

## ***Índice***

### ***Presentación. De lo conceptual en la estética***

Rosa Benítez Andrés y Claudia Supelano-Gross

### ***Alegoría***

Alberto Santamaría

### ***Archivo***

Víctor del Río

### ***Arte de acción***

Víctor del Río

### ***Belleza***

Ricardo Piñero Moral

### ***Catarsis***

Ricardo Piñero Moral

### ***Estética de la fotografía***

Víctor del Río

### ***Estética de la música***

Antonio Notario Ruiz

### ***Experiencia estética***

Antonio Notario Ruiz

### ***Fin del arte***

Domingo Hernández Sánchez

### ***Imitación***

Domingo Hernández Sánchez

### ***Ironía***

Domingo Hernández Sánchez

*Manierismo*

Ricardo Piñero Moral

*Metáfora*

Alberto Santamaría

*Montaje*

Antonio Notario Ruiz

*Paisaje sonoro*

Antonio Notario Ruiz

*Poética*

Alberto Santamaría

*Símbolo*

Domingo Hernández Sánchez

*Sublime*

Alberto Santamaría

*Tragedia*

Ricardo Piñero Moral

*Vanguardia*

Víctor del Río

## «De lo conceptual en la Estética»

Rosa Benéitez Andrés y Claudia Supelano-Gross

*Nosotros imprimimos con letras cada vna de por si,  
de forma, que las que sirven para vn pliego  
sirven despues para otro, y otro,  
hasta que la letra se envejece, ò maltrata,  
y se derrite para fundirla de nuevo.<sup>1</sup>*

Como bien es sabido, en torno a 1440 Johannes Gutenberg se propuso agilizar el lento proceso de reproducción textual que hasta el momento desempeñaban los minuciosos copistas, inmersos en el sosegado ambiente monacal. Con agudeza e ingenio, este herrero vislumbró las múltiples posibilidades que el paso de una producción artesanal a una industrial brindaría al mundo del libro. Fue entonces, cuando reemplazó las viejas tablillas de impresión por una serie de piezas en las que cada una de las letras del alfabeto era moldeada y posteriormente distribuida —según el texto a imprimir— en un soporte con forma de plancha. Que estos tipos fuesen fragmentos independientes e intercambiables no sólo evitaba la rigidez de las antiguas tablas de madera, sino que, además, aumentaba las opciones de combinación y reutilización de cada pieza en diversas impresiones. De este modo, los «tipos móviles», denominación adjudicada a los prismas ideados por Gutenberg, otorgaban dinamismo y versatilidad a un mecanismo cuya principal función era la de recoger y transmitir el conocimiento a través de los libros.

Los tipos móviles funcionarían, así, en el proceso de construcción del texto, de manera similar a como un conjunto determinado de ideas llega a organizarse para formular un concepto. A su vez, cada concepto actuaría como pieza combinatoria en la propia creación del discurso. En lugar de fijar el pensamiento en una tabla que no admite cambios ni errores y que permanece ajena, en apariencia, a cualquier modificación y aportación del curso temporal, la movilidad inherente a la noción de tipos móviles —trasladada aquí al plano

---

<sup>1</sup> Paredes, Alonso Víctor de, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*. Ed. Facsímil de Jaime Moll. Madrid, Calambur, 2002, p. 5v (f. B1).

de las ideas y los conceptos— posibilita la redistribución constante de los mismos, a fin de formular un texto nuevo.

De igual manera, esta oposición entre rigidez y movilidad es análoga a dos formas de comprender la estructuración del conocimiento: frente a una línea que trataría de definir categóricamente los conceptos —y transmitirlos con idéntica inmutabilidad— se alza una perspectiva diametralmente opuesta que aboga por un tipo de composición dinámica del saber. En lugar de presentarse como un todo cerrado e invariable, dichas construcciones cambian en función de la posición que sus elementos vayan ocupando en el sistema y de acuerdo con la primacía otorgada a cada uno de ellos, en los diversos momentos históricos. Con propósito similar, y en relación a la renovación del pensamiento, afirmaba Ortega y Gasset:

Cuando digo que necesitamos conceptos nuevos, me refiero a lo que tenemos que añadir —los viejos perduran pero con un carácter subalterno. Si nosotros descubrimos un nuevo modo de ser más fundamental es evidente que necesitamos un concepto del ser, desconocido antes —pero, a la vez, este nuestro concepto novísimo tiene la obligación de explicar los antiguos, demostrar la porción de verdad que les corresponde<sup>2</sup>.

Desde esta óptica combinatoria, no se trataría tanto de dar una cobertura total al conjunto del conocimiento producido en los distintos periodos de la historia, como de proporcionar un espacio de tránsito en el que sea posible generar todo tipo de conexiones, a fin de ofrecer una visión transdisciplinar de la realidad. No obstante, esta apertura no implica, de ningún modo, que la generación de conocimiento se lleve a cabo de manera laxa y carente de rigor. Por el contrario, examinar con precisión aportaciones provenientes de diferentes disciplinas permite elaborar un entramado con el que configurar un panorama integral del pensamiento. Que esta operación tenga éxito o se convierta en un lamentable fracaso, dependerá, entonces, de la correcta elaboración y disposición de los “tipos” y no sólo de su procedencia. Únicamente, de esta manera, será posible evitar la tendente y errónea equiparación entre dinamismo y relativismo, con el objetivo de confeccionar un texto legible y eficaz para la tarea interpretativa que continúa desempeñando la creación de conceptos.

---

<sup>2</sup> Ortega y Gasset, José, «¿Qué es filosofía?», en: *Obras Completas. Tomo VIII (1926-1932) Obra póstuma*. Madrid, Taurus / Fundación José Ortega y Gasset, 2006, p. 359.

Ahora bien, en lo que al ámbito de la Estética y la Teoría de las artes se refiere, la forma de operar de este mecanismo cognoscitivo se da de modo paradigmático. Y esto es así, porque dichas disciplinas se fundamentan en una amplia gama de saberes que van desde la matriz filosófica, pasando por la creación artística y los estudios culturales, hasta rozar la esfera política, histórica y socio-económica. En este sentido, los conceptos —siguiendo la idea de movilidad de los mismos aquí planteada— se presentan como la forma más provechosa de abordar un terreno de tales características. Su capacidad para recoger los diversos planteamientos elaborados a lo largo de la historia y desde las distintas perspectivas mencionadas, los sitúa como una herramienta indispensable en la producción de un tipo de conocimiento alejado de objetivos totalizadores.

La dificultad que implica situarse en un espacio de tensión entre lo particular y lo general —un territorio fronterizo de prácticas concretas y teorías artísticas— puede ser contrarrestada gracias al uso de conceptos, elaborados según las consideraciones anteriormente expuestas, en tanto que éstos son a la vez correlato de una actividad singular y expresión de un contexto más amplio. En esta medida, resulta necesario no perder de vista la complejidad inherente al proceso de relación entre unos y otros. Así, ha de tenerse en cuenta que no sólo las manifestaciones artísticas son el sustrato desde el cual se generan los conceptos sino también que, una vez establecidos sus parámetros, éstos últimos pueden llegar a determinarlas. A su vez, la reformulación de los principios propugnados por determinado concepto ejerce como desencadenante en la creación de nuevas construcciones conceptuales, al tiempo que dicha revisión actúa en tanto que agente de subversión, ampliación o modificación de los fundamentos desde los que aquél ha sido enunciado.

Esta complejidad —y comunicación constante entre esferas— se pone claramente de relieve al examinar y tomar como referencia de ello algunos de los conceptos más recurrentes en el terreno de la Estética y la Teoría de las artes. Así, por ejemplo, como afirma Ricardo Piñero Moral al hablar de la

*belleza*, ésta resultaría ser el «concepto que más influencia ha tenido a la hora de establecer la caracterización del origen, naturaleza, producción y finalidad del arte mismo» (p. #). De ahí que, en tanto paradigma de creación artística, transfiriera aquellas características que, desde el ámbito filosófico, le habían sido conferidas. Principios como lo bueno, lo bien hecho, lo agradable y, sobre todo, lo verdadero se vincularon de manera directa con los parámetros propios del pensamiento clásico: “armonía”, “simetría”, “equilibrio”, “regularidad”, “proporción”, “adecuación”, etc., a los que la obra de arte debía ajustarse.

Tal relación normativa, en la que lo general llega a determinar lo particular, es susceptible de ser invertida en el momento en el que las prácticas artísticas, además de rechazar dichos preceptos, demandan la creación de conceptos nuevos que puedan llegar a englobarlas bajo su órbita. Siguiendo a Víctor del Río, éste sería el caso de «propuestas artísticas en las que la obra tiene lugar como un acto efímero, bien sea representado por el propio artista o por otros agentes, para provocar una situación que se establece como núcleo de una experiencia compartida por los presentes» (p. #), a las que, con posterioridad, se ha denominado, de modo genérico, *arte de acción*.

Asimismo, la reciprocidad constante entre prácticas y teoría da lugar no sólo a las relaciones hasta ahora mencionadas, sino también a una serie de estadios intermedios, donde la movilidad y la combinación de ambas regulan el proceso. Uno de los procedimientos posibles dentro de esta interacción sería aquél en el que, mediante la ampliación de los límites de un concepto, se genera otro más extenso. De este modo, y aun conservando algunas de sus características, se logra que un término pueda volver a resultar operativo, en función de los cambios generados por las prácticas. Conceptos como *experiencia estética*, por ejemplo, han sufrido este tipo de revisiones, obligando a que se produjera el paso de una «relación exclusiva y preferente con el arte a incluir también la relación con la naturaleza, primero, y más adelante con otros ámbitos de experiencia como la técnica, los medios de comunicación o, más recientemente, las posibilidades y virtualidades del entorno digital» (p. #), tal y como resalta Antonio Notario Ruiz.

Incluso, puede llegar a ocurrir que un concepto modifique algunas de sus particularidades según se relacione con unas manifestaciones artísticas u otras, o de acuerdo con el periodo histórico en el que se configure. Es notable, en este sentido, el caso de *lo sublime*, cuyo origen se vincula directamente con la Retórica, mientras que su desarrollo, en cambio, ha terminado situándose en la estela de la Estética. De acuerdo con el análisis de Alberto Santamaría: «será esta última perspectiva, sin embargo, la que triunfe en el paso que “lo sublime” sufra (en el siglo XVIII) [...]. En este tránsito, “lo sublime” se instala como un sentimiento torrencial que mezcla placer y dolor como forma de deleite, y donde la imaginación jugará un papel central» (p. #).

De hecho, esta alteración constante a la que se ven sometidos los conceptos es capaz de trastocar, casi por completo, la base de su formulación. Por ello, no resulta extraño que en un concepto se pueda llegar a dar la situación de que éste signifique algo y su contrario, si se considera que son las propias estrategias artísticas las que actuarían contra él. Esta tesitura se percibe fácilmente en el desarrollo y uso que ha tenido el concepto de *ironía*. La práctica artística de corte irónico, por definición subversiva, se ha ido desplegando a la par que diversas concepciones teóricas que van desde la plena confianza en su poder cognitivo —presupuesta en la perspectiva socrática—, pasando por el ansia de infinita reinterpretación romántica, hasta su disolución en cierto “todo vale” del arte actual. Así, se habría alcanzado un punto en el que, en palabras de Domingo Hernández Sánchez, «se trata, precisamente, de cuestionar el papel de la “ironía” cuando sus objetivos son completamente inmunes a sus ataques, entre otras cosas porque ni los entienden ni les importan. Es decir, cuando la “ironía”, más que perder su necesidad, pierde su lugar en el juego» (p. #).

Evidentemente, estas relaciones de normatividad, creación, ampliación, modificación y subversión, etc., no se agotan en unos pocos ejemplos. Por el contrario, toda construcción conceptual que sea entendida como móvil y abierta se ve afectada por esta interacción entre prácticas artísticas y teorías. Los conceptos pueden ser tomados, en este sentido, como referentes de las relaciones que configuran el imbricado terreno de la Estética y la Teoría de las

artes, al tiempo que aquéllas revierten en su constitución. Se comprende entonces que, en este área de conocimiento, los conceptos sigan siendo fundamentales a la hora de abordar el vasto campo cognoscitivo en el que se inscriben. Esto explicaría, a su vez, la abundancia de nociones interpretativas que caracteriza al aparato conceptual de dichas disciplinas. La necesidad de asumir tal pluralidad es clave, si lo que se pretende es ofrecer un primer acercamiento a los términos que han marcado y determinado el estudio y la producción teórica en torno al arte —ya que implica seleccionar los más significativos.

Asimismo, es preciso resaltar que es en el arte más actual donde la operatividad de los conceptos se ha puesto más profundamente en entredicho, pero también que es justamente aquí, donde de manera más efectiva se ha vuelto a ellos, tanto en el terreno de las prácticas como en el de la teoría. Precisamente, éste último aspecto explica la proliferación de volúmenes que, como éste, buscan ofrecer un entramado que permita trazar itinerarios y puentes entre estas dos orillas, haciendo evidente la importancia y necesidad de una relectura de los conceptos que lo hacen posible. Si esto es así, el objetivo de este conjunto de materiales no es otro que aquel que trata de alcanzar un doble propósito: por un lado, recuperar y retomar el papel del concepto en la construcción del conocimiento y, por otro, transitar entre el hecho artístico y el discurso teórico gracias a éstos.

Por esta misma razón —la necesidad de aceptar la diversidad de conceptos—, los criterios utilizados para la elaboración de un volumen como éste se desprenden de la propia perspectiva adoptada en lo referente a la posición que, en la constitución del conocimiento, desempeñan los conceptos. Así, el conjunto de nociones que aquí se presentan han sido seleccionadas en función de su grado de apertura teórica, movilidad histórica y poder de actualización estética. Con ello, se ha pretendido abarcar una amplia gama de prácticas y discursos que, aceptando la imposibilidad de englobar la totalidad de las mismas, ayuden en la comprensión del hecho artístico.



De esta manera, uno de los modos de paliar la incapacidad para incluir, en un texto como el presente, la gran variedad de conceptos que actúan y han actuado en el espacio de la Estética y la Teoría de las artes ha sido, precisamente, la adopción de los criterios mencionados, ya que éstos contribuyen a la formulación de una propuesta teórica intensiva pero no restrictiva. Otro, sin duda, reside en una de las características, ya mencionada, inherente al campo de estudio en el que nos situamos: la constante interacción de los diferentes ámbitos del saber que organizan su constitución y entre los conceptos con los que trabajan. Es por ello que, las categorías incluidas en estos materiales se han confeccionado atendiendo a las constantes relaciones que mantienen entre ellas, ya que, sin duda, tal perspectiva contribuye a una interpretación más completa de las mismas y de aquellas que, a pesar de no estar aquí recogidas de forma explícita, intervienen en su formación.

Así, por retomar conceptos aludidos con anterioridad, *lo sublime* habrá de referirse a *lo bello* para determinar cuál ha sido su génesis y posterior desarrollo, de la misma manera, que éste último se relaciona con *lo feo* (un concepto no tratado en este volumen de modo particular) en su definición en tanto que categoría estética. Lo mismo podría señalarse respecto a otros conceptos como *Símbolo y Alegoría*, *Vanguardia y Fin del arte* o *Experiencia estética y Arte de acción*.

En este sentido, pese a las innegables relaciones entre conceptos, este volumen ha sido intencionadamente organizado en función de un criterio alfabético, con el propósito de dotarlo de una estructura formal que facilite el acceso a aquéllos. A su vez, esta disposición permitirá que cada una de las materias tratadas sea vista como una entrada de diccionario, en la que las partes se relacionan con el todo pero no se reducen a él. Con idéntica perspectiva, y a fin de ofrecer un enfoque amplio y pormenorizado de cada concepto, todas las entradas brindan la posibilidad de realizar un recorrido temporal por las diferentes concepciones y diversos estadios presentes en su desarrollo, así como una bibliografía básica sobre los mismos. Tal estructuración aseguraría los objetivos planteados: recuperar un modo de conocimiento teórico sujeto a las variaciones de tipo práctico que lo

determinan, capaz, a su vez, de integrar e ilustrar un amplio conjunto de trabajos artísticos.

Por esto, lo que aquí se presenta son “tipos”, sí, modelos, categorías — en definitiva— conceptos, pero “móviles”, susceptibles de *recombinar* los elementos que los constituyen y de incluir otros nuevos para, así, *recomponer* la trama discursiva de las disciplinas desde las que se está operando. Gracias a estos *Tipos móviles*, es posible generar recorridos interpretativos acerca de la realidad que, sin caer en una reproducción mecánica de los itinerarios preestablecidos, promuevan la creación de trayectos alternativos. Así, el lector, podrá actuar como el caminante de De Certeau, quien:

Si, por un lado, sólo hace efectivas algunas posibilidades fijadas por el orden construido (va solamente por ahí, pero no por allá); por otro, aumenta el número de posibilidades (por ejemplo, al crear atajos o rodeos) y el de las prohibiciones (por ejemplo, se prohíbe seguir caminos considerados lícitos u obligatorios). Luego, selecciona.<sup>3</sup>

Bajo estas perspectivas, se emplaza este quinto volumen de la colección **Materiales de arte y estética** del Área de Estética y Teoría de las artes de la Universidad de Salamanca, que —continuando con la línea mantenida por ésta— busca ofrecer un catálogo de materiales y recursos que sirva de herramienta y complemento a la docencia y la investigación.

---

<sup>3</sup> De Certeau, Michael, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de Hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México D.F., Universidad Iberoamericana, 1999, pp. 110-111.