

Historia de las Ideas Estéticas

Profesor: Nemrod Carrasco Nicola
ncarrasco@ub.edu

Materiales docentes

Descripción

La estética, que antaño llegó a convertirse en el núcleo misma de la filosofía, se encuentra en la actualidad completamente alojada en los márgenes. Podríamos hacer un recorrido histórico que nos ayudara a entender por qué ha sucedido esto. Aquí nos contentaremos con desvelar cuál es la razón de ser de este discurso. Para ello habrá que disipar la niebla que cubre los orígenes de la Estética. Una niebla muy espesa y que en ocasiones nos impide advertir que existieron días felices para esta disciplina. Hubo un tiempo en que toda la filosofía se volvió estética. Hasta el punto de que Schelling llegó a proclamar el arte como órgano de la Filosofía. Así lo leyeron en la *Crítica del Juicio* de Kant. Vieron algo que ni siquiera fue previsto por el fundador de la disciplina, Baumgarten, para quien la estética era, tan sólo, una gnoseología *inferior*: un simple complemento. Sin embargo, ¿qué sucedió para que se produjera este viraje de la filosofía al arte? ¿Cuál fue la tarea que la Ilustración encomendó a la Estética? ¿Cuáles son las consecuencias que se derivaron de este acontecimiento en la historia de la filosofía? ¿Qué supuso la introducción del concepto de desinterés en el ámbito de la belleza? ¿Por qué fue necesaria la adición de la categoría de lo sublime para concebir la experiencia estética en los tiempos de la Ilustración?

Temario y Bibliografía

TEMA 1: PALAIA DIAPHORA

ARTE Y FILOSOFÍA: PREHISTORIA DE UN CONFLICTO NO RESUELTO (DE PLATÓN A PLOTINO)

I. El declinar inexorable de la estética. Filosofía del arte: una formulación paradójica. Dificultades a la hora de reconciliar arte y verdad. Prehistoria filosófica de la estética: de la *palaia diáphora* de Platón al arte como órgano de la filosofía en Schelling.

II. La triple condena platónica de las artes: del poeta poseído por los dioses (*Ión*) a la tecnificación de la poesía como *mímesis* (Libros II, III y X de *La república*).

III. La primera inversión del platonismo: la resignificación aristotélica de la *mímesis*, la reinscripción filosófica de la tragedia y la politización de la *kátharsis*.

IV. La segunda inversión del platonismo: la concepción *poiética* de Plotino y el giro de la escalera platónica de la belleza (Banquete). La irrupción de lo sublime en tiempos de angustia.

1.1 Lecturas:

Platón: *Ión* y *La república* (libros II, III y X)

Aristóteles: *Poética*

Plotino: *Enéadas* I, 6 y V, 8.

Pseudo-Longino: *Lo sublime*

1.2 Ediciones:

Se recomienda el uso de las ediciones bilingües de Belles Lettres

Platón, *Diálogos*, Madrid, Gredos. Diversas ediciones.

Plató, *Diàlegs*, vol. III (Ió. Hípias menor. Hípias Major. Eutidem), trad. de Joan Crexells, 2^a. ed. publicada a cura de J. Serra Hunter i Carles Riba, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1950.

Plató, *Diàlegs*, vol. XII (La república), trad. de Manuel Balasch, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1989-1992.

Aristòtil, *Constitució d'Atenes*, trad. De J. Farran i Mayoral, 2^a. ed. Publicada a cura de Josep Vergés, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1946.

Plotino, *Enéadas*, Madrid, Gredos. Diverses ediciones.

1.3 Referencias bibliográficas:

E. BREHIER, *La philosophie de Plotin*, Vrin, 1998, [1929].

E. CASSIRER: *Eidos ed eidolon*, Milano, Raffaelle Cortina, 1998.

E. DE BRUYNE, "Plotino", en *Historia de la Estética: La antigüedad griega y romana*, BAC, 1963, pp. 396-428.

E. R. DODDS, *Paganos y Cristianos en una época de angustia*, Cristiandad, 1975, pp. 99-137.

P. HADOT, *Plotino o la simplicidad de la mirada*, Alpha Decay, 2004.

E. A. HAVELOCK: *La musa aprende a escribir*, Barcelona, Paidós, 2008.

C. H. KAHN: "Plato's Ion and the problem of techne", en R. M. Rosen y J. Farrell (eds.), *Nomodeiktes: Greek Studies in Honour of Martin Ostwald*, Ann Arbor, 1993, pp. 369-378.

A. NICEV: *L'Énigme de la Catarsis Tragique dans Aristote*. Académie Bulgare des Sciences, Sofia, 1970.

E. PANOFSKY, *Idea*, Cátedra, 2013.

J. SALES: "L'ofici i la follia: la qüestió sobre la tekhné i la força poètica en l'Ió", *Hermenèutica i platonisme*, Barcelona, Barcelonesa d'edicions, 2002, pp. 27-61.

S. ROSEN: *The Quarrel between Philosophy and Poetry*, Routledge, 1998.

P. WOODRUFF, "Aristotle on *mimêsis*", en A.O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, pp. 73-96.

TEMA 2: NO HAY ESTÉTICA SIN *AUFKLÄRUNG*
LA CONSTITUCIÓN DE LA OBRA DE ARTE COMO UN MUNDO PROPIO
(BAUMGARTEN Y MORITZ)

I. La disolución de la *palaia diaphora* y la invención de la estética como nueva disciplina filosófica: no hay estética sin ilustración, no hay ilustración sin estética. La muerte de Dios, la ruptura entre los dos mundos y la emergencia del discurso estético como sutura.

II. Alexander Gottlieb Baumgarten y la rehabilitación de la esfera sensible. Del modelo entusiástico del Conde de Shaftesbury a la secularización de la poesía como fuente de conocimiento. Sobre la noción de verdad poética.

III. Karl Phillip Moritz y la constitución del mundo propio del arte. El paso de una teoría mimética o pragmática a una teoría objetiva del arte.

2.1 Lecturas:

I. Kant: *¿Qué es la Ilustración?* (1784)

Comte de Shaftesbury: *Cartas sobre el entusiasmo* (1709)

A. G. Baumgarten: *Reflexiones filosóficas sobre el poema* (1735)

K. P. Moritz: *Ensayo de unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de aquello finalizado en sí mismo* (1785).

K. P. Moritz: *Sobre la imitación formativa de lo bello* (1788).

2.2 Ediciones:

I. KANT, et al.: *¿Qué es Ilustración?* [1784]. Ed. Agapito Maestre. Tecnos, Madrid, 1988.

E. SHAFTESBURY: *Carta sobre el entusiasmo* [1789]. Introducció, traducció i notes d'Agustí Andreu, Barcelona, Critica, 1997.

A. G. BAUMGARTEN: "Reflexiones filosóficas en torno al poema" [1735], traducción de Catalina Terrasa Montaner, A. G. Baumgarten, M. Mendelssohn, J. G. Hamann et alia: *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba Editorial, 1999.

K. PH. MORITZ: “Ensayo de unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo cumplido en sí mismo”; “De la imitación formativa [creativa] de lo bello [1785]”, traducción de Regula Rohland de Langbehn amb la col·laboració de Miguel Ángel Vedda i Roman Setton, *Annalecta Malacitana* XXV, II, 2002, pp. 653-710.

2.3 Referencias bibliográficas:

M. H. ABRAMS: “From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art” [1985] en *Doing Things with Texts*, W. W. Norton, New York, London, 1991, pp. 159-187. Versión española: <http://www.scribd.com/doc/4081998/De-Addison-A-Kant>

E. CASSIRER: *Filosofía de la Ilustración* [1932], FCE, México, 1975.

E. CARRIRER: *Liberté et Forme*. Oeuvres XLV, Éd. du Cerf, París, 2001. Ver el capítulo dedicado a Leibniz.

A. COSTAZZA: *Schönheit und Nützlichkeit: Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Berna, Peter Lang, 1996.

J. STOLNITZ: «On the Origins of Aesthetic Disinterestedness» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX (1971), pp. 131-143.

P. SZONDI: *Poética y Filosofía de la Historia*. 2 vols, Madrid: Machado Libros.

P. SZONDI: *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. trad. de Javier Orduña, Madrid, Destino.

T. TODOROV: *Teorías del símbolo*, Monte Ávila editores, Caracas, 1981, especialmente el Cap. 6 “La crisis romántica”.

M. WOODMANSEE: “Karl Philipp Moritz and the emergence of the theory of aesthetic autonomy in eighteenth-century Germany”, en *Modern Language Quarterly* March 1984, 45(1), pp. 22-47.

TEMA 3: ESTÉTICA Y TEODICEA

LA ANTROPOLOGÍA DE LO SUBLIME EN LA *ENQUIRY* DE EDMUND BURKE

I. La insuficiencia de la belleza y la adición de una nueva categoría en el interior de la estética. Su fundamentación antropológica en la *Enquiry* d'Edmund Burke. El abandono de la teodicea positiva de Leibniz y la figura de Job como modelo de comprensión de lo sublime.

II. La contracara ilustrada: la indigencia del sujeto y la experiencia estética como *delight*. Sus antecedentes históricos en la teoría del amor puro: de Leonor de Aquitania a Madame Guyon y Fenelón.

III. Estética y teología: ¿un proceso de transferencia categorial?

3.1 Lectura:

E. BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca delo sublime y lo bello* [1757], Col. Oficial de Aparejadores, Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1985; Editorial Tecnos, Madrid, 1987. Lectura de "Poder". Part II, sección 5.

3.2 Ediciones:

E. BURKE: *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edited with an introduction and notes of James T. Boulton, Prairie State Books, 2017.

3.3 Referencias bibliográficas:

H. M. ABRAMS: *El Romanticismo: tradición y revolución*. Visor, 1992, pp. 91-112.

N. CARRASCO: "Estética y teodicea en la *Enquiry* de Edmund Burke", *Boletín de Estudios de Filosofía y Cultura Manuel Mindan*, Vol. 11, 2016, pp. 355-370.

E. CASSIRER: *Filosofía de la Ilustración*, FCE, 1993, pp. 359-362.

F. FÉNELON: *Explication des maximes des saints sur la vie intérieure* [1697]. Edición electrónica.

P. GIACOMONI: *Il laboratorio della natura. Paesagio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Aengeli, Milano, 2001.

ST. J. GOULD: *La flecha del tiempo. Mitos y metáforas en el descubrimiento del tiempo geológico*. Alianza. 1992. Sobre la teoría burnetiana, léase especialmente el capítulo 2.

T. FURNISS: *Edmund Burke's Aesthetic Ideology*. Cambridge University Press, 1993.

J. LE BRUN: *El puro amor. De Platón a Lacan*. El cuenco de plata. Buenos Aires, 2004.

R. PREECE: "Edmund Burke and his European Reception", en *The Eighteenth Century*, Vol. 21, N°3 (Autumn, 1980), pp. 255-273.

TEMA 4: DESINTERÉS

LA NUEVA FUNDAMENTACIÓN DE LA BELLEZA EN EL GIRO TRASCENDENTAL (KANT)

I. La *Tercera crítica* o la búsqueda desesperada de la *Kraft*: ¿punto culminante de la estética o disolución del proyecto ilustrado?

II. La legalidad del deseo y la fundamentación de una estética materialista. La comprensión de la belleza como desinterés. Las paradojas de un objeto que se complace en sí mismo.

III. La belleza sin concepto ni fin determinados. Del genio enloquecido del Ión a la ignorancia del sujeto artístico kantiano. La obra de arte como técnica de la naturaleza. La hipótesis de una inteligencia plasmadora.

IV. Lo sublime como contra-finalidad. La ausencia de una *Technik von Nature*. Lo sublime matemático: el fracaso de la representación y el placer negativo de la imaginación. Lo sublime dinámico: de la indignación del sujeto (Burke) a la dignificación de su deseo (Kant).

4.1 Lecturas:

I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790).

4.2 Ediciones:

La edición francesa de la *Crítica del Juicio* efectuada por Barni en 1846; hay que tener en cuenta igualmente la traducción más moderna efectuada por Alexis Philonenko.

La edición de la *Oxford World's Classics* traducida por James Creed en 1952; la *Critique of the Power of Judgement*, procedente de la edición de las obras completas de Kant efectuada por Cambridge. Traducida por Paul Guyer en 2000.

La edición española de Alejo García y Juan Ruvira de 1876 (traducida directamente de la versión francesa), así como la canónica de Manuel García Morente (1916).

La edición catalana de la *Crítica de la Facultat de Jutjar*, a cargo de Jèssica Jaques Pi (2004).

4.3 Referencias bibliográficas:

- H. ARENDT: *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Paidós, Barcelona, 2003.
- A. BOWIE: *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid, Visor, 1999.
- E. CASSIRER, *Kant: Vida y Doctrina*, FCE.
- M. B. CURRAN: "What is pure? What is good? Desinterestedness in Fenelon and Kant", *Heythrop Journal* 50 (2), 195-205, 2009.
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2265.2009.00418.x/pdf>
- G. DELEUZE: "La idea de génesis en la estética de Kant", *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia, Pre-textos, pp. 77-95, 2005.
- P. DE MAN: *La ideología estética*. Madrid, Cátedra, 1998.
- H. G. GADAMER: *Verdad y Método. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1996.
- H. G. GADAMER: *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 2002.
- P. GUYER: *Kant and the experience of freedom*, Cambridge University Press, 1993.
- M. HORKHEIMER: *Über Kants Kritik der Urteilskraft als Blindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie*. Frankfurt a.M., 1925.
- Ph. LACOUÉ-LABARTHE: "La verité sublime". J. L. NANCY (Ed.). *Du Sublime*. Berlín, París, 1988, pp. 97-148.
- G. LEBRUN: "Signification du sublime selon Kant", *Revue de la Méditerranée*, nº 98-99, t. 20, 1960, pp.363-388.
- G. LEBRUN: "La troisième Critique ou la théologie retrouvée", *Actas del Congreso de Ottawa*, 1974, pp. 297- 317.
- G. LEBRUN: "Une eschatologie pour la morale", *Manuscrito*, vol. II, Nº2, 1979, pp. 43-65.
- J. F. LYOTARD: *Leçons sur l'Analytique du sublime* (Kant, «Critique de la faculté de juger», §§ 23- 29), París, Galilée.
- F. MARTÍNEZ MARZOA: *Desconocida raíz común. Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello*. Madrid, La balsa de la medusa, 1987.
- J. RIVERA DE ROSALES: "Teología y filosofía de la naturaleza en la "Crítica del Juicio" de Kant". *Laguna: Revista de filosofía*, nº6, 1999, pp. 53-70.

R. RODRÍGUEZ ARAMAYO y G. VILAR, eds: *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la «Crítica del Juicio» de Kant*, Barcelona, Anthropos; México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992.

J. ROGOZINSKI, *Kanten* [1996]. Barcelona, Los Libros del Tábano, traducció de Francisco Caja i Nemrod Carrasco, 2019.

OBRAS GENERALES DE CONSULTA:

V. BOZAL (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Visor, Madrid, 1996; ed. aumentada, 2000.

S. GIVONE: *Storia dell'estetica* [1988], Tecnos, Madrid, 1990.

W. TATARKIEWICZ: *History of Aesthetics*, 4 vols., (1970-1974). Polish Scientific Publishers, The Hague, Mouton y Varsovia, 1970-1974. Versión española: 3 vols. Akal, Madrid, 1991.

W. TATARKIEWICZ: *A history of six ideas: an essay in aesthetics*. (1975) M. Nijhoff, La Haya, 1980. Versión española.: *Historia de seis ideas*. Tecnos, Madrid, 1987

F. VERCELLONE & AL.: *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*. Il Mulino, Bologna, 2004.

VVAA, *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, G. Gili, Barcelona, 1982 y 1983.

R. WELLEK: *A History of modern criticism*, New Haven, Yale University Press, [1986]. Versión española: *Historia de la crítica moderna*, Gredos, Madrid, 1988.

F. VERCELLONE & AL.: *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*. Il Mulino, Bologna, 2004.

CUESTIONARIOS:

LECTURA 1:

E. Panofsky: *Idea*, Cátedra, 1998, pp. 30-31.

1. Comente el siguiente texto:

Así pues, los pensamientos de un “Rafael sin manos” deberían ser, en última instancia, más valiosos que las pinturas del verdadero Rafael, y si las obras de arte, creadas según la teoría de la mimesis, eran simples imitaciones de la apariencias sensible, consideradas sub specie de la heuresis, son solamente alusiones a lo bello inteligible, en ellas no realizado ni realizable, que, al fin y al cabo, es idéntico al “Bien Supremo”. El camino que conduce a la contemplación de esta “Belleza Inteligible, que en cierto modo habita en un templo oculto”, continúa siempre adelante, incluso más allá de la obra de arte.

¿A qué se refiere Panofsky cuando emplea la expresión “Rafael sin manos”? ¿En qué sentido podría hablarse en este fragmento de una inversión del platonismo? ¿Cuál es la posición filosófica aludida al final de este texto?

2. Comente el siguiente texto:

Platón postuló de manera ilustre que el mimetismo (por ejemplo, la imitación, pero también representación en un sentido mucho más amplio) alejaba a la gente de la verdad, con un efecto nocivo para la ciudadanía; por esta razón, los poetas tenían que ser desterrados de su Estado ideal, de la República. Aristóteles adoptó una posición de mayor control social, sosteniendo, a través de su teoría de la catarsis, que la contemplación de representaciones evocativas desde una distancia adecuada (como, por ejemplo, asistir a una representación trágica) podría ofrecer una salida saludable para impulsos e ideas que, de otra manera, podrían ser desestabilizadores para el tejido social.

(Maggie Nelson, *El arte de la crueldad*, Tres Puntos, 2020, p. 31).

En el fragmento se habla del destierro de los poetas de la ciudad ideal de Platón. ¿Por qué cree que Maggie Nelson considera la posición de Aristóteles como representativa de un “mayor control social”? ¿Por qué su teoría de la catarsis debe entenderse como un dispositivo político? ¿De qué manera se concibe la tragedia en Platón y Aristóteles y su relación con la filosofía?

LECTURA 2

E. Cassirer: *Filosofía de la Ilustración*, FCE, 1993, pp. 304-393.

1. La época de la crítica:

a) Comente el siguiente texto:

Siempre existió una estrecha relación entre las cuestiones fundamentales de la filosofía y las de la crítica literaria y a partir de la renovación del espíritu filosófico, es decir, desde el Renacimiento, que pretende ser un renacimiento de las artes y de las ciencias, esta relación se convierte en una viva y directa reciprocidad de influencias, en un toma y daca constante por ambas partes. Pero el siglo de las Luces va un paso más adelante, pues abarca la comunidad existente entre ambos campos con un sentido nuevo, esencialmente más riguroso (Pág. 304).

Cassirer sostiene que ya, desde el Renacimiento, se ha producido una estrecha afinidad entre arte y filosofía. ¿En qué sentido se redimensiona esta relación a partir del siglo de las Luces?

b) ¿A qué se refiere Cassirer cuando habla de crítica? ¿Qué valoración le merece la obra de Kant en este proceso?

2. La estética clásica y el problema de la objetividad de lo bello

a) ¿De qué manera concibe la estética francesa del siglo XVII la relación entre verdad y belleza? ¿En qué sentido la teoría del arte de Batteux y Boileau constituye el intento de plasmar una estética de corte cartesiano? ¿Qué es lo que encontramos en estos autores que no encontramos en Descartes?

b) Comente este texto:

Por paradójico que parezca, se puede afirmar que, en este sentido, una de las debilidades fundamentales de la doctrina clásica no consistió en haber llevado demasiado lejos la abstracción, por el contrario, en no haberla mantenido con bastante consecuencia. (Pág. 322).

¿Cuál es el problema que Cassirer detecta en la teoría de las tres unidades? ¿Por qué constituye la piedra de toque de la estética clásica?

c) ¿Qué es lo que conduce a la liquidación de las teorías del clasicismo? A juicio de Cassirer, ¿cuáles son las consecuencias que extrae Lessing en su *Dramaturgia de Hamburgo*?

3. El problema del gusto y la orientación hacia el subjetivismo

a) ¿Qué consecuencias tiene para el surgimiento de la estética la publicación del texto de Hume “La norma del gusto”? ¿De qué modo se rearticula la relación entre juicio estético y juicio lógico? Si el gusto se erige en la norma de toda valoración de todo objeto bello, ¿en qué sentido se puede emitir un juicio objetivo? ¿Podríamos hablar de un buen gusto y un mal gusto?

b) Desde la óptica de Cassirer, ¿cuáles son los peligros que no logra salvar una estética de corte empirista?

4. La estética de la intuición y el problema del genio

a) ¿Cuál es el papel crucial que desempeña Shaftesbury? ¿Cómo hay que interpretar la sentencia: *All Beauty is True*? Leibniz escribió en su teodicea que el nuestro era el mejor de los mundos posibles, ¿en qué sentido pudo sentirse atraído por la propuesta estética de Shaftesbury? ¿Se puede extraer una lectura de corte político? ¿Cuál sería el sentido de su crítica a autores como Hobbes y Locke?

b) ¿Qué relación existe en Shaftesbury entre la teoría del genio artístico y el desinterés estético?

6. Cimentación de la estética sistemática. Baumgarten:

a) Comente este texto:

En toda contemplación estética tiene lugar una confluencia de elementos que no los destacamos de la totalidad de su intuición, que no los mostramos aislados ni los podemos perseguir por separado. Esta confluencia no engendra confusión porque el todo mismo se nos presenta, en su puro aspecto, como determinado y articulado en su integridad. Esta articulación –y ésta es la tesis fundamental de la estética de Baumgarten- no se puede obtener por vía y rodeo del concepto. Corresponde a la esfera preconceptual que la lógica pura no tiene por qué conocer ni atender ya que, por el lugar que ocupa, considerará que incumbe a las fuerzas anímicas y cognoscitivas inferiores. Pero estas fuerzas inferiores también poseen su logos y para ellas precisa su correspondiente teoría del conocimiento, su gnoseología inferior (Pág. 377).

b) No son sólo razones lógicas las que determinan en Baumgarten la «cimentación de la Estética», según sostiene Cassirer, sino que las razones «lógicas», gnoseológicas si se prefiere, presentan una articulación precisa. ¿De qué modo podemos relacionar todo esto con el poema de Goethe *La libélula*?

c) La estética debería tener como objeto la rehabilitación del plano inferior del conocimiento, la perfección de la belleza sin necesidad de salir de la esfera sensible. Sin embargo, Cassirer interpreta la finalidad de esta disciplina en el siguiente sentido:

*En su totalidad, así entendida, sigue la razón **señora**, sin que su **señorío** se convierta en **yugo** y en **coacción** interior. Baumgarten encuentra la expresión feliz de que su poder nunca debe degenerar en **tiranía**. No hay que despojar de su naturaleza propia al **dominado**, ni debe éste renunciar a su ser peculiar. sino que, por el contrario, ha de ser **comprendido, conservado y protegido**. El fin que se propone la estética es la legitimación de las fuerzas anímicas inferiores y no su **represión y liquidación** (Pág. 378).*

Según este fragmento, ¿cuál es entonces el verdadero “fin que se propone la estética”? Si de lo que se trata es de restaurar el Todo de la razón, sin que ésta se vuelva totalitaria, ¿no

estaríamos leyendo a Baumgarten desde la perspectiva de Schiller? ¿En qué medida la lectura de Cassirer estaría sobredeterminada por el autor de *Las Cartas sobre la Educación Estética*?

d) A Cassirer tampoco se le escapa que esta reforma del conocimiento que supone la Estética ha de tener consecuencias forzosamente “antropológicas”:

De este modo, el problema de lo bello conduce a la fundación sistemática de la estética pero también al establecimiento de una nueva "antropología filosófica", y una idea que caracteriza a toda la cultura del siglo XVIII tiene corroboración y cobra fuerza. [...] Con la humanización de la sensibilidad encuentra respuesta otra cuestión que preocupó de continuo al siglo XVIII. La filosofía de este siglo no sólo define los derechos de la imaginación, sino también los de los sentidos y los de las pasiones sensibles [...] Al estoicismo del siglo XVIII que no fue tan sólo una doctrina filosófica sino que se manifestó además en la tragedia clásica como un motivo de la creación artística, se le opone ahora un sentir epicúreo que adopta las formas diversas y muestra los más variados matices [...] Con L'Art de jouir de Lamettrie, puede recomendamos el puro placer sensual, puede recomendarnos también una técnica de refinamiento intelectual y de sublimación constante de la alegría por la existencia. Los libertinos del XVII, el círculo de las gentes de mundo que se reunían en París en el Temple o en el salón de Ninón de Lenclos, en Londres en el salón de Madame de Mazarin, han tratado de llevar este arte a la perfección y han encontrado en Saint-Evremond su representante más fino y más destacado. De estos círculos han salido toda una serie de escritos que componen una verdadera escuela del goce, que prepara su logro hasta en un sentido puramente teórico y que pretende enseñar la manera de acrecentarlo y de apurarlo (Págs. 385-86).

¿Cuáles son los reparos de Cassirer? ¿Por qué contrapone la Estética de Baumgarten a lo que él mismo denomina la “Estética de la Excitabilidad”? ¿Qué problemas plantea su lectura? ¿A qué primer callejón sin salida nos conduce la fundación de la Estética?

LECTURA 3

KARL PHILIPP MORITZ:

“Ensayo de unificación de todas las bellas artes bajo el concepto de lo completo en sí mismo” (1785)

a) Comente este texto:

En lo bello ocurre al revés: no tiene su fin fuera de sí, y no existe por mor de la perfección de algo otro, sino por mor de su propia perfección interna. No se lo contempla en tanto en cuanto se lo pueda usar, sino que se lo usa sólo en tanto en cuanto se lo puede contemplar.

b) ¿Qué quiere decir Moritz cuando sostiene que el valor de una obra de arte está en una relación inversamente proporcional a su interés? ¿Cuáles son las consecuencias filosóficas que se derivan de esta afirmación? Lo que le otorgaría al mundo del arte su plus-de-valor, su autonomía radical, ¿no sería precisamente el hecho de no poder instrumentalizarse como un medio para nada? ¿Está de acuerdo con la tesis de Moritz?

c) Comente este texto:

*En la contemplación de una obra de arte bella, también el dulce asombro, **el agradable olvidarse de uno mismo** es una prueba de que nuestro disfrute es algo subordinado que libremente dejamos determinar sólo por medio de lo bello, a lo que durante un rato le concedemos una especie de poder supremo por sobre todas nuestras sensaciones. Mientras lo bello atrae completamente hacia sí nuestra contemplación, la aparta por un momento de nosotros mismos y hace que parezca que nos perdemos en el objeto bello; y ese perderse, ese olvidarnos de nosotros mismo es precisamente el grado supremo de disfrute puro y desinteresado (uneigennützig) que nos proporciona lo bello. En ese instante, **sacrificamos** nuestra limitada existencia individual a una especie de existencia superior. Por ende, la fruición de lo bello debe aproximarse cada vez más al **amor desinteresado**, si es que ha de ser auténtica.*

Según este fragmento, ¿a qué debería conducirnos la propia finalidad de la obra de arte? ¿No debería producirse la propia auto-anulación del sujeto para poder contemplar la belleza? ¿Qué significa que “la fruición de lo bello debe aproximarse cada vez más al *amor* desinteresado”? ¿Qué tipo de categorías emplea Moritz para caracterizar la experiencia artística? ¿Qué consecuencias se derivan en el campo de la estética?

LECTURA 4

EDMUND BURKE: Indagación sobre los orígenes de las ideas acerca de lo bello y lo sublime” (1757).

a) Comente este texto:

“Sé que algunos opinan que ningún respeto, ningún grado de terror, acompaña a la idea de poder, y se han arriesgado a decir que podemos contemplar la idea de Dios mismo sin tal moción [...] Cuando contemplamos a la divinidad, como entran juntamente en el ánimo sus atributos y su operación, forman una especie de imagen sensible y, como tales, son capaces de afectar la imaginación. Pero aunque en una idea justa de la divinidad no predomine tal vez algunos de sus atributos, su poder es sin embargo el que más hiere a la imaginación. Se necesita reflexionar algún tanto, y es preciso incluso hacer alguna comparación, para convencernos de su sabiduría, de su justicia, y de su bondad; mas para que nos hiera su poder, sólo necesitamos abrir los ojos”

b) En *Filosofía de la Ilustración*, Cassirer escribe las siguientes líneas acerca de Edmund Burke:

“Para construir su doctrina de lo sublime tiene que marcar una diferencia rigurosa en el concepto de placer estético. Conoce y describe un tipo que en modo alguno coincide con el mero placer sensible, ni siquiera con la alegría que experimentamos en la contemplación de lo bello, pues es de naturaleza específicamente distinta. El sentimiento de lo sublime no representa una intensificación de aquel placer y aquella alegría, sino más bien es la contrapartida de ambos. No se puede describir como mero pleasure, sino que es expresión de una afección muy distinta, de un delight peculiar que no excluye lo espantoso y terrible, sino que más bien lo reclame y acoge. Existe, por lo tanto, una fuente de placer puro que se distingue rigurosamente de la mera apetencia de felicidad, de la búsqueda de goce y satisfacción en objetos finitos: a sort of delight full of horror, a sort of tranquillity tinged with terror” (Pág. 360-361)

¿Qué diferencia introduce lo sublime en relación a la experiencia estética? ¿A qué se refiere Burke con la expresión *delight*? ¿Por qué se “distingue rigurosamente de la mera

apetencia de felicidad”?

c) El capítulo dedicado a lo sublime se basa en la siguiente premisa: el temor de Dios es la fuente misma de donde se deriva la energía de lo sublime. Si se acepta esta premisa, el sentimiento de lo sublime, la inversión del dolor en *delight*, ¿podría interpretarse como una prueba del amor de Dios? Siguiendo la tendencia de la época y, en el interior de un discurso anti-ilustrado como el de Burke, ¿no estaríamos asistiendo nuevamente a una transferencia de lo religioso al campo de la estética?

LECTURA 5:

I.KANT: CRÍTICA DE LA CAPACIDAD DE JUZGAR

ANALÍTICA DE LO BELLO

§1 *El juicio de gusto es estético*

¿Qué quiere decirnos Kant cuando asegura que el juicio de gusto “no añade nada al conocimiento? ¿Qué es lo que hace que un juicio sea estético? ¿Cuál es la diferencia crucial entre Kant y Baumgarten en este punto?

§2 *La complacencia (Wohlgefallen), que el juicio de gusto determina, está desprovista de todo interés*

Comente el siguiente pasaje:

“Ahora bien, cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia del objeto importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación”

¿Qué significa que el objeto bello es sin interés? Al parecer, Kant retoma la contraposición que Moritz establece entre belleza y utilidad o provecho. Hay un placer per se que se deriva de la contemplación del objeto bello. Sin embargo, ¿en qué punto divergen Kant y Moritz?

§ 5 *Comparación de los tres modos específicamente diferentes de la satisfacción*

Comente el siguiente pasaje:

“Lo agradable y lo bueno tienen ambos una relación con la facultad de desear y, en cuanto la tienen, llevan consigo: aquél, una satisfacción patológico-condicionada (mediante estímulos, *stímulos*) y, éste, una satisfacción pura práctica. Esta satisfacción se determina no sólo por la representación del objeto, sino, al mismo tiempo, por el enlace representado del sujeto con la existencia de aquél. No sólo el objeto place, sino también su existencia.

En cambio el juicio de gusto es meramente contemplativo, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer o dolor”

Explique de qué modo podríamos caracterizar las tres formas de goce que Kant establece en este párrafo. Si el goce estético no es ni puramente animal ni puramente racional, ¿cuál es el rasgo que realmente lo singulariza?

§6 Lo bello es lo que sin concepto es representado como objeto de una complacencia universal

Explique el título de este epígrafe

§7 Comparación de lo bello con lo agradable y con lo bueno por medio de susodicho carácter

Comente el siguiente pasaje:

“La cosa es bella y, en su juicio de la complacencia, no cuenta con el acuerdo (*Einstimmung*) de otros porque los haya encontrado repetidamente unánimes con el suyo, sino que la exige de ellos. Los censura si juzgan de otro modo y les niega el gusto, deseando, sin embargo, que lo tengan; y no puede decirse: cada uno tiene su gusto particular (*besondern*). Esto significaría tanto como decir que no hay gusto alguno, o sea que no hay juicio estético que pueda pretender legítimamente la aprobación (*Beistimmung*) de todos”

§9 Investigación de la cuestión de si, en el juicio de gusto, el sentimiento de placer precede a la consideración del objeto o éste precede a aquél.

Comente el siguiente pasaje:

“La universal comunicabilidad subjetiva de la especie de representación en un juicio de

gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más que el estado de ánimo en el libre juego de la imaginación y del entendimiento (en cuanto éstos concuerdan recíprocamente, como ello es necesario para un conocimiento en general), teniendo nosotros consciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva”

Según Kant, el lugar donde mejor se articulan imaginación y entendimiento en el libre juego de las facultades es en el arte del genio. La genialidad es la manifestación de la naturaleza –de una naturaleza secreta, incognoscible, no domesticada por la técnica, no subsumible en una legalidad físico-matemática. Es a través del don que le confiere al genio que la naturaleza se hace visible como arte. ¿Cuáles son las principales consecuencias que se derivan de esta teoría kantiana del genio? ¿Cree que puede trazarse alguna relación con el *Ion* de Platón? Si el genio no puede aprenderse, ¿qué diferencia fundamental podemos advertir en este punto entre Kant y Schiller?

§15 *El juicio de gusto es completamente independiente del concepto de perfección (Vollkommenheit)*

Explique cuál es el alcance fundamental que se deriva de separar la belleza del concepto de perfección.

ANALÍTICA DE LO SUBLIME

§23 *Tránsito de la facultad de enjuiciar lo bello a la de lo sublime*

Comente el siguiente párrafo:

“(Lo bello) lleva consigo directamente un sentimiento de promoción de la vida, y, por tanto, puede unirse con el atractivo y con una imaginación que juega, y ésta, en cambio (el sentimiento de lo sublime), es un placer que nace sólo indirectamente del modo

siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea (*augenblicklichen Hemmung*) de las fuerzas vitales (*Lebenkräfte*), seguida inmediatamente por un desbordamiento (*Ergießung*) tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación (*Beschäftigung*) de la imaginación. De aquí que sea incompatible con el atractivo; y siendo el ánimo, no sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siempre rechazado por él, la complacencia en lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración (*Bewunderung*) o respeto (*Achtung*), es decir, placer negativo (*negative Lust*).

§25 *Definición nominal de lo sublime*

1.- Explique la diferencia que, según Kant, existe entre ser grande y ser una grandeza.

2.- Comente este pasaje:

“Lo infinito, empero, es absolutamente (no sólo comparativamente) grande. Comparado con él, todo lo otro (magnitudes de la misma especie) es pequeño. Pero, esto es lo más importante, el poder solamente pensarlo como un todo denota una facultad del ánimo que supera toda medida de los sentidos. Pues para ello sería necesaria una comprensión que ofreciera como unidad una medida que estuviera con el infinito en una relación determinada indicable en números, lo cual es imposible. Pero, sin embargo, para poder sólo pensar el infinito dado sin contradicción, se exige en el ánimo humano una facultad que sea ella misma suprasensible. Pues sólo mediante ella [...] es totalmente comprendido lo infinito del mundo sensible bajo un concepto, en la apreciación intelectual pura de las magnitudes, aunque en la matemática, mediante conceptos de números, no pueda jamás ser totalmente pensado”

§28 *De la naturaleza como un poder*

Comente los siguientes párrafos:

a) “Si la naturaleza ha de ser enjuiciada por nosotros dinámicamente como sublime, tiene que ser representada como provocando el temor (*Furcht*) (aunque no, recíprocamente, todo objeto que provoque temor es, en nuestro juicio estético, tenido por sublime). Pues

en el enjuiciamiento estético (sin concepto), la superioridad (*Überlegenheit*) sobre obstáculos puede ser juzgada solamente según la magnitud de la resistencia. Ahora bien: aquello a lo que nos esforzamos en resistir es un mal (*Übel*), y si nosotros no encontramos nuestra facultad capaz de resistirle, entonces es un objeto de temor. Así, pues, para la capacidad de juicio estética, la naturaleza puede valer como poder, y, por tanto, como dinámico-sublime, sólo en cuanto es considerada como objeto de temor. Púedese, empero, considerar un objeto como temible (*furchtbar*), sin sentir temor ante él, cuando, por ejemplo, lo enjuiciamos pensando solamente el caso en que quisiéramos oponerle alguna resistencia, y que entonces toda resistencia sería, y con mucho, vana. De ese modo teme a Dios el virtuoso, sin sentir temor ante Él, porque resistir a Él y a sus mandamientos lo piensa como un caso que no le preocupa. Pero en cada uno de esos casos, que no piensa en sí como imposible, lo conoce como temible”

b) “La naturaleza, en nuestro juicio estético, no es enjuiciada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (*Kraft*) (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida); y así, no consideramos el poder de aquélla (a la cual, en lo que toca a esas cosas, estamos sometidos), para nosotros y nuestra personalidad, como una violencia ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono. Así, pues, la naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la presentación de aquellos casos en los cuales el ánimo puede hacerse sensible (*fühlbar*) la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza”

