la familia se hace visible una glorificación a las hermanas, además retrata, e idealiza a distintos miembros de su familia. Parece haber sido un grupo sencillo, afectuoso, diligente en la prosecución de lo espiritual y lo intelectual y cuidadoso de las virtudes burguesas; referencias que nos permiten entender porque Hegel llamó a la familia: “la sustancia ética inmediata”. (Findlay, 1969, p. 20)

En octubre de 1806 la ciudad de Jena, en el transcurso de las Guerras Napoleónicas, fue ocupada por las tropas francesas, por lo que Hegel se vio obligado a huir. Desde 1807 hasta 1809, una vez agotadas las rentas que le había proporcionado la herencia paterna, trabajó como redactor en el periódico *Bamberger Zeitung* de Baviera. En 1809 se trasladó a Nüremberg donde fue director de un gymnasium durante ocho años, conoció y contrajo matrimonio con Marie von Tucher, de quien tuvo tres hijos: una niña (que murió al poco tiempo de nacer) y dos varones (Karl e Immanuel). Hegel había tenido un hijo ilegítimo (Ludwig) que acabó viviendo en el hogar paterno.

En Nüremberg trabajó durante siete años en la redacción de *Ciencia de la Lógica* (1812). En 1816 aceptó la cátedra de Filosofía en la Universidad de Heidelberg y, poco después, publicó de forma sistemática sus pensamientos filosóficos en su obra: *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* (1817). En 1818 ingresó en la Universidad de

Berlín, institución en la cual expuso y enseñó el conjunto de su pensamiento hasta su fallecimiento, ocurrido en esa misma ciudad el 14 de noviembre de 1831. La última gran obra publicada por Hegel fue; *La filosofía del Derecho* (1821).

Sin embargo, después de su muerte fueron publicadas algunas notas de sus conferencias, clases y los apuntes de sus alumnos. En el conjunto de estos trabajos (conocido por el nombre genérico de Lecciones o Lecciones de Berlín) se encuentran en el texto titulado *Estética* (1832), *Lecciones sobre filosofía de la religión* (1832), *Lecciones de historia de la filosofía* (1833-1836) y *Lecciones de filosofía de la historia* (1837). El texto titulado *Estética*, como se expuso anteriormente son conferencias y clases dictadas en Berlín en cuatro ocasiones entre 1820 y 1829, el mismo presenta la siguiente estructura:

Una primera parte dedicada a la investigación conceptual de la esencia del arte, en cuyo centro está la determinación del Ideal; una segunda parte dedicada a la caracterización del desarrollo histórico del arte como determinante de la cultura, en cuyo centro está la doctrina de las formas del arte, la simbólica, la clásica y la romántica. Estas formas del arte no son categorías estilísticas, sino concepciones intuitivas del mundo, racionalidades históricas que determinan los contenidos y las formas de todo su arte.

[(Disponible en: <http://www.konvergencias.net/hernandez106.htm>. *El ideal del arte en Hegel: ser actual para la cultura de su presente*. Javier Domínguez Hernández)].

Las clases fueron dictadas por Hegel, con el plan temático antes mencionado hasta 1826, sin embargo, es de hacer notar que; como hombre visionario toma en cuenta el desarrollo de las artes particulares (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía) y las incorpora a sus exposiciones:

para las lecciones de 1828 y 1829, última vez que las dictó; esta temática pasó a constituir una tercera parte del plan, y así lo editó Hotho en el texto que se ha convertido para nosotros en las *Lecciones de Hegel*. La primera edición se hizo entre 1835 y 1838, y la segunda y definitiva en 1842. Esta edición recibió críticas de otros oyentes de Hegel, pero se impuso, y sólo en la actualidad se le ha podido discutir su fidelidad a Hegel de un modo documentado, gracias a la publicación de las notas del propio Hotho, correspondientes al año de 1823, y a la publicación de notas de otros oyentes de las Lecciones de 1820/21, 1826 y 1828/29” (Del Rosario, M. y Aurelio J., 2008, p.253)

2.1.1.- La Filosofía de Hegel

La filosofía de Hegel surge estrechamente vinculada con la situación social, cultural y filosófica de su tiempo, Alemania se caracterizaba por la división política: por un lado la monarquía, la nobleza terrateniente (junkers) y una sociedad feudal fuerte, ante las cuales la sociedad burguesa se somete. La burguesía intentó infundir a la sociedad feudal reaccionaria proposiciones ideológicas nuevas y progresistas, pero no desarrolló esa lucha de ideas de manera consecuente y asustada por la etapa jacobina de la Revolución Francesa se puso al servicio de la nobleza terrateniente (junkers) y de la monarquía.

Estudiando –con detalle– los acontecimientos sociales del tiempo de Hegel podemos entender el trabajo de los teóricos de la época, en especial la propuesta hegeliana. Ya

que los acontecimientos sucedidos en Alemania en los diferentes estamentos del estado y las contradicciones sociales puestas en relieve por la Revolución Francesa, fueron el escenario idóneo para el desarrollo del pensamiento de Hegel, el cual se presenta como una filosofía del movimiento y de la acción que ayudaron a Hegel a elaborar la categoría de las contradicciones: devenir y lucha de contrarios, (que Heráclito estudio desde la *physis*) vistas desde la experiencia social, es decir de la lucha interna de la burguesía alemana contra el feudalismo, la monarquía y los junkers. En tres campos: la lógica, la naturaleza y el desarrollo del espíritu.

Otro elemento a considerar es la división del territorio alemán en pequeños principados, ducados, condados y ciudades estados, situación observada por Hegel de la cual se sirve para realizar una filosofía de la identidad, con la que piensa encontrar en un principio superior la unión de los opuestos y la estabilidad última de todo lo que se mueve, se altera y cambia. “Tal es el sentido del Método Dialectico que encontramos tanto en la *Fenomenología del Espíritu*, en *La Lógica* y en *La Filosofía de la Historia*” (Xirau, 1964, p. 337).

Así tenemos que: El mundo en movimiento lo encuentra Hegel en “la identidad del ser y del pensamiento”. (AA.VV. 1985, p. 345). Para Hegel, en el *ser* está presente la diferencia entre lo objetivo y lo subjetivo, aunque esta misma diferencia existe sólo en el pensamiento. El pensamiento no es sólo actividad subjetiva, humana, sino también esencia objetiva independiente del hombre, la primera base, la primera fuente de todo lo

que existe. “El pensamiento *enajena* su ser bajo la forma de la materia, la naturaleza, que es el *ser otro* de ese pensamiento que existe objetivamente y que Hegel llama *Idea Absoluta*”. (AA.VV. 1985, p. 346).

Desde este punto de vista, la razón no es una particularidad específica del hombre, sino la base primera del mundo, lo que se sigue que el mundo es básicamente lógico, existe y se desarrolla conforme a las leyes inmanentes del pensamiento de la razón. El pensamiento, como esencia substancial, no se encuentra fuera del mundo, sino en él, dentro del mundo; como su contenido interno y se manifiesta en toda la multiplicidad de los fenómenos de la realidad. El pensamiento es un proceso ininterrumpido de conocimiento que pasa de un peldaño a otro más elevado. La Idea Absoluta es no sólo principio, sino también contenido en desarrollo de todo el proceso mundial. Lo absoluto debe ser comprendido como premisa y resultado, es decir, como grado superior de la Idea Absoluta, es el Espíritu Absoluto: la humanidad, la historia humana (AA.VV. 1985, p. 346).

Para Hegel, el contenido del pensamiento (el contenido de la ciencia) es inherente sólo a él; no es recibido del exterior, sino engendrado en el pensamiento. Desde este punto de vista, el conocimiento no es la averiguación de lo que existe afuera de nosotros, fuera del pensamiento; es la averiguación, la toma de conciencia del contenido del pensamiento de la ciencia. Por consiguiente, el pensamiento (la ciencia) conoce su propio contenido, y el conocimiento resulta autoconciencia del espíritu, por último llega Hegel a la conclusión fantástica de que el pensamiento humano no es más que una de las manifestaciones de un pensamiento absoluto que existe fuera del hombre: La Idea Absoluta, es decir, Dios.

Según la doctrina hegeliana, lo racional, lo divino, lo real, lo necesario coincide. De aquí deriva una de las tesis más importantes de la filosofía hegeliana: escrita en una de sus obras, *Filosofía del Derecho*, en su prefacio, dice: “Lo que es racional es real, y lo que es real es racional”. Hegel llama real únicamente a lo más importante, esencial, históricamente necesario. Sólo la realidad (la necesidad) es racional, y eso mientras subsistan las circunstancias condicionantes de su necesidad. La otra mitad de la tesis hegeliana significa que lo racional no es infundado: los ideales humanos racionales son algo que se cumple en la realidad. (AA.VV. 1985, pp. 345-348).

En este orden de ideas tenemos que Hegel se propone a través de su sistema, reconstruir con el pensamiento, toda la realidad. Realidad que en definitiva, es pensamiento, espíritu, dándose en última instancia, una completa coincidencia entre el pensamiento que piensa la realidad y la realidad que es pensamiento, y la forma básica del pensamiento es el (Begriff) *concepto*.

Dentro de este marco de ideas tenemos que, la Filosofía de Hegel sólo se entiende a través de: su visión histórica, su pensamiento político que es la parte orgánica que le da vida a la primera y en tercer lugar el *Estado*, ámbito en el que reposa el ánimo ético y lo ético descansa en la religiosidad, se resalta que no hay jerarquía es un todo unificado en el que existe una relación de necesidades, procesos y eventos que la mantienen en constante movimiento.

Como vemos en Hegel es imposible separar la ontología de la teología y la reflexión sobre las manifestaciones históricas del espíritu: todo está inextricablemente interpretado en su sistema filosófico, el cual se dividirá en tres partes principales: lógica, filosofía de la naturaleza, y filosofía del espíritu.

2.1.2.- Sistema Filosófico Hegeliano:

La lógica: estudiará la Idea *en y para sí*, antes de manifestarse. Más que lógica, acaba siendo una ontología que a su vez se subdivide en:

	En sí	Fuera de sí	Para de sí
EL SER	cualidad	cantidad	medida
LA ESENCIA	razón de ser o existencia	apariencia o fenómeno	realidad
EL CONCEPTO	concepto subjetivo o totalidad subjetiva	concepto objetivo o totalidad objetiva	idea absoluta o totalidad absoluta

El tercer término de cada una de las tríadas, es la síntesis de las dos anteriores. Así por ejemplo, para medir algo, se requiere poder contar objetos, es decir, cosas con determinada cualidad. La medida es la síntesis. Análogamente sucede con la filosofía de la naturaleza. (Moreno. 2003, p. 237).

La filosofía de la naturaleza: que estudiará la Idea en su ser-otro. Esto es, que en la naturaleza, la idea se hace extraña para sí misma, se desconoce a sí misma y para

conciliarse atraviesa tres fases que como vimos en la lógica se subdividen en tres, veamos:

	En sí	Fuera de sí	Para de sí
NATURALEZA MECÁNICA	Espacio-y- tiempo	Materia-y-movimiento	Mecanismo-o-mecánica Absoluta
NATURALEZA FÍSICA	Materia dotada de individualidad Universal	Materia dotada de individualidad Particular	Materia dotada de individualidad Total
NATURALEZA FÍSICA ORGÁNICA	Organismo geológico o Naturaleza geológica	Organismo vegetal o naturaleza vegetal	Organismo Animal

(Tomado de Moreno. 2003, p. 237).

La filosofía del espíritu: que se ocupará de la Idea desde su ser-otro, en la naturaleza, donde acaba regresando a sí misma. Se trata de la autoconciencia. Se subdivide en:

	En sí	Fuera de sí	Para de sí
ESPIRITU SUBJETIVO	Antropología (alma)	Fenomenología (consciencia)	Psicología (espíritu).
ESPIRITU OBJETIVO	Derecho Abstracto (Familia)	Fuera de sí: Moral (Sociedad Civil)	Ética (Estado)
ESPIRITU ABSOLUTO	Religión (lo absoluto en la representación)	Arte (lo absoluto en la intuición sensible)	Filosofía (lo absoluto en lo conceptual)

(Tomado de Moreno. 2003, p. 237)

En relación a este método diremos que es un modo de sistematización que se implementó y usó en la antigüedad para buscar las causas de los fenómenos, y distinguir la esencia de la apariencia, desde Aristóteles hasta Hegel, para examinar un problema o una situación determinada se considerando sus extremos opuestos; en otras

palabras la lógica formal que toda contradicción es un absurdo, que las contradicciones existen es en la realidad objetiva, ya que lo que se indaga es el movimiento y el cerebro al intentar explicar el movimiento lo detiene y al detenerlo deja de ser movimiento y no resuelve el problema; de igual forma la tradición separaba el *ser* del *pensar*.

El mérito de Hegel consistirá en una búsqueda de equilibrio de unión, re-unión, y acercamiento de contrario, para lograrlo retoma las ideas estudiadas por Parménides, Heráclito, Plotino, Baumgarten, Kant, y los sucesos de su momento histórico, que como se expuso son fundamentales para su trabajo. En este sentido el “ser Uno” e inmóvil la idea que “lo mismo es el pensar que lo pensado” se concilia con el “devenir”, aunado al aporte de Baumgarten sobre el conocimiento sensible y la ciencia de la percepción, que con Kant pasa a ser la experiencia de un juicio reflexionante, un juicio subjetivo y por tanto no lógico, en el que todas las facultades cognoscitivas participan en un juego libre en el que la principal facultad es la imaginación y el juicio del gusto.

En posesión de estas teorías y como consecuencia de las mismas “el aporte de Hegel podría quedar expresado a partir de las implicaciones de su concepto de reflexión (o reflexividad) *parecer de la esencia ante ella misma*” (Franco. 2007, p. 101).

Hegel otorga a la reflexión el sentido de la referencialidad, la cual como vimos a traviesa tres momentos afirmación (o simplicidad), negación (o escisión) y negación de la negación (o reconciliación) este proceso nos deja ver claramente el *movimiento* como único inmediato posible, es decir la inmediatez es el movimiento mismo. De este modo,

lo que deducimos de la reflexión es que el ser no es más que un momento o un instante que subsiste en su estar en movimiento, un movimiento que lo muestra como una apariencia que irremediabilmente tiende a desaparecer, pero que al mismo tiempo niega tal situación, supera ese transitar transformándose para volver al ciclo: afirmación, negación y negación de la negación.

Tomando en cuenta las lecturas y resúmenes realizados de los textos de Hegel intentaremos esbozar su propuesta; observamos que para Hegel toda la realidad tiene un sentido lógico: lo que existe, no existe caprichosamente, sino que responde a una necesidad interna de todas las cosas, que las hace ir evolucionando, cambiando, o con estos términos; devenir o movimiento; según una dialéctica de oposición (contrarios) de los extremos: Una cosa, una idea, una circunstancia histórica cualquiera, pueden ser tomada como una posición, o sea como una tesis (afirmación). Como ninguna cosa ni idea es completa y perfecta, frente a esa posición surge una que se le opone, lo contrario, o sea la antítesis (negación).

De la confrontación o el encuentro entre estos dos opuestos surge la síntesis (negación de la negación) o conciliación, que supera ambas posiciones anteriores y alcanza una nueva más completa y perfecta que las incluye a las dos, pero que está abierta a su vez a una nueva oposición, con lo que la evolución de la realidad, del mundo, de la historia, de otros factores, nunca se detiene.

Es necesario dejar claro que en las obras de “Hegel nunca se mencionan estos pasos con esos términos él se refirió a tres momentos o fases: simplicidad o escisión; reconciliación o inmediatez, alineación y unidad mediana” (Moreno. 2003, p. 228). En otras palabras abstracto o intelectual, dialéctico o negativo racional y especulativo o positivo-racional”. Una vez expuesto en líneas generales y sucintas las principales características del planteamiento filosófico de Hegel, a continuación expondremos algunos pormenores de su pensamiento en el ámbito del arte.

2.2.- Exposición de la Filosofía del Espíritu

Hegel trata en *La Filosofía del Espíritu*, el tema del arte; la cual está dedicada al examen de la Idea Absoluta en la fase terminal de su desarrollo:

cuando abandona la naturaleza y *retorna* a sí misma como Espíritu Absoluto, esto es, como Idea Absoluta que ha superado su letargo, ha eliminado su negación y se desarrolla como autoconciencia de la humanidad a todo lo largo de la historia universal..., según la doctrina hegeliana, el arte, la religión y la filosofía son las formas superiores de la autoconciencia de la Idea Absoluta. (AA.VV. 1985, p. 361 y p. 365).

Ahora bien, por *Espíritu* Hegel entiende “la profundidad de lo real”; no debemos entenderlo como lo opuesto a materia, en este caso es lo más profundo, lo más fuerte y real de lo existente, a mayor profundidad, altura y fuerza, tanto más espíritu, por ello su división en: subjetivo, objetivo y absoluto. Hegel le asigna al *Espíritu subjetivo*, una tarea de gran importancia ya que posee la capacidad de razón la cual contiene en sí a la

conciencia y el espíritu, y por consiguiente es lo único real, el Todo que se expresa como *sujeto*. “Lo verdadero es el todo, pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo” (Hegel [1832] 1996, p.16).

En este sentido tenemos que el espíritu subjetivo es el sujeto individual consciente de sí mismo, esto es el hombre. El espíritu subjetivo ha de ser, sucesivamente, alma, conciencia y espíritu y su conocimiento es correlativamente a la antropología, fenomenología y psicología. De este modo el hombre atraviesa tres estadios, el espíritu aparece en la naturaleza identificándose con ella, primero como vida consciente, luego como conciencia y por último como espíritu donde el sujeto ya se identifica consigo mismo; teórico, práctico y libre; comportamiento que son estudiados por las disciplinas antes mencionadas antropología, fenomenología y psicología. Esta es la primera etapa que presenta varias denominaciones tesis, afirmación, simplicidad e inmediatez

El Espíritu Objetivo vendrá a ser las acciones u obras propias que concreta y exterioriza como ser libre en el mundo de la cultura, la sociedad y la historia, lo cual es la manifestación de la libertad humana en el ámbito del derecho, la moralidad y la ética social que se manifiesta de forma concreta en la sociedad civil, la familia y el Estado. Esta es la segunda etapa conocida con estas denominaciones antítesis, negación, escisión o alineación.

El Espíritu Absoluto (Weltgeist) sería la fuerza de todas las fuerzas, la altura de todas las alturas, lo más profundo, en palabras de Hegel: “del absoluto hay que decir que es esencialmente resultado, que sólo al final es lo que es verdad y en ello estriba precisamente su naturaleza, que es la de ser real, sujeto o devenir de sí mismo” (Hegel, [1832] 1966, p.16). En este estadio el hombre vuelve a su ser de origen el Todo, el hombre contiene en sí conciencia y espíritu es un sujeto reflexivo de su realidad y su capacidad de movimiento y de su función en el devenir histórico. Esta es la tercera etapa conocida como síntesis, negación de la negación, reconciliación o unidad mediada.

Analicemos el Espíritu Objetivo, tenemos como: tesis el Derecho, su antítesis la Moral que nos da como síntesis el Estado que resulta ser una síntesis orgánica perfecta en la que la familia y sociedad civil están tan bien trabajadas:

en una unidad, que los particulariza, sin dejar de ser persona, viven de la Totalidad; con lo que según Hegel la concordia de todos está asegurada. Hegel ve el Estado de un modo absolutamente *concreto*. Lo ve como a una persona viviente, y crítica a quienes confunden la sociedad civil con Estado; a la sociedad civil llegamos desde la familia, al estado se accede por superación y depuración de la sociedad civil, por su auspicio y su incorporación (Moreno. 2003, p.251-252).

Así tenemos que Hegel le confiere al Estado una enorme fuerza y lo trata como el devenir de una realidad a la que tiene por Divina, el Estado es el medio donde se hacen palpables y perceptibles los pensamientos de la unidad particularizada que lo conforman,

es en el donde veremos los frutos de la razón: el arte (tesis) necesita de unos objetos exteriores para plasmarse, la religión (antítesis) le basta la vida interior más perfecta y la filosofía (síntesis) las concilia en mutua ayuda y dependencia.

Así llegamos a la filosofía del arte de Hegel la cual trata en primer lugar la idea de lo bello en general, lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte. Temas desarrollados en su texto *Estética tomo I* reimpresión de [1832] 1954 capítulos en las páginas 128, 137 y 155. En segundo lugar el desarrollo histórico del ideal o las tres formas artísticas, a saber simbólica, clásica y romántica. En tercer lugar la clasificación de las artes: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. A continuación esbozaremos la idea de lo bello, el desarrollo histórico del ideal (las tres grandes épocas conocidas como formas artísticas: simbólica, clásica y romántica) y la clasificación o jerarquización de las artes.

Hegel define la belleza como “la manifestación sensible de la Idea” de esta frase se deduce los caracteres de lo bello. Lo bello es la idea concreta y aparece en una “forma” exterior o sensible, están estrechamente unidas, esta unión es tal que la una no puede existir sin la otra, el lazo que las une es de identidad, una es la base y el principio de la otra es sólo la forma o la apariencia. La forma y la apariencia no son nada la una sin la otra.

Lo bello reside en la presencia de la Idea que aparece y se irradia a través de la forma. Si elimino uno de estos términos lo bello ya no existe. Al analizar ambos términos el

primero; La idea; no ofrece dificultad para su comprensión; la idea, es la idea platónica; el idealismo uno de los grandes sistemas de la filosofía, le debe su nombre y su existencia. En cuanto a la forma es más difícil su comprensión, debemos interpretarla desde un sistema metafísico, así, tenemos que “la forma es la pluralidad opuesta a la unidad; la individualidad a la generalidad; la materia a la esencia; es también la necesidad opuesta a la libertad; lo sensible a lo racional” (Hegel, [1832] 1954, p. 55).

En este sentido lo bello es lo individual, en que se imprime lo general, lo universal, y la libertad. En la belleza física, la libertad aparece en la necesidad, que es la regularidad, la conformidad a la ley, el orden realizado visible; restringido a la razón, la libertad misma, llega a ser necesaria. En resumen, los dos términos constituyen una armonía íntima y recíproca, una unidad de identidad. Cada parte de un objeto bello participa del todo, está fundida en el conjunto, el cual se concentra en la unidad, que se percibe por “intuición”. “El objeto bello lo es de contemplación no de concepción o de reflexión” (Hegel [1832] 1954, p. 56).

En relación a los *caracteres de lo bello* Bernard, se lamenta que Hegel no haya sido más explícito. Sin embargo tenemos que mencionar que Hegel, en el único carácter en que insiste, es la *libertad*, la *infinitud*, para él sinónimos. “Lo bello es infinito y libre, lo es en el *sujeto* y en el *objeto*, desde el punto de vista a la vez *teórico* y *práctico*” (Hegel [1832] 1954, p.59). Siguiendo el estudio de sus “Lecciones” se reafirma lo antes escrito; para Hegel “la belleza natural no aparece sino como un reflejo de la belleza del espíritu,

como una belleza imperfecta que, por su esencia, está comprendida en la del espíritu” (Hegel [1832] 1954, p. 95).

Otro elemento que resalta es; *el agrado* del arte, que surge porque en él hay libertad, la libertad se manifiesta en las creaciones, es una acción que se ejecuta para escapar de las normas, leyes, o reglas, y así lograr un espacio de relax, estado físico-mental que activa *la imaginación*, la cual es más libre y rica que la naturaleza misma, puesto que no sólo dispone de todas sus formas, sino que se muestra inagotable en las producciones que le son propias.

En este sentido se dice; que el mundo de la naturaleza; es el mundo de la regularidad y de la necesidad; y el mundo del espíritu y la imaginación por el contrario es del dominio de lo arbitrio y lo irregular. Para comprender la belleza y el arte Hegel propone aplicar un método que nos conduzca a una síntesis para ello, “plantea unir, lo empírico e histórico con el racional y a priori” (Hegel [1832] 1954, p. 95). Debido a lo extenso de la propuesta, lo más pertinente en este trabajo es resaltar los puntos de encuentro del método propuesto por el autor.

El carácter esencial de la obra de arte, para Hegel, es el ser creación del espíritu, el arte entra en su dominio, y representa sólo lo que se ha concebido y ejecutado bajo la inspiración y a la voz de mando del espíritu. El arte se apodera de ello y lo pone de relieve de modo más vivo, más claro, más puro de lo que puede encontrarse en la

naturaleza o los hechos de la vida real. Es este comportamiento del arte que hace que Hegel justifique diciendo que “las creaciones del arte son superiores a las producciones de la naturaleza” (Hegel [1832] 1954, p. 99). El arte se encuentra en el punto medio entre la percepción sensible y la abstracción racional.

Por el momento tenemos que la idea de belleza y arte “está en la unión y armonía de dos términos que aparecen en el pensamiento por separados y opuestos: el ideal y lo real, la idea y la forma, lo general y lo particular, la libertad y la necesidad” (Hegel [1832] 1954, p.110). Pero como hemos visto a lo largo de la investigación la intención de Hegel es llegar a una síntesis.

www.bdigital.ula.ve

2.3.- Desarrollo histórico del ideal:

El segundo punto al que nos vamos a referir es a la *Distinción Histórica*, Hegel admite tres grandes épocas: *simbólica, clásica, y romántica*. La primera es el Oriente; la segunda, Grecia; la tercera, el mundo moderno o cristiano. Antes de él, Schiller, Solger, Schlegel, Herder, Goethe y Schelling habían establecido otras divisiones. Sin embargo, Hegel tiene el mérito de haber distinguido claramente las tres épocas.

La época simbólica, da cuenta de la peculiar manera en que diversas culturas orientales – persa, china, egipcia– se han representado su peculiar concepción del mundo. Aunque desde una perspectiva estética estas formas simbólicas nos parezcan arcaicas, para Hegel, el modo de configuración de la obra de arte en esas culturas está en absoluta

consonancia con el contenido que ellas intentaban representar. Los mitos, como la autoridad por excelencia que respondía por la idea o lo verdadero del momento son para Hegel, el primer momento en que el hombre se piensa dentro del orden del mundo. Como elaboración peculiar de sus configuraciones, la forma simbólica es un mero buscar que queda consignada en la obra de arte como búsqueda de respuestas más originarias tras la inmediatez natural.

la idea busca su verdadera expresión en el arte, sin hallarla, porque todavía es abstracta e indeterminada, no puede crearse una manifestación externa conforme con su verdadera existencia. Se encuentra, en presencia de los fenómenos de la naturaleza y de los hechos de la vida humana, como frente a un mundo extraño. (Hegel [1832] 1954, p. 216).

En esta forma artística aún los elementos de representación, como la forma, la idea, lo real, lo abstracto, se siguen presentando y se desenvuelven separadamente, no operan en combinación, y para Hegel como hemos ido develando en su propuesta, la verdadera representación artística estará donde opere la armonía perfecta, es decir, en la forma sensible manifiesta en sí misma y el espíritu que la encierra y la penetra. En este sentido podemos decir que en la forma artística simbólica, aún no se logra la propuesta, y por lo tanto el artista debe seguir en la búsqueda de la unión de los elementos y los dos métodos propuestos.

Hegel en la época denominada clásica, nombra todas aquellas representaciones pertenecientes al arte de la Grecia antigua. El arte aquí, y de modo privilegiado la escultura, ya no aparece como un mero buscar sino que el artista logra representar en sus obras la esencia divina que le corresponde al ser humano, es decir, el pensamiento de lo divino representado en lo humano. No sólo representa las potencias naturales como lo divino, sino lo divino que entraña el hombre mismo. La idea queda representada entonces como la verdad del hombre en cuanto partícipe de la historia misma, al otorgarle en la representación de sus dioses las características propiamente humanas.

La época clásica representa de manera perfecta lo divino mediante esculturas humanas, espiritualizando la figura humana hasta alcanzar la perfecta concordancia y armonía entre contenido y forma. Efectiva, en la forma artística clásica ya no se trata de buscar. En este nivel ya se ha logrado que la obra sensible manifieste en sí misma el espíritu que la posee, como lo expresa Hegel, “Tal es la identificación de los dos elementos, “espiritual” y “sensible”, así como lo reclama la naturaleza particular del espíritu. En vez de neutralizarse mutuamente, los dos elementos se elevan a una armonía más alta, que consiste en conservar él mismo en el otro término, en “idealizar” y “espiritualizar la naturaleza”. Esta unidad es la base del arte clásico” (Hegel [1832] 1954, p. 283).

Reiteramos que es el “hombre” el centro verdadero de la belleza clásica y por lo tanto la unión íntima del elemento espiritual sensible no puede ser sino en la “forma humana”. En este sentido debemos aclarar que en la forma humana hay algo de inanimado, de feo, debido a que participa del tipo animal; pero, la labor del arte es hacer desaparecer en él

esta oposición entre la materia y el espíritu, embellecer el cuerpo, perfeccionar más esta forma, animarla, espiritualizarla. Sin embargo, es importante resaltar que Hegel evidenciará la necesidad de *superar* este modo de configuración de lo bello. Por lo tanto el artista debe avanzar en su búsqueda de la perfección.

En la época romántica, Hegel alude, por un lado, al arte del mundo cristiano medieval, cuyas representaciones artísticas develan la verdad encarnada en un ser humano concreto—Jesucristo— y por el otro, al arte que desde el Renacimiento y la Reforma va configurando lo que será el arte propio de la Modernidad. En esta perspectiva histórica las obras y figuras religiosas transmiten la efectiva realización de la verdad divina en lo humano y sólo a partir de allí la concepción del mundo cambia radicalmente.

Para Hegel la belleza artística es el verdadero elemento para el paso y cambio de este contenido, la figura humana corpórea no es ya el inmediato ser-ahí sensible de lo espiritual, sino la interioridad autoconsciente. Por eso, dado que lleva a la representación, en el espíritu y en la verdad, a Dios como espíritu, y no como espíritu individual, particular, sino como absoluto, el cristianismo retorna de la sensibilidad del representar [griego] a la interioridad espiritual, y hace de ésta, y no de lo corpóreo, el material y el ser-ahí de su contenido. (Hegel [1832] 1954, p. 313).

Igualmente, la unidad de la naturaleza humana y divina es una unidad sabida y que sólo ha de realizarse mediante el saber espiritual y en el espíritu. El nuevo contenido histórico así alcanzado:

debe abandonar este acuerdo con el mundo sensible y encontrar su verdadera armonía en su naturaleza íntima. Así esta bella unidad del ideal se rompe; deja a sus dos elementos separarse a fin de que el espíritu pueda alcanzar, mediante esta separación, una armonía más honda. Este desarrollo del espíritu que se eleva de tal modo hasta sí mismo, que en sí encuentra lo que antes buscaba en el mundo sensible, constituye el *principio fundamental* del arte romántico (Hegel [1832] 1954, p. 333).

Para concluir debemos tener claro que en la forma artística romántica, el alma humana debe manifestarse como llena de la esencia divina y del ser absoluto, como teniendo una perfecta conciencia de esta unidad, y conformando a ello su voluntad. Así tenemos que en la forma artística simbólica se busca la “unidad” en la forma artística clásica se alcanza y se manifiesta en la obra sensible y en la forma artística romántica la unidad se excede en su espiritualidad infinita, que se eleva por encima del mundo visible.

El tránsito por las tres formas histórico artísticas evidencia el movimiento de superación que la conciencia alcanza sobre la naturaleza y sobre sí misma. Si bien con la forma artística simbólica la representación aparece como imperfecta respecto al contenido, tal imperfección no es producto de una falla estética, antes bien, es la evidencia de que el hombre, en su relación inmediata con la naturaleza y sus objetos, les adjudica la verdad y el sentido de sus propias existencias.

Con la forma artística clásica, en cambio, se logra el acople entre concepto y sensibilidad, alcanzando la perfecta configuración de lo bello representado en la figura

humana espiritualizada; figura natural producida artísticamente, se espiritualiza, se hace de la naturaleza del espíritu.

Sin embargo, esta belleza, a pesar de su perfección, ha de superarse con la forma artística romántica. La belleza en los griegos, estrictamente considerada, es una belleza sin humanidad genuina, es más belleza de una representación ideal que de realidades mortales y finitas; es una belleza “olímpica”. Por su lado, en el ideal cristiano se humaniza completamente lo divino.

En la forma artística romántica, el espíritu rebasa la manera en que la idea ha sido representada. El ser humano gana libertad cuando logra una autoconciencia en la unidad inmediata con su espíritu, pero esta unidad inmediata mantiene tanto la búsqueda como el logro, siendo, de modo privilegiado, el rebasamiento que pone en acto el libre pensamiento del espíritu absoluto. Con la última reconstrucción de las tres formas artísticas, la idea, como lo verdadero realizado históricamente en el ideal, establece precedentes.

El “saber” que el hombre adquiere con el arte abre nuevos horizontes para la comprensión del mundo. De la mano de la religión y la filosofía, el arte queda establecido en la filosofía hegeliana como uno de los ámbitos propios del espíritu en virtud del cual éste se realiza efectivamente en el mundo concreto.

2.4.- La clasificación de las artes:

El tercer punto corresponde a la clasificación de las artes, la división es lo capital del sistema de Hegel, su piedra de “toque” y su “criterio”, la idea del arte y las diferentes artes y el modo de comprender su naturaleza y sus relaciones se condensan y se reflejan en ella. Para realizar la clasificación de las artes Hegel buscó en la naturaleza misma de la obra de arte, y de los momentos comprendidos en su propia idea; y en ella encontró el camino para lograr su propuesta filosófica, observó que como el arte se dirige a los sentidos y al espíritu; entonces la clasificación de las artes particulares debe apoyarse en los *sentidos* a los cuales se dirigen y en los materiales sensibles que a ellos corresponden.

www.bdigital.ula.ve

En este sentido debemos descartar el tacto, el gusto y el olfato; quedando la vista y el oído para nuestro estudio. La vista es contemplativa, sin deseo, abraza el conjunto de las existencias materiales, los cuerpos separados y distribuidos en el espacio, inalterables en la su integridad, manifestados únicamente por la forma y el color. El oído percibe las vibraciones de los cuerpos, sin ninguna disolución ni alteración, el sonido revela el principio interno de los cuerpos (el alma); el oído percibe de un modo intelectual como el ojo percibe la forma o el color. A estos dos sentidos viene añadirse un tercer elemento: la imaginación sensible, esa facultad que penetra en el espíritu por los sentidos y se reduce bajo la imaginación activa a la “unidad”.

Esta triple manera de percepción proporciona la división conocida: 1º) *Artes del dibujo*, que representan sus ideas por las formas visibles y los colores; 2º) *Arte musical o de los sonidos*; 3º) *Poesía*, que como arte de la *palabra*, emplea el sonido simplemente como signo, y por mediación de él se dirige al alma, a la imaginación, al espíritu. (Hegel [1832] 1954, p. 434).

Pero debemos buscar un principio de clasificación más profundo, con la ayuda del cual podamos establecer un lazo sistemático entre todos los puntos de esta tercera parte. Por lo que debemos reflexionar; “el arte tiene por objeto la representación del *ideal*. Ahora bien, el ideal es lo absoluto mismo, y lo absoluto mismo es Dios. Las artes deben, por tanto, clasificarse “según la manera con que son más o menos capaces de expresarlo” (Hegel [1832] 1954, p. 434).

Esta gradación, que asigna a las artes su lugar y su rango según su grado de *espiritualidad*, tendrá al propio tiempo la ventaja de responder al progreso histórico y a las formas fundamentales del arte, estudiadas anteriormente. Según este principio la división, del sistema de las artes particulares se ordena del modo siguiente: Primero la *Arquitectura*, en ella es por donde empieza el arte, y esto es en virtud de su naturaleza debido a que, en este primer estadio no ha encontrado aún su origen para representar el elemento espiritual, ni los materiales, ni la forma que le corresponde, por lo tanto se limita a ensayos, y su objetivo es buscar la *unión* y la *armonía*, de los términos; el ideal y lo real, la idea y la forma, lo general y lo particular, la libertad y la necesidad.

En segundo lugar la *escultura*. El principio que constituye el fondo de sus representaciones es la *individualidad espiritual*. La escultura lo representa de tal suerte, que el elemento interior o espiritual está presente y visible en la apariencia corporal inmanente en el espíritu. Así el arte debe crear una verdadera obra artística. En ella está presente el elemento físico, la materia a la cual se le añade las formas del reino orgánico y del inorgánico; esa forma debe representar la existencia divina en su independencia y en su majestad tranquila, inaccesible a las alteraciones y a las agitaciones de la vida activa, a sus conflictos y sus sufrimientos.

En el tercer lugar debemos reunir en un mismo grupo tres artes, a las que Hegel les asignó la misión de representar *el alma* en su concentración interior o subjetiva. La Pintura, la Música y la Poesía. En cuanto a los modos de representación la poesía se muestra en este respecto como el arte universal, porque reproduce en su propio dominio los de todas las demás artes; lo cual no ocurre sino esporádicamente en la pintura y en la música. Y para tal efecto tenemos: la poesía épica, poesía lírica, poesía de acción completa, como lo es el arte dramático.

Estas cinco artes constituyen el sistema determinado y orgánico de las artes reales... la investigación filosófica debe limitarse a las distinciones fundamentales, desarrollar y hacer comprender las verdaderas formas que a ellas corresponden. (Hegel [1832] 1954, p. 439).

Emulando a Hegel en el orden de intereses a ser estudiado, la presente investigación tratará de la pintura, no obstante se harán referencias o comparaciones con las demás artes, para definirla o caracterizarla.

El asunto de la pintura es el hombre, en su carácter determinado, con sus sensaciones, sus relaciones con los demás seres, sus sufrimientos, sus pasiones y sus afectos. La pintura emplea la *apariencia visible* como medio para representar esas ideas; otro elemento que emplea es la materia, elemento físico transformado para la vista en una apariencia puramente artística en los colores, cuyos matices, transiciones y fusión concurren para efectuar el cambio y expresar el *alma* y sus sentimientos. En el siguiente capítulo profundizaremos el estudio de la pintura, y otros elementos relacionados al ámbito del arte.

CAPITULO III

La Pintura, Estética tomo II

www.bdigital.ula.ve

El presente capítulo está dedicado a la pintura como hemos visto el sistema filosófico de Hegel trata de manera tripartita el estudio de la lógica formal, por lo tanto en la pintura volvemos a encontrar esta división. Así tenemos que La pintura posee tres grandes elementos los cuales a su vez se subdividen en tres: en primer lugar: el Fondo de la Representación el cual está comprendido por: el mundo divino “Dios” y el mundo temporal “Humano” los dos consiguen reunirse en el Principio de la Subjetividad.

En segundo lugar: el Exterior de la Representación el cual comprende: el Fondo y la Forma Exterior su síntesis está en la Subjetividad que es: el Espíritu, existiendo para sí mismo que abandona el mundo real para vivir en el mundo ideal: el del sentimiento, el del alma.

En tercer lugar: los Materiales Sensibles integrados por: la forma no visible de la naturaleza (el sentimiento íntimo) y la forma humana, ambas formas (espiritual y corporal) se fusionan a través de la pintura, su síntesis está a cargo del artista su logro es la animación espiritual de la obra.

Hegel en su jerarquización de las artes compara unas con las otras para diferenciar el sentido de lo “Absoluto” en el caso de la pintura el “Absoluto” se muestra como sujeto vivo, real y activo bajo el principio móvil. La pintura es un arte versátil y en ella podemos ver cómo las diferentes artes; arquitectura, escultura, naturaleza exterior se acercan, re-unen, como nos dice: Hegel

Así la pintura reúne, en una sola y misma obra de arte, lo que hasta ahora pertenecía a dos artes distintas: el ambiente exterior que la arquitectura modelaba artísticamente, y la forma humana representada por la escultura. La pintura coloca sus figuras en medio de una naturaleza exterior que ella crea en el mismo sentido, o en medio de un ambiente arquitectónico (Hegel [1832] 1954, p. 19).

La pintura tiene la capacidad de poder reunir: los objetos exteriores, la concepción del sentimiento del alma y el reflejo del espíritu, al propio tiempo que los pone en relación y en armonía con la expresión de las figuras que se mueven en sus cuadros. Tomando en cuenta los elementos mencionados y la capacidad de expresividad y comunicación de la pintura, profundizaremos cada uno de sus elementos para ello dividiremos su estudio en:

El carácter general y el carácter particular de la pintura a cada una les corresponden tres divisiones: el fondo de la representación, el elemento físico y el modo de ejecución artística. A continuación los analizaremos:

3.1.- La Pintura, el carácter general:

El Fondo de la representación, presenta tres estadios para ser alcanzado, en un primer momento el objeto a representar se caracteriza por su individualidad y accidentes, pero separado de lo particular (mundo divino) en un segundo momento es afectado por la extensión, el objeto sufre un abandono de sí mismo etapa de negación (mundo corpóreo), para llegar al punto donde ambos se unen: en el principio de subjetividad. En este estadio es posible que el pintor pueda representar el espíritu verdadero, en él estarán la individualidad, los accidentes, lo arbitrario y lo particular, así llegamos a la síntesis

que enlaza el sentimiento del que la pintura se apodera como asunto de sus representaciones.

Por consiguiente el fondo tiene por fin representar; y la primera cosa que hay que tener presente es que la pintura restringe las tres dimensiones del espacio y toma como elemento de sus representaciones la superficie bidimensional y hace uso de la extensión que en la pintura es una apariencia modelada por el arte, donde el espíritu se manifiesta. Esta reducción de dimensiones a la superficie es una consecuencia del principio de la concentración del alma en sí misma.

La “extensión” material, en la pintura es más abstracta que en la escultura, pero, esta abstracción constituye el progreso necesario que sobre pasa a la escultura. Ésta no ofrece ya una simple copia de la existencia corporal, sino una imagen producida por el espíritu. En la pintura, lo que constituye el fondo de sus representaciones, es el sentimiento interior, que no se manifiesta en las formas del mundo exterior. Los objetos que representa la pintura no son ya objetos naturales, extensos, reales y completos. Se vuelven un espejo del espíritu, los objetos destruyen la existencia real y la transforman en una simple “apariencia” que es el dominio del espíritu.

En el objeto representado será en donde el espíritu se manifiesta, y entra en una relación más estrecha con el espectador. Por lo expuesto, podemos decir que la pintura tiene como objetivo representar el sentimiento; para lograrlo, la pintura reduce las tres

dimensiones del espacio a dos de la superficie, la pintura vivifica el fondo de la representación y lo convierte en un reflejo de la vida interior.

El elemento físico: del que se servirá la pintura será de la forma, el color y la luz. La luz elemento físico ligero, ideal para el arte pictórico porque hace visible a los objetos del mundo exterior en general. La luz en el fondo de la representación ilumina a unos objetos y los hace resaltar y los acerca al espectador mientras otros quedan en la oscuridad y los aleja del espectador, ambas luz y oscuridad combinadas se convierten en una unidad. Por lo que podemos decir que la pintura crea su propia luz.

En relación a la forma Hegel dice;

las formas pueden afectar los límites de la extensión. Desde luego por el carácter que le es propio, ocupa el punto medio entre lo ideal, y lo plástico y el exterior opuesto, la particularidad inmediata de lo real. Esto hace que haya dos especies de pintura: una ideal, cuya esencia es la generalidad; otra que representa lo individual. En sus particularidades más estrechas (Hegel [1832] 1954, p. 37).

En este sentido la pintura debe acoger la sustancia, de las cosas, los objetos de la creencia religiosa, los grandes acontecimientos y los grandes personajes de la historia. No obstante Hegel señala que la pintura no debe detenerse en estos asuntos, por el contrario debe abrirse paso a las particularidades, ésta reclaman su independencia, hasta ahora relegadas al fondo del cuadro como simples accesorios. Debemos señalar que

Hegel hace una larga introducción para al final develar el elemento físico, por lo que pido una dispensa por realizar una síntesis tan comprimida del mismo.

El modo de ejecución artística: ésta relaciona al talento del artista y su estilo de ejecución; la labor del artista priva sobre la elección del tema, su trabajo debe ser admirado por su carácter estético por su composición y por la correcta aplicación de los medios tanto como en el acuerdo de las cosas representada consigo misma. La satisfacción debe estar en la correcta aplicación de los medios empleados que constituyen el fin único del arte.

3.2.- La pintura, el carácter particular:

Al igual que en el carácter general, en esta fase la pintura se encuentra bajo tres etapas:

El fondo de la representación: en esta fase la pintura debe ser por si misma capaz de representar por medio de la forma visible, la concentración del espíritu en sí mismo. La pintura a diferencia de la escultura, la música y la poesía; está en capacidad y disposición de reunir los dos aspectos: la forma corporal misma, y la expresión del sentimiento íntimo. En este proceso el artista debe poner el “fondo de la representación” en armonía con las condiciones socioculturales; es decir, que el arte realizado debe estar acorde con su tiempo, en otras palabras; ser actual.

En relación a la forma del sentimiento íntimo, Hegel “manifiesta que no basta la representación del sentimiento, la serenidad natural, el goce, y la felicidad absoluta”.

(Hegel [1832] 1954, p. 43). Él sugiere más profundidad y sinceridad de la naturaleza íntima del espíritu, es necesario conocer, sentir padecer las angustias del corazón y las torturas morales, estando el artista en posesión, puede lograr un estadio de glorificación de elevación hacia la santidad. Porque con la santidad, el goce interior se manifestara en el alma. La santidad es una dicha trabajada y conquistada por el artista que se ve reflejada en la pintura.

En este punto debemos hacer notar que Hegel nunca se emancipa de sus orígenes teológicos, piensa el sentido filosófico del arte romántico a través de la secuencia trinitaria cristiana. Primero el Dios padre, infinito, inmaterial se hace hombre bajo la forma del hijo. El hijo de Dios conoce el sufrimiento, la tortura, el desgarramiento y el llanto en la particularidad, en la finitud. Con la muerte, el hijo de Dios puede depurar el fracaso de una definitiva caída. Es entonces preludeo de un castigo eterno, o de un premio con un bien inminente. Morir es aquí iniciar el salto a una bienaventuranza de ultratumba, a una gran recompensa inacabable, es decir a la santidad. Y así regresa a la casa del Padre, ahora enriquecido por la experiencia de su previa manifestación en la variedad y precariedad del tiempo humano.

Este sacrificio lo realiza el Hijo de Dios por “amor”, pero, el verdadero amor la verdadera felicidad se logra por el olvido y el abandono de sí mismo. Reiteramos que la filosofía de Hegel se basa en la relación de dos elementos opuestos y la búsqueda de la unión. En este caso lo opuesto al sentimiento íntimo es la naturaleza todos los objetos

de la naturaleza poseen un interés propio, un fin determinado en sí misma, la naturaleza presenta una vitalidad debido al principio espiritual que hay en ella.

A este binomio de asuntos que nos muestra a Dios en su vida terrenal con su madre, sus discípulos, sus sufrimientos y glorificación, se añade ahora la humanidad, la conciencia humana que hace de Dios y especialmente de los hechos de su historia el objeto de su amor. Actos que se fijan no en las cosas terrenales, sino en lo que es eterno, como: el recogimiento, la penitencia y la conversión que experimento Cristo en su vida humana, y finalmente la glorificación y la santidad del alma purificada.

Estos actos comportan un lado negativo y positivo; en el recogimiento espiritual del amor los discípulos, los santos, los mártires, deben recorrer, física y moralmente, ese camino de dolor en el cual Cristo les ha precedido en la historia de la Pasión. La pintura debe representar estos sufrimientos teniendo sumo cuidado de transmitir, no el dolor corporal en sí, sino el dolor provocado por el dolor de otro, o el incitado por el sentimiento de su propia indignidad, tal es el verdadero fondo de la representación.

Así por ejemplo, los suplicios corporales de los mártires no es más que el valor que resiste el dolor físico; pero en el ideal espiritual, el alma tiene que habérselas consigo mismas; se trata de los sentimientos anímicos, de las heridas de su amor, de su penitencia interior de sus tristezas, de su arrepentimiento y de su contrición.

En su lado positivo “el alma debe tener conciencia y ocuparse sólo de la reconciliación del hombre con Dios en sí, y con relación a sí misma; de manera que esta eterna redención se realice también en ella. Así es como vemos con frecuencia Penitentes Mártires, Religiosos, cuyo espíritu esta de tal modo absortos en este pensamiento de reconciliación con Dios” (Hegel [1832] 1954, p. 62).

En este punto el artista tiene la posibilidad de elegir entre dos ámbitos: el círculo religioso y la naturaleza como paisaje, a ambos les competen los siguientes temas de representación: alegres, llenos de libertad, de arrojo, de serenidad o por el contrario naturalezas, melancólicas, obstinadas, sometidas, rudas y en tercer lugar la glorificación obtenida por el dolor y la santidad obtenida por la penitencia. La unión de Cristo con su padre y la del hombre con Cristo. En el círculo religioso se representan los mártires, discípulos y Jesús, y al en ámbito de la naturaleza se representa al hombre en su medio actual.

Cada temática tiene una forma particular de ser representada y el artista debe aplicar una técnica que las refleje, en la primera temática tanto para lo religioso como para la naturaleza la representación poseerán gracia, buen humor y belleza de las formas, en la segunda se necesitara de una rudeza de las formas, energía y firmeza para lograr arrancar el espíritu a los sentidos y a la tierra, quedando así, la belleza de las formas descuidada, y en tercer lugar las formas representadas se reconcilian gracias a la glorificación y santidad, las formas poseerán equilibrio y armonía.

Son pues estos los puntos esenciales desde los cuales puede considerarse el fondo de la representación en la pintura. En este mismo orden de ideas debemos profundizar y seguir al siguiente nivel conocer cómo el artista logra transmitir en sus obras lo antes expuesto, él no sólo debe conocer y emplear recursos técnicos, sino dominarlos.

El elemento físico: del que se servirá la pintura es del dibujo, la perspectiva y el color para reconciliar el espíritu y la naturaleza, en una visión armónica y equilibrada para ser presentada al espectador, lo primero que se debe considerar es la perspectiva lineal. Como sabemos la pintura consta de una superficie y en ella debe representarse una realidad tridimensional por lo tanto el artista debe simular el alejamiento de los objetos según todas las dimensiones del espacio; porque la misión de la pintura es desenvolver el asunto que ha elegido, ponerle a la vista en diversos movimientos, colocar a los personajes en diferentes situaciones y acciones entre sí y con respecto a la naturaleza.

La pintura debe dar una apariencia de la realidad por lo tanto el artista divide la superficie en varios planos, distantes en apariencia unos de otros y distribuye sus objetos en ellos, adaptando el tamaño a medida que se alejan (ley de óptica). Aunado a esto los objetos poseen formas distintas que nos conllevan al siguiente recurso técnico. El dibujo da primeramente la distancia de los objetos tanto como su forma particular. Los contornos hacen visible la forma propia del objeto, la ley principal del dibujo es la exactitud en la forma y en la observación de la distancia. Debemos decir que en esta fase de ejecución aún no hay espiritualidad sólo tenemos una apariencia exterior.

Así pues, estos dos elementos perspectiva lineal y dibujo se refieren simplemente a las formas y a las dimensiones totales, constituyen en cierto modo la parte *plástica*, escultural de la pintura. No obstante, se completan por el colorido. Gracias al color la perspectiva y el dibujo pueden realizar su modo propio de representación y lograr su objetivo. Es el colorido el que hace al pintor, y a su vez hace que la pintura llegue hasta el grado en que parece verdaderamente viva.

Ahora bien con motivo del color pueden ponerse de relieve los puntos siguientes como los más importantes: que menciona Hegel, “la base más sencilla de todo color es el claro y el oscuro. Si esta oposición sólo se pone en juego con sus modos de combinación, sin el empleo de diversos colores, entonces no hay otras diferencias que las del blanco como luz y del negro como sombra, así como las transiciones y los matices” ” (Hegel [1832] 1954, p.75).

En cuanto a efecto la luz y sombra sirven para resaltar las salientes, entrantes, contornos y distancias de los objetos entre otros resultados o impresiones ópticas; y el claro y el oscuro, es la manera como la luz está distribuida en la superficie de la pintura, con ella el artista trata de expresar las diferencias que dependen del brillo más vivo, de los tintes más sombríos que proceden de los colores adyacentes.

En esa línea de estudio Hegel implementa un segundo punto el color en sí mismo, del cual sólo mencionare algunos puntos a manera de información. Hegel habla de los colores opuestos, su relación alternativa como luz y sombra, los cuales se realzan se deprimen o se perjudican recíprocamente. Esta observación de Hegel se corresponde con los estudios realizados por Goethe acerca del verdadero punto del color. Otro elemento importante es la armonía de los colores, la cual va a depender del conocimiento del pintor; él será quien debe combinar los colores de tal modo, que ni las tintas locales del modelado, no se perjudiquen recíprocamente.

Por consiguiente, es necesario que el artista preste la mayor atención a estos detalles para que la forma (perspectiva-dibujo) y el color verdadero de los objetos sean producidos hasta su grado de perfección. Es preciso hacer notar que no se dice reproducir ni imitar se habla de perfección cómo finura, delicadeza tanto en los objetos como en el acabado de la obra. En este nivel el artista tiene el conocimiento y la capacidad de dominio de las técnicas artistas y con ellas iniciara la última etapa; la síntesis.

El modo de ejecución artística: en esta etapa nos referimos a la capacidad que tiene el artista, para transformarse en vehículo de sentimientos, en la capacidad de aportar a los objetos representados vitalidad, que es diferente a un dibujante que ha logrado un talento manual al que se le llama oficio; la capacidad de crear formas calificará por añadidura el talento del artista, además de acreditar su habilidad profesional.

En el artista recae una gran responsabilidad -él debe concebir la composición (motivos artísticos y la agrupación de los objetos) y la caracterización (vitalidad de la existencia, dramatismo, individualidad y coloración de los objetos)- de la obra. Para Hegel, “aquí es particularmente donde la inventiva del pintor tiene un campo ilimitado, desde las más sencillas e insignificantes situaciones del objeto., hasta las composiciones más ricas representando grandes sucesos de la vida pública” ” (Hegel [1832] 1954, p. 94).

Recordemos que a la pintura compete el movimiento vivo de las situaciones humanas, de las pasiones, de los conflictos, de los actos, en su relación perpetua con las circunstancias exteriores; aún cuando el pintor tome como objeto a representar la naturaleza (el paisaje), debe poder conservar ese carácter determinado de una situación particular y de una individualidad viva. Está en la mano del pintor dar el ritmo conveniente a su obra, destacando los apelativos estructurales para él más importantes y disminuyendo o incluso suprimiendo otros menos definitorios; para ello el pintor debe ser preciso al escoger, el momento de la situación o acción, ya que toda ella debe representarse en un único instante.

El pintor puede elegir un resto del pasado que se retira y va a desaparecer; éste participa todavía del presente, y al propio tiempo indica el porvenir que debe resultar de él como consecuencia inmediata de una situación determinada (Hegel [1832] 1954, p. 96).

Esta sugerencia de Hegel nos recuerda el planteamiento citado anteriormente por Lessing “en la pintura de objetos se tiene que imitar las acciones por inducciones de los

objetos y escoger el instante preciso”. (1960, p. XVII). Ambos filósofos están de acuerdo en la importancia del momento a ser presentado.

Con la caracterización, entendida como la expresión de los rasgos particulares, el pintor logra la individualidad de sus personajes, les infunde esencia, los particulariza, con el dibujo cada línea tiene una fuerza procedente de la dirección que expresa su intencionalidad. El pintor hábil dirige la atención del espectador hacia un punto determinado con sólo hacer converger los varios vectores de fuerza formal que constituyen el juego de líneas.

Finalmente, tenemos un acercamiento lo particular (individual) se combina estrechamente con lo general (universal); en la pintura el carácter de los personajes se revela y muestra el lado múltiple y hasta accidental de la particularidad fusionado con el fondo de la representación de la obra. Aun cuando en el cuadro no aparezcan expresas las líneas dibujístico-estructurales subyacen escondidas ordenando las masas, las luces y las sombras. El color manifiesta las formas, los alejamientos, los límites, los contornos, en una palabra todas las relaciones que conforman la obra. El color proporciona a la pintura un carácter y un fondo de la representación más ideal por las oposiciones profundas, por las gradaciones infinitas por la finura de los matices.

Es así que siguiendo la propuesta de Hegel el artista consigue elaborar una obra pictórica que refleja en su conjunto el sentimiento íntimo, la alegría de la existencia libre, la

vitalidad en sí misma. La unidad interna y la conexión entre espíritu y naturaleza. No obstante, para completar el estudio de la pintura y poder apreciar y experimentar el goce y deleite de las obras pictóricas se debe poseer según Hegel “una exposición histórica, referida a la distinción de escuelas, a los asuntos de su concepción y de su modo de ejecución; por medio de este estudio uno puede formarse idea del comienzo del arte” (Hegel [1832] 1954, p.118).

En este sentido el fondo de la representación, los elementos físicos y la ejecución artística servirán de base para: diferenciar y clasificar movimientos, estilos, escuelas y tendencias artísticas para poder valorar y criticar las obras

www.bdigital.ula.ve

CONCLUSIÓN

Esta investigación permitió pensar en la propuesta filosófica hegeliana, el material seleccionado como fuente primaria para reflexionar y comprender *La pintura en la filosofía del arte de Hegel*, condujo hacia otras fuentes que proporcionaron información introductoria para su comprensión, la cual arrojó la necesidad de estudiar concienzudamente el “Sistema Hegeliano” en el cual se despliega una gran estructura con un entramado complejo.

Los presupuestos trazados para la investigación fueron: establecer las características de lo bello, dentro del marco de la filosofía del arte de Hegel, proporcionar elementos definitorios sobre la pintura en la propuesta filosófica hegeliana, identificar las técnicas y medios propuestos por Hegel para la pintura; se procedió a ingresar al apartado de la *Filosofía del Arte en Hegel*, no sin antes realizar un recorrido histórico por las diferentes corrientes filosóficas que forman parte de los antecedentes del trabajo desarrollado por Hegel.

Antes de mencionar los resultados de la exploración realizada a la *Filosofía del Arte de Hegel*, consideramos necesario mencionar que el Sistema Hegeliano es una gran estructura que contiene un “Todo” que se retroalimenta y permanece en un proceso constante de movimiento y por ende se transforma (cambia). Su Sistema está integrado por tres grandes ámbitos: Lógica, Naturaleza y Espíritu, para comprender su manera de

concatenar los elementos, es imprescindible tomar en cuenta el entorno histórico, la situación política y social que atravesó Alemania, la producción filosófica que se gestó y los nuevos planteamientos artísticos propuestos por los estetas alemanes, este ambiente de profundos cambios conforman el escenario en el cual vivió Hegel quien logra trascender su entorno y observa silenciosamente y con detalle los procesos de las relaciones, uniones, separaciones y cambios de su hábitat, para crear su Sistema tripartito.

Al iniciar el estudio de la filosofía de Hegel nos enfrentamos con una lectura en la que los términos que se utilizan en el texto aparentemente son comprensibles pues, el autor emplea términos cuyos significados son conocidos para ambos, pero al conferirles la definición de los filósofos de la antigüedad no corresponden con el discurso desplegado por Hegel. El significado que se le dé a los términos de la filosofía de Hegel decide sobre el sentido de la misma, por lo tanto consideramos que es otro elemento importante en consideración para lograr la correcta comprensión de su filosofía, entre ellos tenemos los términos Dios, sujeto, lógica, ciencia, concepto y naturaleza.

El Dios de Hegel es la teología consecuente, la teología pensada racionalmente, y no un Dios de la «fantasía, un ser nebuloso indeterminado y mantenido a distancia” (Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, tesis 8.). El sujeto en Hegel no es el individuo singular, el yo pensante cartesiano, el individuo que ha roto con la comunidad. El sujeto es lo universal que engloba a los singulares actuales, pero no se agota en ellos.

La Lógica no es para Hegel lo que corrientemente se entiende por lógica; esto es, no se trata de un problema de las “reglas” del razonamiento verdadero o algo semejante, sino que, en rigor, la lógica es la ciencia del Ser, ciencia que tiene por finalidad revelar su esencia. “La lógica de Hegel —escribe Kojève— no es una lógica en el sentido corriente del término, ni una gnoseología, sino una ontología o ciencia del ser, tomado en tanto que ser” (Kojève, A. 1972, p. 85). Lo cual no quiere decir que la “Lógica”, como ciencia del ser, no envuelva, de algún modo, un momento discursivo o epistemológico. Por supuesto que sí. Pero este discurso (logos) no tiene en la perspectiva hegeliana por sí mismo importancia; la tiene, sí, en cuanto manifiesta la estructura ontológica del Ser.

Lo que Hegel entiende por ciencia nada tiene que ver con lo que comúnmente se entiende por tal. En la ciencia, la experiencia sensible es autoridad. Incluso Kant admite y afirma la dependencia del pensamiento respecto de lo sensible. En cambio Hegel afirma que el contenido total de la ciencia tiene que ser derivado del concepto. Es de él que salen sus determinaciones. Si el concepto es la forma, el contenido es puesto o engendrado por la forma. Y por la naturaleza para él no es “lo primero, lo inmediato, lo ente”, tal como se le aparece a conciencia habitual; lo lógico subyace en ella. Más aún, la naturaleza es esto lógico mismo en la forma de la exterioridad: no algo que la precede meramente a la facticidad, sino algo que la constituye a ella misma.

Una vez expuestas las diferencias de los términos empleados por Hegel, continuamos con la reflexión sobre el estudio realizado al texto *La Estética* tomo II de Hegel, a saber:

La estructura de la pintura, los caracteres y recursos técnicos que debe el artista conocer y dominar a la perfección para ejecutar una composición pictórica. El artista debe representar una realidad tridimensional en una superficie bidimensional, empleando la perspectiva, el dibujo y el color a su vez el artista debe elegir el instante exacto que será plasmado, ese momento debe contener en sí el antes y el después de la acción.

Hegel reitera que el artista debe impregnar a lo representado de un profundo sentimiento de sinceridad, es decir, hacer presente en la obra la naturaleza íntima del espíritu. En palabras de Hegel, la pintura es la representación de la forma visible, en ella se alberga el espíritu en sí mismo. Para Hegel las obras pictóricas no deben ser admiradas, valoradas y calificadas por sus semejanzas con las creaciones de la naturaleza a las que hacen referencia, su carácter estético debe ser observado y analizado esencialmente en su estructura compositiva, en la capacidad de ejecución del artista en la alianza de la cosa representada.

Para este filósofo los medios empleados para la ejecución son muy importantes de la obra ya que estos serán los que instituyen el fin mismo del arte, ellos son los que originan y tramitan la satisfacción visual de la obra, quedando el tema de la misma en segundo lugar para resaltar la capacidad de ejecución del artista.

Por lo antes expuesto, podemos decir que para Hegel la imitación de las cosas de la naturaleza es un principio inaceptable, la imagen no es más que un hilo conductor. De lo

que se trata aquí es de la ejecución y de la estructura compositiva aplicada por el artista la cual proporciona a la obra la expresión artística. Lo bello para Hegel consta del binomio idea y forma, la primera entendida como el ideal de Platón y la forma entendida en el ámbito metafísico: Así, la forma contiene una serie de contrarios: pluralidad/unidad, individualidad/generalidad, materia/esencia, caos/libertad, sensible/racional. En la libertad se manifiesta el agrado y un estado de relax que permite que surja la imaginación la cual es inagotable.

Estos caracteres de lo bello artístico hacen que el arte pictórico se coloque por encima del arte de la naturaleza, Hegel reconoce la importancia fundamental de las relaciones entre el arte y la naturaleza, pero, proclama según Waldemar George (1968) que “sólo es bello lo que encuentra su expresión en el arte”, por lo que “el arte domina a la naturaleza”. (p. 130, 135)

No obstante, Hegel plantea reunir y unir el mundo de la naturaleza y el mundo del espíritu y la imaginación para obtener una síntesis. Por lo tanto se puede decir que tanto lo bello como el arte son para Hegel la síntesis de las relaciones de contrarios. En relación al artista, Hegel lo considera un vidente cuya capacidad de observación penetra la oscuridad y revela el ámbito de las formas y de los colores que para el resto de la humanidad están ocultas por su incapacidad visual. El pintor se sirve de la naturaleza como un repertorio, pero no la reproduce porque su intención de búsqueda es de un orden espiritual. Las repercusiones fatídicas de la producción pictórica no es

responsabilidad del artista ya que el arte conlleva su propia ética, esto se refiere a que la obra está por encima de todo juicio moral.

Para cerrar podemos confirmar que en la actualidad los caracteres tanto particular como general de la pintura expuestos por Hegel para realizar una obra pictórica se siguen empleando. Los mismos resultan de gran ayuda para el artista profesional, amateur y a los interesados en el fascinante mundo del dibujo y la pintura. Razón por la cual, se aprecia cómo en el debate estético filosófico, Hegel nunca se ha excluido en los temas de discusión referentes a la filosofía del arte, las propuestas del filósofo siempre gozan de un gran interés.

www.bdigital.ula.ve

BIBLIOGRAFIA

- Hegel, F. [1807] (1993). **Fenomenología del Espíritu**. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. [1812-1816] (1993) **Ciencia de la Lógica**. Colombia-Bogotá: Solar.
- _____. [1817] (1999) **Enciclopedia de las ciencias filosóficas**. Ecuador: Alianza.
- _____. [1821] (2004) **La filosofía del derecho**. Argentina: Sudamericana.

Libros póstumos:

- _____. (1978) **Escritos de Juventud**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. [1832] (1954) **Estética**. (t. I. y II). Madrid: Akal.
- _____. (1953) **Lecciones sobre la filosofía de la religión**. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- _____. [1833] (1992) **Lecciones de historia de la filosofía**. España: Universidad de Valencia

- Asti, V. (1978). **Arte y realidad en la estética de Plotino**. Buenos Aires: Castañeda.
- Bagnoli, O. y Paz, G. (1996) **Historia 2 El Mundo Moderno (Desde el siglo XV hasta comienzos del XIX)** Buenos Aires: Santillana.
- Baumgarten, A. (1964). **Reflexiones filosóficas acerca de la poesía**. Buenos Aires: Aguilar.
- Benedetto, C. (1979). **Breviario de Estética**, (8va ed.). Madrid: Espasa-Calpe S.A.
- Beuchot, M. (2004) **Introducción a la Filosofía de Santo Tomas de Aquino**. España: San Sebastián.
- Cappelletti, A. (1991). **La Estética Griega**. Mérida, Venezuela: Consejo de publicación de la Universidad de los Andes.
- Cordua, C. (1978). **Idea y figura. El concepto hegeliano del arte**. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- Eco, U. (1999). **Arte y Belleza en la Estética medieval**. Barcelona: Lumen.
- Ferrater Mora, J. (1994). **Diccionario Filosófico**. Barcelona, España: Ariel S. A.
- Feuerbach A. (1989) **Principios de la Filosofía Del Futuro**. Tesis 8. Barcelona, España: Labor
- Findlay, J. (1969) **Reexamen de Hegel**. (Trad. J. García Borrón). Barcelona, España: Grijalbo.
- Flórez, R. (1958) **Las dos dimensiones del hombre agustiniano**. Madrid: Rialp S.A.

- Franco Reynner (2007) **"Lógica subjetiva" y sistema de relaciones: Posibilidad de la intersubjetividad a partir de la Ciencia de la lógica de Hegel.** Bern/New York: Peter Lang
- Gadamer, H. (2001) **El inicio de la Sabiduría.** España: Paidós.
- García, Morente M. (1985) **Lecciones Preliminares de Filosofía.** México: Porrúa.
- Givone, S. (1999) **Historia de la Estética.** Madrid: Tecnos.
- Hauser, A. (1975). **Sociología del Arte.** Madrid: Guadarrama.
- AA.VV (1985) **Historia de la Filosofía.** Vol. I 4ta ed. Moscú: Progreso.
- Hoffmann, E. (1968). **Los románticos alemanes.** Buenos Aires: Editor de América Latina.
- Kris, E. y Kurz, O. (2007). **La Leyenda del Artista.** Madrid: Cátedra.
- Kojève, A. (1972) **La dialéctica de lo real y de la idea de la muerte en Hegel.** Buenos Aires: La Pléyade.
- Lessing, (1977). **Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura,** Madrid: Editora Nacional
- López T. María (2006) **Introducción a la historia de las ideas Estéticas. La antigüedad.** España: Universitat de Valencia.
- Moreno, V. (2003). **Filosofía vol. IV Historia de la filosofía moderna y contemporánea.** España: MAD, S.L.

- **Pensamiento: revista de investigación e información filosófica.** (2005).
Volumen 61, 229-231. Artículo: *Hegel y Heidegger en definitiva reafirman la seriedad del arte, su alcance epistemológico y ontológico.*
- Rojas, O. (2006). **La filosofía y sus transformaciones en el tiempo.** San Juan, Puerto Rico: Isla Negra.
- Rosario, A. y Díaz A. (2008). **La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel hoy.** Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Depto. de Filosofía.
- Sforza, Graham y otros. (2009). **Historia del Actor II: Parte 2 del ritual Dionisiaco a Tadeusz Kantor.** Buenos Aires-Argentina: Colihue S. R. L.
- Strathern, P. (2004). **Schopenhauer en 90 minutos.** España: Siglo XXI.
- Schelling, W. (2005). **El Sistema del idealismo trascendental.** (2da ed.). Rubí-Barcelona: Anthropos Editorial.
- Schelling, W. (1980). **La relación de las artes figurativas con la naturaleza.** (5ta ed.). (Trad. A. Castaño). Madrid, Saragosa: Alianza.
- Schopenhauer, A. (1998). **La estética del pesimismo: el mundo como voluntad y representación.** Madrid, Barcelona: Labor.
- Schopenhauer, A. (2004) **Lecciones sobre metafísica de lo bello.** España: Universitat de Valencia
- Stefano, Z. (1955). **Durero; genio, pasión y regla del Renacimiento europeo.** (Trad. V. Gallego). España: Electa.
- Tatarkiewicz, W. (1987). **Historia de la Estética.** Madrid: Akal.
- _____ . (1987) **Historia de seis Ideas.** Madrid: Tecnos

- Theodoro A. (1991). **Tres estudios sobre Hegel**. Madrid: Taurus.
- Udo, K. (1996). **Historia de la Historia del Arte: el camino de una ciencia**. Madrid: Akal.
- Vásquez, E. (1993). **Para leer y entender a Hegel**. Mérida-Venezuela: Universidad de los Andes.
- _____. (1986). **Qué es la dialéctica**. Caracas: Equinoccio.
- _____ y Morales, O. (1998). **Hegel un desconocido**. Mérida-Venezuela: Universidad de los Andes.
- _____. (1988). **Ciencia y dialéctica**. Caracas: Formateca
- Waldemar, G. (1968). **Presencia de la Estética de Hegel**. Bogotá: A B C.
- Winckelmann, J. (1987). **Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura**. (Trad. V. Jarque). Madrid, Barcelona: Península.
- Wischer, E. (1982). **Historia de la literatura: El mundo medieval 600-1400 Volumen segundo**. Madrid: AKAL.
- Wackernagel, M. (1997). **El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado**. Madrid: AKAL.