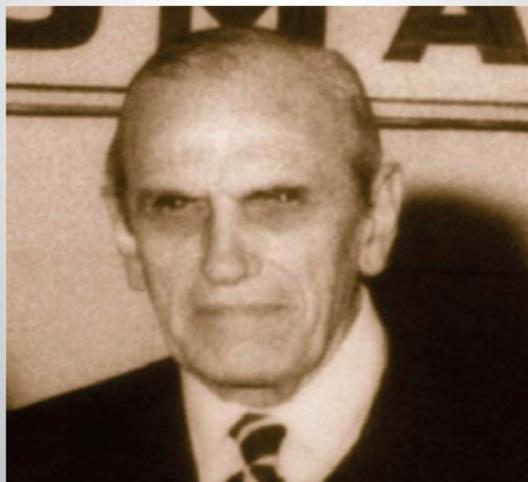


JOSÉ MARÍA ESTRADA

**APUNTES DE FILOSOFÍA DEL ARTE
1966**

Edición, Estudio Preliminar y Notas

Celina A. Lértora Mendoza



**Buenos Aires
Ediciones F.E.P.A.I**

JOSÉ MARÍA ESTRADA

**APUNTES DE FILOSOFÍA DEL ARTE
1966**

Estrada, José María de

Apuntes de filosofía del arte : 1966 / José María de Estrada ; editado por Celina A. Lértora Mendoza. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : FEPAI, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4483-46-1

1. Filosofía del Arte. I. Lértora Mendoza, Celina A., ed. II. Título.

CDD 701.03

© 2023 Ediciones FEPAI

Fundación para el Estudio del Pensamiento Argentino e Iberoamericano

Marcelo T. de Alvear 1640, 1° E- Buenos Aires

E-mail: fundacionfepai@yahoo.com.ar

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.923

JOSÉ MARÍA ESTRADA

**APUNTES DE FILOSOFÍA DEL ARTE
1966**

Edición, Estudio Preliminar y Notas

Celina A. Lértora Mendoza



**Buenos Aires
Ediciones F.E.P.A.I.**

Estudio preliminar

Celina A. Lértora Mendoza

El Dr. José María de Estrada enseñó Filosofía del Arte en los primeros tiempos de la Facultad de Filosófica y Letras de UCA. Ya era una personalidad con trayectoria cuando fue convocado y continuó ampliando el ámbito de reconocimientos.

Una breve reseña biográfica incluye los siguientes datos esenciales. Nació en Mar del Plata el 5 de febrero de 1915. Se doctoró en Filosofía y Letras (1943) en la Universidad de Buenos Aires.

Fue profesor en diferentes instituciones oficiales: Escuela Industrial de la Nación, Colegio Nacional Bernardino Rivadavia, Instituto Nacional de Profesorado Secundario, Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, Escuela Superior de Guerra, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. También enseñó en instituciones particulares como Escuela Argentina Modelo, Instituto Católico de Cultura, Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Derecho y Facultad de Economía de la Universidad Católica Argentina, Instituto Argentino de Cultura Hispánica, Instituto de Cultura Superior, Universidad Santo Tomás de Aquino. Desempeñó diversos cargos académicos, entre ellos: Secretario del Instituto de Filosofía de la Universidad de la Plata, Vicedecano de la Facultad de Psicología de la Universidad del Salvador, Subinspector general de Escuelas Particulares de la Nación. Fue también Director de Bibliotecas Públicas y Publicaciones Municipales, Miembro honorario de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares y Director Nacional de Migraciones. Recibió varias menciones, así como el segundo premio Municipal de Literatura por el libro: *La vida y el*

tiempo (1948) y el Premio Konex por su trayectoria, en 1986. Falleció en Buenos Aires, el 4 de enero de 1997.

Su obra filosófica

Su obra filosófica no es muy extensa, pero sí profunda y muy apreciada sobre todo en los ámbitos de la filosofía católica.

Ha escrito varios libros entre ellos: *La Esencia del Arte* (1941), *La vida y el Tiempo* (1947), *Ensayo de Antropología Filosófica* (1958), *El legado del nacionalismo* (1956), *Breve estética filosófica* (1980), También aportes sobre Una semblanza de Cesar Pico, Pensamiento Filosófico de Monseñor Derisi, el Oráculo de Cratilo, Voces y versos (1997-2000).

También ha escrito numerosos artículos en diferentes revistas y periódicos, y ha dado una vasta cantidad de cursos y conferencias.

Considero que una obra decisiva para entender su pensamiento, el que expuso en este curso, es *La esencia del arte*,¹ ya que la otra obra sobre el tema es muy posterior. Además, es el resultado de su tesis doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Él mismo indica que sólo hizo pequeñas modificaciones, “que no afectan la sustancia del original”. Por ello me centraré en analizarla y señalar las conexiones relevantes con la organización de su curso. La obra se articula en una Introducción y nueve capítulos cuyos temas son: 1. La belleza; 2. La belleza creada; 3. La percepción de lo bello; 4. El arte - *La mimesis*; 5. Causas finales del arte - *La catharsis*; 6. *La catharsis* en la tragedia; 7. La verosimilitud; 8. Arte cristiano; 9. Consideración final

Un rasgo notable y que atraviesa toda la obra es la impostación del tema en un contexto de aproximación metafísica, no solamente por comenzar

¹ José María Estrada, *La esencia del arte*, Buenos Aires, Grupo de Editoriales Católicas, Colección Criba, 1944.

tratando la belleza como trascendental, sino porque Estrada insiste siempre en la impronta filosófica de los problemas que plantea (como lo hace en otros casos, el tiempo, por ejemplo), y en ella la profundización requiere llegar a la cima disciplinar, es decir, la metafísica. La filosofía siempre termina en la metafísica, puesto que su cometido es buscar “las razones últimas”.

Esta impostación abre la Introducción, con un párrafo que es en sí todo un programa y que por ello merece ser transcrito en su totalidad.

“Evidentemente es una tarea dura para el hombre captar la causa de las cosas, es decir, aquello que ellas tienen de inteligible. Filosofar –pues eso es filosofar– es algo penoso en su decurso, aunque en su término abunde la luz. Cuando se trata de captar las razones últimas de una realidad tan imprecisa, tan en cierto modo caprichosa, diáfana y oscura al mismo tiempo, majestuosa, por una parte; tan ligera y sutil por otra, grávida y liviana, en fin, una realidad tan propiamente humana y, por ello, tan analógicamente divina como es la realidad artística, las dificultades se multiplican, la casi congénita inaprehensibilidad del objeto hace la tarea difícil en extremo; además, cuando se suma la impericia e indigencia de quien emprende tal cometido, las posibilidades de un fracaso rotundo son sobremanera abundantes”. (pp. 4.-5)

En efecto, no se trata solamente de la modestia del autor, es que él mismo reconoce la dificultad objetiva, para cualquiera, y la expone en los párrafos siguientes. Es una tarea sobremanera difícil porque se suman dos dificultades: por una parte, la búsqueda de las razones últimas (objetivo general de toda filosofía) en el aspecto teórico; por otra, la dificultad especial de aprehender la esencia de lo concreto práctico, como es una obra de arte. Estrada lo define desde el ángulo de la *philosophia perennis* a la que adhiere: espíritu y materia. Y ésta es una impronta que se aprecia a lo largo de sus lecciones orales, como el lector podrá comprobar.

En esta mirada al arte como conjunción de espíritu y materia, Estrada considera al artista como estando también él atravesado por esta dualidad que debe componer armoniosamente, para que logre ser expresión de belleza. Las fallas en esta armonización producen desviaciones por excesos en un sentido o en otro. Hay, dice, artistas que desprecian la materia, tal vez como reacción, y “así suelen nacer los esperpentos surrealistas, la renuncia a todas las reglas que los poetas descubrieron en el seno de las cosas” (p. 10) Aunque se refiere a las Letras, acento que se da en toda la obra, está claro que vale para todas las artes.

La última parte de la Introducción explica y justifica el orden de los capítulos. Comienza por la Belleza (con mayúsculas) “en sí misma”, de acuerdo a la tradición filosófica, como un trascendental. Esta impostación metafísica ya nos da la pauta de la orientación siguiente.

El segundo gran tema es el arte, al que define a partir del concepto de *mimesis*. Y conforme a la estructura metodológica escolástica, se pregunta por sus fines objetivo y subjetivo, y en este cruce plantea la relación entre arte y moral, es decir, la esfera del artista. Y finaliza con una reflexión sobre el arte cristiano.

Es claro que este esquema deja fuera aspectos muy importantes de la Filosofía del Arte, y haciéndose cargo de este hecho, introduce un párrafo final:

“...no debería haberse omitido quizás una referencia explícita a la relación que guarda con el arte el medio vital en que se produce. Es decir, el ambiente –cultura general, ideales de vida, época, geografía, etc.– que respira cada obra de arte. Sin embargo, creemos tratar el punto implícitamente al referirnos a la imitación o *mimesis*. En efecto, la obra de arte –decimos– es el producto, o la intersección del sujeto humano y el mundo que le rodea; es el tercer término en que se encuentran el que imita y lo imitado, por eso es signo de uno y otro” (p. 13).

Veremos este tema introducido, veinte años después, en sus cursos y un cambio significativo que consiste en comenzar por la experiencia de lo artístico y de ahí ascender a la dimensión metafísica de la belleza, y no al revés, como es este primer planteo.

Comenzando entonces por la belleza, a la que define inicialmente como “resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia”, acepta la calificación filosófica tradicional agustiniana de *splendor ordinis*, a la que suma concordantemente la tomista de *pulchritudo est quae visa placent*. Señala en estas tres caracterizaciones los dos acentos en el tema: la belleza objetiva y la subjetiva. En los párrafos que siguen, a partir de esto, se analiza la belleza como un trascendental vinculado a otros dos: verdad y bien, admitiendo que como trascendental, la belleza será analógica, es decir, la Belleza divina y la belleza humana. Finalmente, desde lo teológico, adjudica este atributo especialmente a la Segunda Persona de la Trinidad.

Pasa entonces, en el capítulo asegundo, a la belleza creada, comenzando por un principio general:

“Es conocido aquel principio de la filosofía escolástica: ‘agere sequitur esse’ la operación sigue al ser, o sea que la obra lleva impresas las huellas de su autor, como el fruto atestigua la paternidad de su árbol. En efecto, cada ser obra según su esencia; así, el Ser Increado, cuya esencia es existir, no puede obrar sino el ser, o la unidad, la verdad, el bien, etc.” (p. 23)

[...]

“Las obras del Ser Increado dan testimonio de su autor- Ellas son la realización, en lo concreto, de las ideas ejemplares de Dios” (p. 24)

A partir de esta consideración metafísica, funciona la analogía con la creación humana, que podría regirse por el mismo principio: donde hay más ser hay más belleza, tomando como parámetro la gran multiplicidad de la creación.

“De ahí que al decir que hay más belleza donde la unidad resplandece mejor sobre la diversidad, es porque en último término, hay allí más ser. En una estatua hay más ser que en una piedra en bruto, porque en la estatua se encuentra no sólo la materia. Con su forma intrínseca, sino la forma accidental que le imprime el artista, con todo lo que ello implica, como por ejemplo, cierta finalidad o determinados símbolos, referencias, etc., que son realidades que aumentan y se sobreañaden al ser primario de la piedra” (p. 24).

Por lo tanto, así como hay una jerarquía de los seres, también hay una jerarquía en la belleza, y le cabe al hombre distinguir estos diferentes niveles de concreción de lo bello. Por eso, a continuación, el Capítulo tercero se ocupa de la percepción de lo bello. Adviértase que esta percepción es distinta del goce de lo bello, que la supone. Estrada se coloca en la línea intelectualista de una larga tradición tomista, acerca del papel fundamental de la percepción a la vez sensible e intelectual, lo que Maritain llamaba “sentidos inteligenciados”. Es decir, en el acto artístico se da una captación de la unidad del ser (de la forma que ordena y organiza las partes de la materia. En este sentido la captación de lo bello es análoga a la captación de la verdad. Pero el acto artístico no es solo captación intelectual del ser de la belleza, sino que es también inescindiblemente, goce, conforme a la célebre definición del Aquinate. Esta armonía que produce el goce, la armonía de la unidad de la multiplicidad, eleva también al alma hacia el Creador. Pero sin la presencia actual o al menos virtual de esa materia organizada no puede haber goce estético, aun cuando pueda haber captación cognitiva del objeto. Aparece entonces una tensión entre el conocer y el amar, entre la intelección y el goce, entre la verdad y el bien. Estrada lo expresa de este modo:

“El alma goza frente a la belleza sin razonar sobre las cosas que son bellas; éstas sólo sirven como rápido trampolín para llegar a algo que es más amado que conocido, Por ello se dice que la belleza es una especie de bien y no una especie de verdad, puesto que el bien es esencialmente objeto del movimiento de la voluntad y fin de su apetito” (pp. 39-40).

Finalizando su análisis concluye;

“El goce estético es pues esencialmente el resultado de una visión. No es el bien del intelecto que comprende una verdad, sino el bien del intelecto que *ve* un ser, que es verdadero, pero al que procura captar como su bien propio, No es el bien de la posesión del objeto por el intelecto sino el bien de la visión del objeto, que posee, en cierta manera, el propio sujeto” (p. 42).

Y aquí entramos entonces en la consideración del arte en cuanto tal, es decir de qué modos e da el arte como expresión de la belleza. Estrada comienza por el agente (la “causa eficiente” diríamos en clave aristotélico-tomista), el artista que es un cierto colaborador de Dios en la tarea de la creación, mediante su *habitus* o vocación singular. Hay pues una doble analogía: entre Dios y el Artista, y entre el universo creado natural y el universo artístico que es una pequeña parte suya.

¿De qué modo procede el artista? Esa vocación especial le permite captar las posibilidades de crear cosas bellas por un proceso de mimesis, idea que Aristóteles plasmó en su *Poética* y que Estrada explica desde una perspectiva creacionista;

“Es un inspirado [el artista], además, en la medida que posee la virtud de aprehender del exterior las armonías que resplandecen sobre las cosas singulares y que están ocultas a la mayoría de los hombres; por esa vocación especial e innata, capta aquellas relaciones casi imperceptibles que viven sobre las cosas mismas y las expresa luego por medio de un artefacto. Es por lo tanto un imitador del mundo” (p. 46).

Es decir, el arte es una forma especial de imitación, que Aristóteles llamó *mimesis*, consistente en una manera peculiar de relacionarse con el mundo, de aprehender las cosas del mundo, donde cualquier objeto puede ser objeto de esta “imitación”. Para llegar a esta peculiar visión de las cosas, el hombre

requiere de un factor especial que llamamos inspiración, y que Aristóteles también consideraba componente necesario del arte. Estrada dedica largos párrafos de su libro a este concepto, considerando que la inspiración es un estado intelectual, espiritual del alma humana y orientado a un objeto que la trasciende. Pero luego de este estado, debe realizar la obra, debe proceder a la imitación. Son todos paseos necesarios, continuados, pero conceptualmente se distinguen. Es decir, que luego de analizar el estado de inspiración hay que analizar en qué consiste la *mímesis*.

La primera observación es que, aunque diferentes, los dos omentos son inescindibles:

“Ahora bien, veamos cómo se efectúa la imitación y qué es lo que realmente se imita. Ya dijimos que a la imitación precede una visión y sigue la propia ejecución de la obra. Sin embargo, consideramos – debido a la casi simultaneidad de ambos actos– la imitación y la ejecución como un solo movimiento. La imitación, significará en todo momento, pues, para nosotros también la ejecución del objeto artístico. Lo que se imita es, por otra parte, lo que se ve,. Lo que el artista ve *poéticamente*” (p. 53, énfasis del original)

Y lo que ve el artista es la armonía interna y profunda de las cosas, que no todos logran ver porque no siempre es perceptible para la mayoría de los seres humanos. Entre otros motivos porque en las cosas hay muchas “adherencias” que impiden captar esta unidad armónica. Por eso una tarea esencial de artista es despojarla de ellas de modo que esa unidad armónica se haga evidente para el espectador.

Pero además de ver esa armonía, nos dice Estrada, el artista debe amarla, porque ella a su vez lo ayuda a sí mismo:

“El artista –como luego veremos– busca de una manera consciente o inconsciente en la imitación de la armonía exterior, su propia armonización, su reposo. Por ello puede deducirse de la armonía

buscada e interpretada, la intimidad de quien fue en su prosecución” (p. 56)

En esta armonización se evidencia la calidad de signo que tiene la obra artística, porque en la obra de arte late lo universal, porque es como algo uno que se aplica a muchos, lo individual de la obra y lo universal de la armonía ínsita no visible. Por eso el arte, en definitiva, es una estilización de la vida.

“Dice Aristóteles que la poesía trata las cosas más en lo universal que la historia y afirma también que ésta nos habla de las cosas tal como han sido, mientras que aquella como debieran ser. Creemos que el Estagirita, de acuerdo con otros pasajes de su tratado, atribuye sencillamente a la poesía la tarea de imitar lo universal de las cosas” (p. 58).

Es decir, el conocimiento poético imita las cosas en su forma armónica y esto está ínsito y no siempre visible en ella; por eso el artista no imita la cosa tal como aparece exteriormente, lo que sería simplemente copiarla, sino como debería ser de acuerdo a sus exigencias esenciales,

El poeta, sobre todo el trágico observa el mundo real para crear su obra, el juego de las acciones humanas y la variedad de hechos de modo que construye un pequeño cosmos, un arte-facto.

Aunque Estrada se detiene especialmente en el arte poética, también tiene referencias interesantes a otras, como la música, la danza y la arquitectura. acerca de las cuales nos dice

“La música imita el ritmo que hay en las cosas y en el alma humana, o que el alma vive en las cosas, por medio de los sonidos. La danza –dice Aristóteles– imita las costumbres. Respecto de la arquitectura, podríamos decir que imita la *habitación del hombre*, es decir, aquello que en la realidad se encuentra de una manera puramente potencial, peor que es una *exigencia* del hombre”. (p. 53, énfasis del original)

El siguiente tema, en el orden que se había planteado al comienzo, es el fin del arte, es decir, la *catharsis*. En primer lugar, el fin inmediato del artista es la creación de un nuevo ser, la obra de arte. Este fin inmediato, nos dice Estrada, puede coexistir (y de hecho así es) con otros fines, el supremo de los cuales es la glorificación de Dios al manifestarse un nuevo ser y una nueva armonía creada. Hay, en efecto, una analogía en que el artista, terminada su obra, contemplando su armonía, ve que es buena. Este acto de contemplación se vincula al intelecto porque es una captación, pero además, en cuanto goza en su contemplación aparece una nueva finalidad. Y finalmente existe la finalidad subjetiva del propio artista, la *catharsis* o expurgación de las pasiones; es algo profundamente humano (Dios al crear no hace *cartharsis*) que supone una imperfección. El desorden de las pasiones, producto del pecado original. Como se ve Estrada se coloca en una línea estrictamente filosófico-cristiana, dando a la *catharsis* un sentido religioso que no está en Aristóteles, cuya posición al respecto es claramente naturalista, o solamente subjetiva, como “la liberación de las íntimas preocupaciones”, según decía Goethe refiriéndose a su personaje Werther²,

Podemos preguntarnos entonces qué relación hay entre estos dos conceptos esenciales que propone Estrada: *mímesis* y *catharsis*. Al respecto nos dice:

“La *catharsis* es equivalente a la *mímesis*; de modo que así como hay diversos modos de *mímesis* –de acuerdo a lo que se imita– así puede haberlos también de *catharsis*, aunque en cuanto tal siempre consista en lo mismo. La variedad de *catharsis* está en relación con la variedad de sentimientos y movimientos del ánimo. Pero ello depende, como es natural, de lo que se imita, ya que lo fundamental en el arte es la imitación” (pp. 71-72)

Ahora bien, esta *mímesis*, así como esta *catharsis*, conectan al arte con la moral, en cuanto el arte busca morigerar las pasiones desordenadas, ya que

² Cf. p. 70, añadiendo que en este caso se produce en la potencia volitiva del alma, no en la intelectiva.

produce armonía. Por eso dice Estrada, siguiendo a Tomás de Aquino, que las pasiones deben participar a su modo del gozo de la inteligencia. Según esto, nos dice el profesor, la moralidad objetiva del artefacto produce en el sujeto contemplador ciertos efectos que se traducen en su propia armonización.

“Hay en efecto una moralidad objetiva del arte. Para confusión – dijimos– de los estetas³, porque en ellos la frivolidad de su concepción les impide ver claramente la raíz del problema. Cuando la obra de arte es una real imitación, una *mímesis* en el auténtico sentido de la palabra, es decir, cuando el artista **comprende** el mundo que habita y ejecuta su imitación sin que nada perturbante se interponga entre él y ese ambiente que le circunda, cuando imita las cosas **con relación a la realidad objetiva** que le da sentido y orden, entonces la obra es buena, no solamente bella, o mejor dicho, es buena porque es bella y vice versa, ya que estrictamente estos valores son ontológicamente coincidentes” (p. 77, énfasis del original).

En definitiva, según Estrada, siguiendo a Aristóteles, el objeto artística actúa sobre el *ethos* del hombre, por su sola presencia y de allí el alto valor educativo del arte.

En el siguiente capítulo, el sexto, Estrada se ocupa de profundizar la *catharsis* en la tragedia, precisamente el género que Aristóteles tomó como modelo de proceso catártico, porque en la tragedia las pasiones humanas son llevadas a su más alto grado de expresión. Estrada encuentra una especie de tensión, de modo análogo –aunque no igual– al propuesto por Nietzsche, entre lo apolíneo como ideal, y lo dionisiaco como expresión de los estados anímicos más profundos e inconscientes. Pero para los griegos la dependencia de las leyes cósmicas era absolutamente determinante, y el orden cósmico es violentada por el desorden humano. De allí el recurso trágico:

³ Añade en nota: “Llamamos estetas, peyorativamente, a aquellos espíritus frívolos que hacen de la expresión un valor absoluto. (ver Romano Guardini, ‘El Espíritu de la Liturgia’), p. 123.

“La tragedia antigua no pudo superar los límites de ese ritmo del hombre frente al orden cósmico. Los antiguos percibían el quebrantamiento de la armonía y la necesidad ineludible de su restauración. El hombre mismo conocía y experimentaba su caída y la obligación que lo determinaba a recuperarse. El orgullo, la *hybris*, lo conducía al dolor y por el dolor volvía al Bien” (p. 86)

Estrada observa que este dolor es enorme, pero ese era el marco del hombre antiguo, rodeado de ciertos misterios acerca del destino humano que exhibe la tragedia con toda fidelidad. Aristóteles decía que los afectos desordenados se deben purgar por la misericordia y el terror, es decir dos pasiones que, conjugadas, conducen a la armonía del alma. De esta armonización surge la presencia de la Justicia como regulación suprema. Según Estrada, todo esto refiere a la antigua concepción del arte, que es objetiva y real pero incompleta.

A continuación Estrada encara otra de las notas de la obra de arte, la verosimilitud, es decir, la correspondencia lógica entre las partes que la componen. Es, nos dice, la **lógica interna** del artefacto y en cierto modo se confunde con su propia unidad, es la expresión misma de ella.

Analizando más este concepto, Estrada nos dice que hay dos cuestiones: una es la coordinación que debe haber en la presentación de las criaturas ficticias, que deben manifestarse de acuerdo a lo que son (sería inverosímil que Aquiles no actuara como héroe); la otra es la correspondencia que debe haber entre el objeto artístico y la realidad de la cual es metáfora. Frente a quienes sostienen que la ficción no tiene nada que ver con la realidad, y frente a quienes sólo admiten el realismo de la copia, nos dice:

“Ambas actitudes son erróneas y se derivan de una concepción superficial de lo que debe entenderse por **verdad artística**; el punto de partida es falso porque supone un desconocimiento del valor profundo de la *mimesis*; en ambos casos se confunde la imitación con una repetición externa de lo exterior de la vida” (p. 83).

Al contrario, para Estrada en la *mímesis* hay sobreabundancia de ser, dentro de la verosimilitud, que sintetiza en una frase;

“La verdad del arte, es, pues, la verdad de la vida a través de la *mímesis* poética” (p. 94)

Terminada esta exposición del arte en general, Estrada dedica el último y extenso capítulo a una dimensión del arte que trasciende los géneros y las tendencias, para constituirse en una corriente amplia de inspiración extra-artística: el arte cristiano, acerca del cual nos dice:

“Como hemos visto, la antigua tragedia se hace inteligible y clara a nuestro criterio si se considera la concepción del mundo que tenían sus autores y desde luego el ambiente en que les tocó vivir, [...] la naturaleza del cosmos era en sí y primitivamente perfecta, opero alguna culpa, cierto pecado, conculcaba repetidamente o había conculcado en cierto momento ese orden, esa perfecta armonía. Es evidente que la tragedia nos muestra cómo ese elemento perturbador, causa de los males, es el orgullo; es un pecado del espíritu y por ello sus consecuencias son graves” (p. 95).

Es decir, la tragedia no hace otra cosa que mostrar en fuertes tintes la realidad del desorden humano y que clama por una justicia (personificada en Némesis) que lo equilibre. Pero el destino era algo inexplicable, como también muestra la tragedia, algo duro frente a lo cual sólo resta la compasión, que es la pasión solidaria que produce una buena *catharsis*.

Con la llegada del Cristianismo se produce un gran cambio. Estrada recuerda que la venida del Redentor dividió a la historia humana en dos grades períodos, antes y después de Él, que involucran a todas las actividades humanas, entre ellas el arte. También el Cristianismo se propone un equilibrio armónico, pero en otra dimensión y desde otra cosmovisión. Asume Estrada que, como decía Maritain, el arte pagano era cristiano en esperanza, y con el

cristianismo se realiza, ya que ha cambiado radicalmente las estructuras de pensamiento, de creencias y de valoraciones de la humanidad. De allí que el arte cristiano sea algo natural en un mundo cristiano. El artista no puede permanecer ajeno a esta novedad absoluta en la historia.

Pero este cambio no es una cancelación de la experiencia artística pagana sino su superación. Advierte Estrada que para los antiguos lo ideal nunca fue considerado una elaboración arbitraria, sino más bien un descubrimiento, un perfeccionamiento de las potencias naturales. En esa misma línea, aunque superándolo, para un cristiano, en la Idea Suprema, es decir, la mente divina se encuentran todas las cosas en forma eminente; las ideas de las cosas han sido llevadas a un nivel superior. Esa realidad no puede ser desconocida por el artista cristiano:

“...la Misericordia lo conduce a una atmósfera más diáfana y liviana y le permite ser un cooperador de su propio resurgimiento”.
(p. 102)

En esta nueva etapa del arte, el héroe es reemplazado por el santo, con quien debe referirse el hombre común al analizar el conflicto de sus pasiones. Esto no quiere decir que el arte cristiano sólo deba expresar figuras o mundos perfectos, sino proponer una expresión más perfecta y acabada de él. El arte cristiano no tiene que imitar al santo o al hombre perfecto, sino al hombre común, pero en relación a esos arquetipos humanos,

Un párrafo que merece ser copiado por extenso resume el pensamiento de Estrada sobre el sentido y función del arte cristiano:

“De esta manera, el arte cristiano imita al hombre con esa nueva determinación que le ha señalado el bautismo, de cuya palpable realidad no puede prescindir el tiempo presente. Ahora el hombre y su cosmos son distintos; han sido elevados a un plano sobrenatural. Es así que la imitación del hombre y su destino –siempre en relación con ese orden cósmico perdido pero que debía restaurarse– que especifica la antigua

tragedia, debía dar lugar a esa otra imitación del hombre nuevo” (p. 104)

Por eso han cambiado también los fines del arte en lo relativo al fin último, que ahora debe ser la gloria del Creador. Y con respecto a la *catharsis*, se debe considerar en relación a la amplitud y profundidad de la nueva *mímesis*, en la que se sustituye el terror por el perdón., así como la justicia es elevada al rango superior de la caridad. Estrada finaliza este capítulo señalando que no se propuso hacer una comparación detallada del arte antiguo y el arte nuevo (cristiano) sino de exhibir en pocos trazos la esencia del arte cristiano, en el mundo en que vivimos.

El último capítulo se dedica a exponer brevemente algunas consideraciones conclusivas. Retiene del mito de eros (de doble origen celestial y terrenal) como símbolo de la obra de arte que es a la vez material y espiritual, cuyas condiciones materiales de existencia son la imaginación, el tiempo y el espacio. Siendo la imaginación el instrumento de la inteligencia para abstraer lo inteligible de lo sensible. En esta parte final Estrada otorga al tiempo una importancia mayor que en el resto de la obra, hasta el punto que los últimos párrafos se dedican a este tema. El tiempo es esencial al arte, nos dice, porque está también entre la materia y el espíritu: sin la materia no existiría, pero sin el espíritu tampoco ya que es, como decía Aristóteles, la medida del movimiento. Pero además, somos seres intermedios entre lo finito y lo infinito. La obra termina con una apelación al arte como una ayuda a acceder al Misterio de la aproximación entre lo finito y lo infinito, produciendo la paz.

El tiempo fue una de las preocupaciones filosóficas de Estrada, y esto se aprecia no sólo en la conclusión de su libro sobre el arte, sino porque fue tópico de conferencias y ensayos. La referencia a Agustín y Kant (dos miradas, para él no opuestas sino complementarias sobre el tiempo) se repite por ejemplo en estos párrafos finales y en una conferencia sobre el tiempo que luego se editó como libro⁴, junto con otro ensayo sobre la identidad. Es pujan,

⁴ José María Estrada, *Filosofía del tiempo*, Buenos Aires, ENE Editorial, 1955.

un tema que rondaba su pensamiento en los años en que comenzaría su docencia en la UCA.

Con respecto a su ensayo sobre el tiempo, nos advierte en el Prólogo que no se trata de un trabajo histórico, sino de reflexiones en relación a San Agustín y su enfoque sobre el tiempo, reconociendo que “hay mucho aquí de libre y riesgosa interpretación; tal es el sentido de nuestras referencias a determinados autores, tales como por ejemplo Heidegger” (p.10) Por eso mismo, por tratarse sobre todo de una reflexión a partir del célebre texto del Hiponense, es que podemos encontrar conexiones entre ella y los puntos de vista expuestos sobre la esencia del arte. Yo encuentro varias, porque obviamente el arte es una realidad temporal, que atraviesa tanto el mundo físico como el espiritual, dos coordenadas ontológicas también propias del tiempo. Pero aquí me referiré solamente a aquellas que guardan una relación redaccional apreciable con *La esencia del arte*. Por eso paso por alto la exposición y la reflexión sobre la historia de la conceptualización entre los filósofos griegos hasta llegar a la fórmula feliz de “medida del movimiento según el antes y el después”, que sería el tiempo considerado objetivamente, en la realidad física. Me centro, en cambio, en su reflexión sobre el aspecto subjetivo, el tiempo en el alma, que es distinto en cada uno y también varía la percepción según las circunstancias: si estamos ansiosos parece que el tiempo no pasa, si estamos divertidos, parece que pasa rápido. Incluso las épocas históricas y las civilizaciones tienen distintas percepciones sobre el paso del tiempo. Algo análogo expresa Estrada cuando nos habla de la captación de la obra de arte. Podríamos decir, por ejemplo, que una música que nos resulta aburrida nos parece larga, mientras que otra que nos gusta parece corta. Y esta variación en la percepción (disgusto o gusto) artística, que es normal, en parte se relaciona con el tiempo, sobre todo en aquellos actos que requieren un proceso, como leer un libro, escuchar una música o ver una danza o una película. La importancia que Estrada reconoce al tiempo subjetivo es, de hecho, un complemento reflexivo a su texto sobre el arte.

Otro punto de contacto significativamente analógico que encuentro es la reflexión de Estrada sobre el presente, siguiendo a Agustín, para quien no se

trata de algo objetivo sino más bien subjetivo, un estado del alma cuya duración no necesariamente se mide por el tiempo físico. Como dice Agustín en *Confesiones* (XI, 27) el alma mide todos los tiempos. Y esto se relaciona con el proceso de captación de la obra de arte, que anímicamente es una unidad, es un “presente” en este sentido. Por eso captamos en este presente la unidad de una obra artística que se desarrolla a través de un lapso objetivo. Así, aunque según el tiempo objetivo una sinfonía dure una hora y tenga una fracción de tiempo para cada movimiento, en la captación anímica la escucha es un presente, “oí la sinfonía” y no “oí tantos compases de tanto tiempo y tantos otros de tanto otro tiempo”. Esto último se puede hacer y de hecho se hace por variados motivos (sobre todo técnicos, por ejemplo una grabación) pero **no** es un acto artístico. La captación de la obra de arte es un presente en este sentido agustiniano que Estrada recuerda aquí.

Una tercera reflexión que evoca su texto sobre el arte, se refiere a la afirmación de Aristóteles. No hay tiempo sin cambio; por tanto es siempre una tensión entre ser y el devenir (p. 30) Por eso ontológicamente el tiempo se funda en la sustancia, en el ser que dura y cambia. Encuentro aquí una relación significativa con la apreciación acerca de la base material de la obra de arte, la “sustancia material” de la cual se compone y que además de durar, cambia. Entonces podría decirse que en la creación artística, en el proceso que lleva a la obra finalizada (*per-fecta*) existe esa tensión, como el mismo Estrada lo observa al señalar la diferencia entre el trozo de mármol y el “Moisés” terminado: hay un proceso, un “devenir” que va de un extremo al otro y esa tensión se sostiene ontológicamente porque la materia es la misma, y la idea del artista también, durante todo el proceso.

Finalmente señalo el interés del punto 5, “La eviternidad humana”, que no se refiere al estado final, sino a cierta “intemporalidad” del hombre, de su sustancia racional, en cuanto es el centro de atribución de todos los procesos temporales de su vida. Pero no es la intemporalidad absoluta de un ente infinito, sino la intemporalidad relativa y finita del hombre, estado especial que los escolásticos llamaron “eviternidad”. Y creo que, en el pensamiento de Estrada, esta eviternidad de la sustancia humana se traslada, analógicamente,

a sus obras. Por eso hay una cierta “eviternidad” en la obra de arte, sobre todo en las artes más temporalizadas, que mantiene la unidad de la obra a través del tiempo y de sus interpretaciones o recreaciones. Por eso “Hamlet” es siempre la misma obra, a pesar de las diferencias de tiempo, espacio y actores; como siempre es la misma la “Marcha Fúnebre” de Chopin, cualquiera sea el pianista y el piano como actualizadores de su unidad, porque la obra de arte no es ni cada una de las interpretaciones ni la suma de ellas, sino un centro de atribución análogo a la eviternidad que aquí trata Estrada.

Estas correlaciones no son las únicas, desde luego, pero sí me parecen significativas sobre todo porque además de vincularse a su texto, se relacionan también con las ideas que presidieron la organización de su programa.

Las fuentes usadas por Estrada para tratar la esencia del arte merecen alguna consideración breve, porque también se relacionan con la bibliografía que, años después, propondrá a sus alumnos. Se trata de un elenco muy reducido de obras, pues la idea de su indagación no es erudita, y eso lo dice expresamente, sino orientarse en ella de la mano de algunos pocos u calificados filósofos, y algunas de sus obras, que sean más representativas en estos temas. El más citado es, como podía esperarse, Aristóteles, cuyas ideas asume, aunque –como se ha visto– dándoles otro marco de comprensión desde su postura cristiana, y desde luego su apelación constante es su *Poética*, aunque también toma algunas ideas de la *Política*. Hay un conjunto de autores antiguos, filósofos y poetas, como corresponde al marco general del pensamiento de Estrada, muy ligado a esa tradición. Platón está representado por dos de sus diálogos, *Fedro* e *Ion*. Hay referencias a las *Enéadas* de Plotino. En cuanto a los trágicos, Esquilo está presente con *Prometeo* y *Los persas*, mientras que Sófocles aparece con *Las suplicantes*. Como bibliografía obligada en estos temas, desde luego no podía faltar Werner Jaeger, con su *Paideia*. De los escolásticos sólo se cita a Tomás de Aquino, con unos pocos pasajes de la *Suma Teológica*, si bien su doctrina queda representada por dos autores contemporáneos tomistas, con cuyas ideas Estrada dialoga permanentemente; son ellos Jacques Maritain, con *Art et Scholastique* (la única obra citada en su lengua original) y Octavio N. Derisi, con *Lo eterno* y

lo temporal en el arte. No hay referencias bíblicas, con excepción de un pasaje de la *Carta a los Romanos* de San Pablo. Tampoco hay menciones de poetas o escritores contemporáneos salvo Beaudelaire (a quien cita por M, da Corte, *Antología de la poesía*). El resto de la bibliografía tiene carácter más circunstancial; así, en algunos puntos de historia de la filosofía moderna y contemporánea aparecen los nombres de Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración* y César Pico “Consideraciones sobre la moderna filosofía vitalista” (artículo en *Sol y Luna*). Sobre estética en general tenemos las referencias a Manuel A. Berrás, *Lo bello y lo bueno* y a Marcelino Menéndez Pelayo, *Ideas estéticas*. Finalmente, en lo relativo al arte cristiano, importa señalar que refiere a Romano Guardini, *El espíritu de la liturgia*.

En síntesis, Estrada se decanta por aquella célebre frase de los antiguos; *non multa, sed multum*. El mismo criterio aplicará en su programa.

El programa y el curso de filosofía del arte

El programa al que responde el curso que ahora se edita, es muy sintético, no tiene desarrollo interno de cada una de las unidades, que son siete (ver el programa en Apéndice). El orden de los temas se condice con el pensamiento general de Estrada acerca de la filosofía y sus especialidades. La filosofía del arte, como una de las “filosofías de” supone el marco de toda la filosofía. Por eso, aunque comienza con los conceptos básicos de la materia (Unidad 1), inmediatamente pasa al contexto filosófico, que es la consideración antropológica (la vida humana y la cultura), para pasar luego al marco más profundo, el metafísico, desde donde definirá el concepto fundamental, la belleza, como un trascendental (Unidad 3). Las dos Unidades siguientes abordan los aspectos más específicos de la materia, es decir, la obra de arte y sus géneros. La unidad 6 vincula el arte con la temporalidad, es decir, con la historia y la última lo vincula con la religión.

Si comparamos este programa con el libro analizado, veremos una notable coincidencia, no sólo temática (lo que es obvio) sino también en el enfoque. En ambos casos aparece la primacía del nivel ontológico en la consideración

de la belleza. En el programa están puestos en forma expresa temas que en el libro están dispersos, como las consideraciones antropológicas, conservando sin embargo la relación con el nivel metafísico. La caracterización del arte, de su esencia, sus géneros y su producción son esencialmente los mismos, aunque con diferente extensión y orden. Finalmente el programa, como el libro, se corona en el arte cristiano que, para Estrada, constituye la culminación de toda forma artística,

También aparecen coincidencias sustanciales en la bibliografía en ambos casos. En efecto, el soporte textual del programa distingue entre textos de lectura para comentar (fuentes) y bibliografía. En cuanto a los clásicos, todos ellos han sido mencionados o aludidos en su libro, y repetidamente en sus clases. En ellas trató especialmente la *Poética* aristotélica y la *Estética* hegeliana, a la que dedicó considerable atención. De estas lecturas se elegía el tema para el examen. Recuerdo que me impresionó muy favorablemente el modo como expuso a Hegel, un filósofo con el cual no podía coincidir en lo esencial, pero cuyo aporte valoraba. Nuestro curso no había tenido experiencias docentes positivas hacia los filósofos de la Modernidad: tanto el profesor de Historia de la Filosofía Moderna como el de Lectura y Comentario de Textos eran profundamente anti-modernos, cualquiera fuera la dirección del pensamiento de esos siglos. Por eso, escuchar al año siguiente a un profesor que los valoraba, nos abrió otro panorama. Y yo elegí dar mi examen sobre Hegel.

En cuanto a los otros filósofos, fueron objeto de un conjunto de clases complementarias dictadas por la Prof. Mabel Plá de Ortiz, muy interesantes, aunque fueron pocas, que se editan aquí a continuación de los apuntes principales. Destaco especialmente el tratamiento de la belleza en Platón y en Plotino, mostrando su convergencia y el desarrollo histórico del platonismo en este punto. Lo que también nos abrió panoramas, pues las clases de Historia de la Filosofía Medieval no concedieron mayor relevancia al neoplatonismo

Con respecto a la bibliografía general, además de filósofos relevantes en el tema, como Schelling, Croce o Bergson, aparece un nutrido conjunto de textos

de diversas orientaciones teóricas, lo que muestra una vez más la amplitud de miras de Estrada, más allá de su profunda e intocable convicción en cuanto a los fundamentos últimos del arte.

Como se podrá apreciar, los apuntes de las clases no son largos. Esto se debe al estilo de Estrada: sus clases eran “conversadas”, con participación de todos y por tanto con repeticiones y variaciones que no hacían al tema, por lo cual yo no tomaba nota de ellas. Sin embargo considero que fueron clases muy positivas para nuestra formación filosófica: Estrada proponía sus ideas, luego las conversábamos, él improvisaba respuestas según nuestras inquietudes y todo ello nos hizo gustar no sólo el tema del arte, sino en general las “filosofías de” a las que podíamos ver bajo una nueva luz. Estrada, por su personalidad amable, su disposición al diálogo y su profunda convicción filosófica, fue un verdadero maestro y así lo recuerdo.

CELINA A. LÉRTORA MENDOZA

Pontificia Universidad Católica Argentina
'Santa María de los Buenos Aires'
Facultad de Filosofía

Apuntes de
Filosofía del Arte

Prof. Dr. J. M. de Estrada

Año 1966

Celina A. Bertora Mendoza

APUNTES DEL CURSO

Bolilla I. La reflexión sobre el arte

Se trata de situar la materia. Se parte del arte como un hecho en la vida cultural. Luego se busca la interpretación del hecho. Como el arte pertenece a la cultura, hay que tratar el problema de qué entidad tienen los entes culturales. Ortega llama creencias a ciertas concepciones de cosas acerca de las cuales no tenemos una actitud crítica, pero que son necesarias para nuestra vida. Nos manejamos con los entes culturales, pero pocas veces hemos pensado sobre ello.

El símbolo ocupa un lugar fundamental en el arte. Lo más importante en la Filosofía del Arte es la pregunta sobre la obra de arte. Como la belleza es un trascendental, es un tema de la metafísica. Luego se trata el arte desde el punto de vista del sujeto que crea y contempla; la temática se centra en lo psicológico: la creatividad y el conocimiento estético.

*

Fundamento de los géneros artísticos: se trata de ver cuál es la raíz última de la distinción de los géneros artísticos. La actitud propia de la filosofía es la admiración (mirar como si se vieran las cosas por primera vez).

La relación del arte con el tiempo muestra cómo las formas artísticas se desarrollan según las culturas. El juicio estético, también parece que en alguno de sus motivos está determinado por la novedad. Por ejemplo las “ruinas” suscitan ciertos sentimientos que no se produjeron cuando los hombres vieron los edificios que no eran ruinas. No es lo mismo la actitud del que ve las ruinas del Partenón y la de un griego del siglo IV aC.

La obra de arte está engarzada en un ámbito que la sustenta. Por ejemplo Taine hace hincapié en esto e incluso en la influencia de lo físico sobre la obra de arte, pero exagera este aspecto. En la obra de arte eclosiona toda una actitud ante la vida. Hay un elemento de religación, que es el estilo, cuyo fundamento es esa actitud común. También el estilo puede caer en crisis: ruptura entre las manifestaciones del arte, cuando la obra de arte no dice nada al que la contempla, la comunicación está cerrada. Ortega habla del arte hermético, propio de nuestro tiempo. Pero el símbolo no debe llegar a ser tan hermético (aunque siempre tenga algo de esotérico), porque entonces no hay comunicación, lo cual puede deberse a falta de elementos de contemplación. También puede haber inautenticidad en la obra de arte.

Hay una temporalidad intrínseca en el arte. También tiene su medida propia: ni muy pequeño ni muy grande, porque eso no puede ser contemplado, como dice Aristóteles en la *Poética*. Siempre hay una adecuación entre el sujeto y el objeto, por ejemplo, oímos sólo una pequeña parte de la escala de sonidos. En el caso del arte hay una especie de recreación y entonces se forma un tiempo propio. Hay una correlación entre la atención, la memoria, y los sentidos y la obra de arte. El tiempo del arte se rehace en función de la capacidad estética. El tiempo de una obra de arte es distinto al nuestro, se elimina lo que no interesa. La temporalidad está en relación a la actitud del hombre frente al arte, que no es ni el intervenir en la acción, ni el desinterés. La obra de arte conmueve en cuanto tiene relación con la vida humana y por eso interesa y conmueve al mismo tiempo; sin embargo el espectador está en actitud contemplativa. Hay también una reelaboración del lenguaje, no es una copia literal de la vida. Se elimina lo que no interesa para lo que se quiere mostrar. A veces el arte tiende a recuperar el tiempo, hay tendencia a plasmar en la obra de arte vivencias que si no desaparecen.

El tiempo también es tema del arte: la vivencia de la temporalidad, que es intransferible; los sentimientos, las emociones y las pasiones entran en el tiempo y le dan matices distintos, y esto lo asume el arte. Por ejemplo, 1000 años para los egipcios, que fueron una cultura estática, es muy distinto, es

muy distinto que para los griegos. Nosotros vivimos un ritmo vital mucho más acelerado, nos enteramos de las cosas al mismo tiempo que pasan, y el estado psíquico se revierte sobre el hecho e influye en la actitud del que obra.

Hay otro problema importante: el arte y la moral, se preguntará si tienen algo que ver entre sí. Porque aunque el arte busca algo que no parece tener que ver con la moral, y por eso los distinguimos teóricamente, como el hombre es uno, suceden problemas y es necesario hacer una gradación. El hombre incorpora también el arte a su dimensión religiosa y ese es otro problema a tratar.

En suma, los temas de Filosofía del Arte son:

- I. La reflexión sobre el arte. Poética, Filosofía del Arte.
- II. El arte en la vida humana. Naturaleza y cultura. Signo y símbolo.
- III. La obra de arte. Elementos. Arte y Metafísica. Concepto de la belleza.
- IV. La creación artística. El conocimiento estético. Arte y psicología.
- V. El arte y los géneros artísticos. Fundamentos y caracteres.
- VI. El arte y el tiempo. Arte e historia. Arte y sociedad.
- VII. Ética y estética. Arte y religión.

*

CLASE N. 3 (1ª h)

16-IV-66

Objeto del arte

Parece que no hay un acuerdo en Filosofía de Arte. Algunos distinguen Estética (haría más referencia a lo subjetivo) de Filosofía del Arte. La estética se creó como término para designar la Filosofía del Arte desde Baumgarten (siglo XVIII). Hace referencia a los sentidos y la sensación; apunta a esa dirección, a lo subjetivo, a los sentimientos, etc. Los griegos usaban τέχνη para todo arte, no distinguían entre las bellas artes y las artes serviles. El arte se refiere al orden de la acción, de la praxis, se distingue de

lo teórico por su finalidad: la realización de algo. En el orden de la praxis se distingue el obrar y el hacer. El obrar busca la perfección del sujeto, y en el hacer se busca la perfección del objeto. Toda actividad artística tiene su objetivo en la realización de la obra, los demás fines son ajenos al fin principal (ganarse el sustento, por encargo, etc.).

Santo Tomás se pregunta qué es mejor en el orden del arte: si equivocarse queriendo o sin querer (en la moral es mejor el que se equivoca sin querer), y contesta que es mejor el que se equivoca queriendo porque la obra le salió como quería. El arte es un hábito operativo: cualidad que dispone al sujeto a obrar de determinada manera. Se logra por una repetición de actos junto con una disposición del sujeto. Este hábito lleva a la ejecución de actos.

Una reflexión sobre el arte es lo que constituye la Filosofía del Arte.

Sobre una realidad puede haber varios tipos de reflexión.

a) El juicio del gusto, en el orden más inmediato es el “me gusta”, “no me gusta”. En esta subjetividad hay también un juicio de valoración. Hay un juicio valorativo incoado en la contemplación.

b) El juicio de los críticos: son loas preceptivas de las distintas estéticas. Kant dice que el genio es el que da normas al arte.

En la *Crítica del juicio* Kant afirma que admitimos la subjetividad en el orden meramente sensitivo, pero no en el terreno del arte, porque el juicio del arte tiene pretensión de objetividad. Estrada dice que incluso en el juicio del gusto hay cierta objetividad: no admitimos que a alguien le guste más comer sapos que pollos. Los juicios de valor comunes se fundan en el sentido común por un lado, y por otro en la cultura, los conocimientos adquiridos, etc.

*

CLASE N. 4 (2ª H)

16-IV-66

En el orden de las disciplinas teóricas, por ejemplo la historia, tenemos:

1º) Descripción del hecho, que da lugar a la **crónica histórica**. Sabemos el “qué”. Pero por más objetivos que queramos ser. El sujeto interviene seleccionando los datos en función de su valoración o de la intención que se proponga, lo que le interese, por ejemplo, lo que esté más cerca nuestro es lo que más nos interesa (del día 25 de mayo de 1810 nos interesa más lo que pasó aquí que en Polonia).

2º) **La ciencia histórica** se refiere al orden inteligible de las causas que trascienden lo fenoménico. Hay causas necesarias (las físicas) y accidentales (las humanas). Esto nos permite hablar de las ciencias de la naturaleza y de la cultura. En las ciencias de la cultura también hay causa y por eso hay ciencia, aunque no sean causas necesarias. Hay zonas en que se mezclan los elementos y causas físicas con lo humano, sobre todo se ve esto en Psicología, y también en Historia.

3º) **Filosofía de la historia**: se busca lo ontológico. Las causas que busca no sólo son mediatas, sino de otra índole. Se busca un fundamento de lo histórico: en qué consiste el ser histórico como tal y cuál es el fundamento último del devenir histórico. Es claro que hay inter-relaciones: el historiador suele hacer filosofía y el filósofo ejemplifica con hechos históricos.

4º) **Teología de la historia**: es la historia estudiada a la luz de la revelación. En el devenir histórico hay un misterio en el principio y el fin, que trasciende a la razón, y para explicarlo hay que acudir a la sabiduría divina revelada.

Esto en alguna medida puede aplicarse al orden práctico.

1º) **Hay un juicio fundamentado en la experiencia y el sentido común**; por ejemplo, la gente hace juicios éticos aunque no sepa ética, que pueden

ser falsos, pero que implican una escala de valores. Ese juicio siempre tiene tendencia a la objetividad, aunque no tenga mucho fundamento.

2º) **La ciencia** en que se dan las causas rigurosas de los juicios prácticos.

3º) **Filosofía**, se adentra en un fundamento ontológico.

4º) **Teología**, por ejemplo la Teología Moral. Lo misterioso aparece en el orden existencial que es irreductible a la razón

*

CLASE N. 5 (1ª h)

23- IV-66

Filosofía del Arte, su ubicación

Se trata de ubicar la reflexión sobre el arte. El arte tiende a la realización de un objeto, pero eso no quita que tengamos un juicio al respecto (como también ocurre con lo social). El juicio se hace siempre en función de lo que se supone debe ser.

Por una parte hay un criterio del sentido común, luego la experiencia y todos los elementos culturales que provienen del medio en que uno se encuentra, que constituyen una especie de atmósfera cultural, y que pesa en el juicio de las personas. Puede suceder que este criterio pre-científico esté deformado: por los primeros principios de la acción podemos distinguir la acción de manera gruesa, pero el juicio puede estar deformado en lo demás. No obstante, hay ciertos principios universales que no se borran; a saber: todos creen que lo que piensan que está bien debe hacerse, pero puede haber deformaciones en las consecuencias que se sacan de allí, y de ahí provienen los equívocos. Por eso es necesaria una formación social, porque el medio social puede ser muy poderoso y si se le quita el medio el individuo suele encontrarse como a la deriva. Esto que pasa en el orden de la acción en general, pasa también en el arte. Hay juicios sobre lo bello y lo feo, que se

fundan en un criterio, en una especie de sentido común; hay en el hombre una capacidad interior para discernir lo bello de lo feo, por lo menos en su principio. También influye el medio ambiente, la cultura, etc.

El juicio siempre de alguna manera apunta a lo universal, cuando alguien juzga en el orden estético, aunque sea en el orden cotidiano, tiene pretensión de universalidad, aunque admita que puede otro pensar distinto, pero en el fondo piensa que eso es lindo, aunque al otro no le guste, y eso explica que si alguien no coincide con el juicio del que juzga, éste opina que el otro tiene **mal** gusto.

En realidad, no admitimos en ningún plano demasiada subjetividad, y cuanto más interviene la inteligencia, más objetivo es el valor; en la afectividad entran otros elementos, hay concomitancias afectivas a pesar de que se admitan defectos en otro orden de cosas. La inteligencia se mueve más difícilmente en el plano de la afectividad. Por eso es difícil captar la vivencia estética. En el juicio de valor estético, aunque el arte es virtud intelectual, como el arte ordena elementos del orden sensitivo, pareciera que puede haber relatividad. No, hay una objetividad, pero también muchos elementos de orden afectivo, que entran incluso como elementos de lo estético; por ejemplo un recuerdo que sea extra estético y muy personal, pero que entra en la vivencia estética.

*

CLASE N. 6 (2ª h)

23-IV-66

Si se pregunta el por qué de un juicio, hay que buscar fundamentos, una razón del mismo. Es decir, habrá un fundamento en una norma que por supuesto tendrá su coeficiente histórico y variable, pero que también tiene elementos permanentes. Se puede objetar que en el arte no hay normas. Se puede discutir si es así; no hay normas precisas, es cierto, pero sí principios generales. Por ejemplo, en las poéticas en que se habla de cómo se debe realizar una obra de arte, si estas normatividades son demasiado circunscritas

son abusivas. “Estar por encima de las normas” como se dice del genio, es asumirlas en lo concreto, porque la norma, por ser general, no puede referirse al caso particular. La normatividad no puede dar un recetario para cada caso, pero ciertos principios son útiles y necesarios porque se fundan en la realidad misma de las cosas. Por ejemplo, para lograr el efecto dramático, dice Aristóteles que hay que mantener la unidad de la acción. Lo cual es cierto, porque si se deriva a otras cosas, se pierde el efecto.

Pero este principio se llevó demasiado lejos, y los preceptistas del siglo XVIII entendieron eso en la coherencia estricta incluso de lo accidental; Boylan por ejemplo, decía que no se podía mezclar lo trágico con lo cómico, y por eso no admitía a Shakespeare, Lope de Vega, etc. Ellos medían la tragedia con el molde de la griega, en la cual esos elementos no se mezclaban, porque tenían un concepto de lo esencial excluía todo lo accidental; pero se puede admitir alguna variación sin romper la unidad. También se obligaba a la unidad de lugar, lo cual no es estrictamente necesario, como se ve en el cine.

También pasa lo mismo con la unidad de tiempo. Conservar la unidad a través del tiempo es difícil. Los preceptistas decían que la acción tenía que durar 24 horas. Se interpreta a Aristóteles mal (según dicen algunos) porque él habla del día como “luz”, es decir que la representación debe ser de día. Pero de cualquier manera siempre se entra en la ficción. Por eso es lo mismo que pase en 24 horas o en más. Incluso el tiempo mismo se puede tomar como tema, por ejemplo Priestley en sus “Piezas sobre el tiempo”. Debe haber verosimilitud en la obra de arte, que es la coherencia interna. Lo verosímil no es lo que acaece en la realidad, sino que debe mantenerse la coherencia interna del personaje, por ejemplo sería antiestético que Aquiles obre algunas veces como héroe y otras como cobarde, cuando su personaje típico es el de héroe. Polifemo, que es un cíclope, debe actuar en forma de cíclope. Eso es lo exigido por la coherencia interna.

Es claro que la preceptiva no puede dictar demasiadas normas porque se mata la inspiración. Por otra parte, hay reglas que si se cumplen hacen que la obra salga mejor, por ejemplo la métrica, etc.

Hay un movimiento en la historia del arte, cuando se llega al academismo, es decir, a una normatividad exagerada, se producen reacciones iconoclastas, que quieren romper con todo, y que es saludable, pero que llevan a exageraciones. Por ejemplo en el siglo pasado las luchas entre los clásicos y los modernos en Francia, fue terrible. Culminó en desórdenes cuando se representó *Hernani* de Víctor Hugo. También se llegó a hacer un culto de lo espontáneo y se hizo academismo en eso.

Se han señalado dos planos en el juicio:

- 1º) el de la vida corriente, cotidiano;
- 2º) el plano de la normatividad.

*

CLASE N. 7 (1ª h)

30-IV-66

3º) **Filosofía del Arte**. No se trata de hablar cómo debe ser la obra de arte sino qué es el arte, hay qué es la belleza, la contemplación, la inspiración, etc. Abarca en general los fundamentos últimos del arte como actividad humana. Hay controversias sobre si debe diferenciarse entre Filosofía del Arte y Estética.

Filosofía del Arte y Estética

Se discute si deben diferenciarse; “estética” se usa con diferentes matices, pero se refiere siempre a lo más vinculado de alguna manera al matiz subjetividad. Gilson distingue entre Filosofía del Arte y Estética. La Filosofía del Arte trata sobre el arte y la actividad artística desde el punto de vista del objeto y del sujeto. La Estética indica un estado del ser tanto en el

sujeto como en el receptor de la operación estética. Este capítulo no es psicología del arte sino estado del ser humano. Habría que distinguir.

La Psicología del Arte: capacidad intelectual, afectiva, volitiva, etc. y un estado estético: modo de ser del hombre frente a la obra, y por último habría una ontología del arte. Desde el punto de vista del receptor también hay una psicología de recepción, una estética y un análisis ontológico.

La Filosofía del Arte trata:

- 1º) el hecho del arte: si es una captación o vigencia de un valor;
- 2º) la belleza;
- 3º) diálogo y comunicación estética.

Esto es exclusivo de la Filosofía del Arte. Pero al comenzar a tratar eso hay que analizar qué es el ser-obra, y por eso es ontología del arte. Tampoco puede desentenderse del gestor, que es agente, pero no solamente agente pues la intuición permanece inmanente en él y a veces es tal la vigencia de la inspiración que no le satisface la obra. También corresponde tratar el agente desde el punto de vista de su relación con la belleza: Estética.

Spranger, en *Formas de vida*, trata del hombre estético. Es un tipo puro que no se da en la realidad, sino en mayor o menor medida, pero muestra qué es la actitud estética frente a la vida. La Filosofía del Arte se mantiene en el plano de la razón y siempre queda la posibilidad de otra forma de captación.

4º) **Teología del arte:** siempre puede haber una visión teológica, o sea, ver, desde el punto de vista teológico, qué función tiene el arte.

*

CLASE N. 8 (2º h)

30-IV-66

Bolilla II. El arte en la vida humana

Se trata del hecho del arte. El arte está junto a la vida humana. Los testimonios más antiguos sobre el hombre están ligados a lo artístico, por lo menos al artefacto. Pero ocurre que cuando nosotros hablamos del arte distinguimos el arte como tal: las obras en que el autor busca la perfección del objeto, y las artes prácticas (técnicas), una obra que no tiene fin en sí, sino para otra cosa. Sobre el hombre primitivo hay distintas teorías: una dice que el hombre primitivo hacía obras artísticas (por ejemplo las primitivas), unos dicen que aun eso tenía una finalidad práctica, no era puramente expresivo, sino que tenía una razón mágica, porque no se explica que pintaran para contemplar en una caverna, donde ni siquiera hay luz. En la mentalidad mágica se identifica lo representado con la cosa que representa, y por eso pintar una imagen del reno era una manera de apoderarse de él. Parece que es una práctica que hoy se realiza en los pueblos primitivos. Pero de cualquier modo, no importa esta finalidad ulterior: el que pintó, quiso pintar un reno y lo quiso pintar bien, y en ese sentido esa pintura tiene un fin en sí misma. También un pintor puede pintar un cuadro para venderlo, pero su cuadro tiene la finalidad de estar bien hecho.

El hecho del arte está vinculado al hombre desde sus orígenes. El arte no se da fuera de la vida humana. No se da en el ámbito de la vida. Los animales hacen muchas obras (por ejemplo las telas de las arañas, nidos, panales, etc.) pero no des arte como expresión cultural porque son expresiones que se producen por espontaneidad instintiva. No son obras del individuo sino de la especie. El animal siempre está en el plano de la naturaleza. El hombre, por la cultura, “cultiva” su naturaleza, la asume y la eleva, le da la impronta del espíritu y por eso pertenecen a la cultura hasta los más elementales instrumentos, en cuanto el hombre imprime en ellos un sello que supera el ámbito de la naturaleza; y sólo el hombre puede hacer eso. No hay nunca en el hombre un estado de naturaleza puro. En el hombre hay productos humanos, que surgen de necesidades y tendencias, pero que

son hechos por él, y le son dados específicamente. Sus instintos (algunos de los cuales se dan en el animal) no se dan tampoco en estado puro, porque son asumidos por la inteligencia.

El arte pertenece a ese mundo cultural, y por eso es necesario estudiar qué tipo de entidad tiene el ente cultural (consideración metafísica)

*

CLASE N. 9 (1º h)

7-V-66

Cultura puede usarse:

1º) En sentido de lo que supera a la naturaleza, elevarla al ámbito de lo humano, y en ese sentido la vida humana siempre es cultural, no puede estar a nivel de la naturaleza. El hombre está constreñido a ser libre (Sastre), no puede abandonarse a la naturaleza, e incluso eso implica tomar una actitud cultural. Los comportamientos del animal son reiterativos, el hombre se determina a sí mismo y no puede no hacerlo.

2º) En sentido más restringido dándole una notación de asunción y reconocimiento de los valores humanos.

Spengler entiende por cultura el desarrollo de toda la potencialidad humana y en ese sentido es más amplia que civilización, que alude a la vida en sociedad.

Scheler entiende también por cultura algo integral, hay también cultura de los sentimientos. La cultura debe ser integral, para que sea verdaderamente tal: desarrollo de los valores en el orden de la totalidad. En este sentido no se duda hoy, por ejemplo, que hay hipertrofia en el orden de la especialización y descenso cultural en todos los aspectos distintos. Spengler dice que en el cosmopolitismo se desarrolla mucho lo técnico (lo cual es un valor) pero otros valores son descuidados. La cultura como tal

supone también una jerarquización de valores y pide requerir el sacrificio de algo valioso en sí, pero dañoso a la totalidad.

La cultura es histórica. La historicidad agrega a la mera temporalidad la conciencia de esa temporalidad: asumir el pasado y proyectarlo hacia el futuro, en eso hay historicidad. En lo que no hay historicidad (por ejemplo en el animal) no puede haber progreso. El hombre puede progresar porque toma conciencia del pasado y lo proyecta. “El hombre es el único animal que puede prometer” decía Nietzsche. Eso no significa que el hombre sea esclavo del pasado. El hombre en el mundo antiguo (y eso se ve en la tragedia griega) estaba preso en el pasado, vivía en un mundo de necesidad. En la tragedia griega los protagonistas asumen el pasado del cual uno no ha sido protagonista, pero del que deben responder. El hombre cristiano puede rehacer el pasado, por ejemplo por el sacramento en el orden sobrenatural, volver sobre el pasado y reasumirlo, y así es más libre.

Esto da un sello a la cultura cristiana que la diferencia de la antigua.

En el arte hay un afán de retener el pasado (por ejemplo *En busca del tiempo perdido*, de Proust), plasmándolo en una obra de arte. En el mundo cultural estas notas predominan a veces más que otras. A veces el dinamismo prevalece sobre la tendencia a la estratificación de una estructura valorativa permanente. A veces se aprecia el formalismo, otras se busca más la espontaneidad. Por ejemplo, el Romanticismo estuvo en contra del formalismo clasicista. La cultura es lo que queda, se ha dicho, después de haber olvidado todo. Se ve en esta frase, con todo a pesar de su ironía, hasta qué punto la cultura es hábito: es algo que surge de actos pero no está adscripta a los actos que le dieron origen: el aprendizaje queda olvidado, sólo permanece la cualidad en el sujeto. Las corrientes doctrinales se suelen traducir en el habla, por ejemplo el preciosismo es una muestra en el habla de la artificiosidad de una cultura. También hay movimientos más analíticos y otros más sintéticos.

CLASE N. 10 (2ª h)

7-V-66

Signo y símbolo

El símbolo es muy importante para el arte. Por eso hay que tratar de él y de su diferencia con el signo.

Signo es aquello que presenta algo distinto de sí a la potencia cognoscitiva (Juan de Santo Tomás).

Se divide en:

1º) **Signo formal**: es aquel cuya toda entidad consiste en ponernos frente a la realidad; tal es la idea y la imagen, que es la cosa en mi mente, La idea es *id quo* conozco y no *id quod* conozco, como decía Descartes.

2º) **Signo instrumental**: es aquel que tiene un soporte sensible, es lo que está más al nivel de nuestro ser. Son elementos sensibles cargados de sentido, son percibidos por los sentidos, pero nos remiten a otra cosa. Son signos en la medida en que nos remiten. Todo en la cultura es signo porque está lleno de intención.

Se subdivide en:

- a) **Teóricos**: su finalidad es hacernos conocer.
- b) **Prácticos**: tienen una finalidad operativa.

Otra clasificación de los signos es:

1º) **Signo natural**: es el que nos remite naturalmente del efecto a la causa. Por ejemplo el signo del humo muestra que hay fuego.

2º) **Signo convencional**: es el signo deliberado, se ha puesto en él una intención. Por ejemplo la señal de tránsito, una marca, etc. Son los signos propiamente humanos, con ellos nos manejamos continuamente. El uso del signo es tan importante que para conocer es necesario conocer el signo, la noción de significación.

Otra clasificación que trae Maritain:

- 1º) Signo lógico.
- 2º) Signo mágico.

Se trata de dos estados de la mente humana. El signo mágico es aquel en que el espíritu se maneja con imágenes, no desglosa el signo de lo significado. Se comporta con el signo como si fuera la cosa real. Es bastante común en los primitivos, que cargan el gesto de la realidad a la cual alude. La palabra no significa la lluvia sino que la produce, el nombre o la imagen del otro es el otro, etc.

*

CLASE N. 11 (1ª h)

14-V-66

Fundamentos metafísicos del signo

El signo es un elemento de conocimiento y de comunicación. El fundamento metafísico del signo se refiere al signo como ser: qué tipo de ser es. Pertenece por lo pronto a los seres culturales. Son signos culturales los que tienen elementos sensibles portadores de una significación. Tomamos ante el signo una determinada actitud, por ejemplo la actitud de leer, mirando uso trazos materiales que despiertan en nosotros imágenes e ideas.

Hay que analizar:

- 1º) o lo que entiendo al leer estaba en mí y al ver los signos lo he recordado (interpretación platónica, por reminiscencia;
- 2º) o el sentido de lo que leo está en el signo de alguna manera. Se penetra en el sentido del signo con una serie de instrumentos que se poseen, por ejemplo si leo en castellano. En cambio un escrito en chino sería hermético para mí, hasta que no supiera chino.

El signo tiene algo que es lo que yo capto. El problema es qué ser tiene lo que yo conozco en el signo.

Esto supone nociones metafísicas.

Analogía: es la propiedad del ser por la cual se puede dar de muchas maneras (Aristóteles, *Metafísica*. Libro IV), y una de ellas es el ser que se da en otra cosa: **intencionalidad**, es la propiedad de la inteligencia de apuntar a un contenido.

Brentano dice que los fenómenos psíquicos tienen un contenido. Santo Tomás le da un sentido más amplio: es la intencionalidad, la capacidad del ser de estar en otro: la cosa conocida pasa a estar en nosotros al modo nuestro. “Lo que se recibe, se recibe al modo del recipiente”; la cosa adopta el modo de ser del que la recibe. Lo mismo pasa con el signo. El sentido del signo está en el soporte al modo del soporte sensible. Cualquier signo contiene el sentido al modo de lo que es él. Un mismo significado o contenido inteligible puede adoptar distintos modos según el signo en que está (por ejemplo la melodía en el disco).

Los escolásticos distinguían:

1º) *intentio quiesis*: una cosa en otra pero desplegada en todas sus virtualidades;

2º) *intentio fluens*: lo que tiene intencionalidad fluente, es la propia del instrumento, por ejemplo, por el pincel pasa en cierta manera el sentido del cuadro. Lo mismo en el signo hay intencionalidad fluente, aptitud para desplegarse frente a una capacidad cognoscitiva. Está en **potencia**, y el hombre la pone en acto, a través de la inteligencia y sus hábitos (conocimiento del idioma, de la ciencia, etc.).

El signo en cuanto elemento sensible participa del significado, por ejemplo la palabra “casa” participa del concepto de “casa”. Hay un modo de ser del signo que sólo es accesible para el espíritu, y el hombre sólo es capaz de actualizarlo. Lo mismo pasa con los colores: la luz actualiza la capacidad de los colores. Así la inteligencia actualiza la inteligibilidad del objeto.

*

CLASE N. 12 (2° h)

14-V-66

Símbolo

Es una especie del signo. El símbolo es un signo con cierta peculiaridad: un signo que remite a otra cosa pero a modo de metáfora. Se presenta un contenido inteligible plásticamente en una imagen que tiene relación de metáfora con la cosa contenida, por ejemplo la imagen de la justicia (mujer con la balanza, la espada y los ojos vendados) significa que la justicia pesa las acciones humanas sin hacer acepción de personas. El símbolo debe ser interpretado, puede tener distintas significaciones, hay que tener elementos culturales para interpretarlo. Un símbolo puede tener significados distintos y hasta opuestos, porque cada uno capta un aspecto diverso de lo que se toma como símbolo. Por ejemplo la serpiente representan la prudencia y la perfidia, según sus aspectos, lo mismo el león es símbolo de la grandeza y también de la fiereza.

La metáfora es una comparación: A es a B como C es a D. Puedo poner metafóricamente D en lugar de B y B en lugar de D. Por ejemplo, la base de la montaña es a la montaña como el pie es al hombre, y digo “pie” de la montaña, porque “pie” nos es más cercano, es una referencia a lo más lejano mediante cosas próximas. Por eso usamos metáforas elaboradas en base a lo sensible (que es más cercano) para explicar estados o cosas espirituales. Por ejemplo digo “ánimo gris”. La metáfora es una analogía de proporcionalidad impropia. Produce efectos emotivos y por eso interesa en el arte. También se utiliza el símbolo en lo sacro, en la liturgia. También es usado en la vida civil, por ejemplo dar las llaves de la ciudad, la banda y el bastón presidencial, etc. Esto varía con las culturas. Lo menos importante es el elemento físico del símbolo, lo más importante es el ámbito cultural en el cual está.

Se puede escoger una de las varias facetas del objeto, incluso se puede elegir una convencional.

Santo Tomás (*Summa Theologiae* I, Q. 1, a. 10) y Dante (*Convivio*, cap. 2º) distinguen sentidos de la expresión.

Cuatro sentidos de la expresión

A) Literal

Debe ser claro porque es la puerta para entrar en el signo, a veces es más o menos claro según el ámbito. Por ejemplo, aplicado a las Escrituras, “Israel salió de Egipto, la casa de Jacob de aquel pueblo bárbaro” es un hecho histórico y en la significación me puedo quedar ahí, pero también puedo aludir a otra cosa.

B) Simbólico

A veces la denominación varía. Integra tres sentidos que se aplican sobre todo a la Sagrada Escritura.

a) Alegórico. En el caso citado significa que el pueblo de Dios sale de quien lo tiene prisionero, es alegoría de la redención: liberación del mal (representado por Egipto). Es **teorético**.

b) Moral. Es **admonitorio**: se debe salir del mal como Israel salió de Egipto.

c) Anagógico. Santo Tomás dice que el hecho prefigura lo que pasa en la gloria. Al salir del mal se está en presencia de Dios como en la gloria.

También puede haber en sentido literal una metáfora, decir en sentido parabólico, por ejemplo “Dios movió sus brazos” o decir “Fulano **no ve** bien este problema”. Esto es literal pero parabólico. Hay simbolismo cuando el hecho mismo o la cosa remiten a otra cosa, por ejemplo todo el hecho de que Israel salió de Egipto.

Lo importante es que se puede acudir al símbolo y esto se hace a través del sentido literal. Cuanto más objetivos son los elementos que se usan, más claridad hay y más facilidad de entrar en el sentido del símbolo.

*

CLASE N. 13 (2º h)

21-V-66

Platón: *Hippias Mayor*

Trata sobre el problema de la belleza y dice más bien qué **no es** la belleza. Sócrates empleará la ironía frente a los conceptos de Hippias. Sócrates no pregunta “lo que es bello” (las cosas bellas) sino “qué es la belleza”, persigue siempre la definición. Generalmente los sofistas, que son empíricos, contestan con ejemplos, con casos particulares.

¿Las cosas bellas son bellas por lo bello? Hippias dice que la belleza es una mujer hermosa. Entonces todas las cosas serán bellas por una mujer hermosa. Pero además de la joven hermosa hay otras cosas que nos parecen bellas, luego la belleza no se identifica con la belleza de una mujer, o sea, la belleza no se identifica con un solo caso.

*

CLASE N. 14 y 15 (1ª y 2ª h)

28-V-66

Platón: *Ion*

En este diálogo Platón trata el tema de la inspiración. Ion es un aeda, que cantaba sobre las epopeyas de Grecia. Muestra en este diálogo el aspecto extrarracional del arte, es una inspiración divina. En *La República* desvaloriza a los poetas porque imitan lo imitado.

En Platón el tema de la belleza es tratado en los siguientes diálogos: *Hippias mayor, Fedro, El Banquete y Ion.*

1º) Lo bello no se identifica con las cosas que participan de lo bello.

2º) Lo bello en sí no es participado, sino que las cosas bellas participan de la Belleza.

Aristóteles también trató la belleza.

Según Hegel, en su *Filosofía del Arte*, hay dos tipos clásicos:

- Platón: se refiere a la Belleza, parte de la idea de lo bello y es deductiva.
- Aristóteles: parte de la obra de arte, se refiere al arte y es inductiva.

La *Poética* de Aristóteles, según los críticos, era más amplia, y sólo nos ha llegado la primera parte, en que trata de la tragedia y anuncia algo sobre la comedia, que no aparece. Su estilo es distinto del de Platón, que va a lo trascendente. Aristóteles es realista, va a las cosas. Pone las esencias en las cosas. Por eso busca numerosos ejemplos.

Habla sobre el arte *τεχνη*, quehacer sometido a las normas y condicionado a la realización del objeto. Ejemplifica con las obras de su tiempo y da definiciones.

Poética: *ποιεσις* (hacer) se refiere a todas las artes. Todas las artes son *μιμησης* (imitación: suscita el gozo en la medida que presentan lo inteligible), no mera copia, sino recreación por parte del artista.

*

CLASE N. 16 (1ª h)

4-VI-66

Definición de tragedia: la trae en el capítulo VI. Además trata el tema de la catarsis: efecto subjetivo que produce el arte en el contemplado y en el

artista, una armonización interior, liberación de las pasiones por el terror y la piedad.

En el arte debe haber una medida proporcionada. Hay una correlación entre el hombre y la obra, pues si no, no se produce contemplación estética. El historiador narra lo que ha sucedido, el poeta narra lo verosímil: lo que acaecería según la naturaleza del personaje, es su coherencia. Por eso el arte es más filosófico que la historia, porque va a lo universal, pone de manifiesto la esencia del objeto, mientras que la historia se queda en lo particular. Sin embargo en el arte se exponen hechos concretos en función de un carácter que se quiso poner de manifiesto; sería “lo universal de lo particular” como dicen algunos. La verosimilitud es la cohesión interior que requiere la obra de arte.

En el capítulo X habla del “reconocimiento” -αναγνωρεσις– y la peripecia. El “reconocimiento” es el cambio de la ignorancia al saber, para bien o mal de los que están destinados a la felicidad o a la desgracia. Se produce la ἀληθεια, revelación de la verdad. La raíz de lo trágico está en que hay un conflicto grave, pero no sabemos exactamente qué es; luego, por el “reconocimiento” se sabe. Esto está en el fondo mismo del proceso trágico. Hay varias formas de reconocimiento.

En el capítulo XII trata de las condiciones que debe cumplir la tragedia para que produzca efectos trágicos: el protagonista debe ser grande, pero no ni muy bueno ni malo. Debe tener una falla, que lo sitúe en lo trágico.

En el capítulo XIV trata del temor y la misericordia, que se produce por **la acción**, que es esencial a la tragedia. La imitación se logra a través de las acciones, no interesan tanto los caracteres o la fábula, sino la acción. En cuanto a los caracteres, dice en el capítulo XV que debe buscarse lo necesario o lo verosímil. Los elementos de la tragedia están dados en el capítulo XVII.

Por último, en el capítulo XVII trata del nudo y el desenlace, vinculado al problema del reconocimiento; el desenlace se produce a partir del reconocimiento, o sea, cuando se produce la develación de la verdad, que desata el nudo de la tragedia. Eso se ve muy claro en *Edipo Rey* de Sófocles, que produce un gran efecto trágico, con el descubrimiento de la “falla” que antes no se conocía, a partir de donde se produce el desenlace.

*

CLASE N. 17 (1º h)

11-VI-66

Bolilla III. Arte y metafísica

Comentario a *Arte y Metafísica* de José María Estrada

1. El arte frente a la metafísica, los trascendentales. La belleza es un trascendental.
2. El ser como cosa.
3. El ser como algo.
4. El ser como uno.
5. El ser como verdadero.
6. El ser como bueno. Acerca del amor.

*

CLASE N. 18 (2ª h)

11-VI-66

7. El ser como bello.
8. El arte.
9. Elementos constitutivos de la obra de arte. Son cuatro
 1. La expresión, que se refiere a la claridad.
 2. La indicación,
 3. La significación.

4. La comunicación.

*

CLASE N. 19

18-VI-66

Se discute si la belleza es un sexto trascendental. Parece extraño que lo fuera, porque hay cosas que son feas; luego parece que no todo ser es bello por el solo hecho de ser. Jolivet no la acepta como trascendental, Maritain sí.

Si el ser, en la medida en que es, es perfecto, las cosas que no son perfectas es porque no son acabadamente. Asimismo el ser, en la medida en que es y se muestra, es bello. Santo Tomás dice: “Lo bello es el bien de la potencia cognoscitiva”.

Hay tres condiciones de la cosa:

- 1) integridad o perfección: relación al bien;
- 2) proporción o consonancia: relación al uno;
- 3) claridad: relación al intelecto.

La mostración se muestra en el aparecer mismo, por eso lo bello y el arte dicen relación también a la afectividad, porque en el orden de lo bello la belleza se capta en la sensibilidad misma. El arte consiste en una realización de la belleza. El arte es un hábito, pertenece al intelecto práctico. El hombre hace arte, crea cosas que parece que no son perfectas, pero ocurre que hay cosas que en realidad son feas y producen efecto estético. Si los requisitos de la belleza son los que hemos dicho ¿cómo es que, si uno de sus requisitos es la perfección, a veces se representan cosas imperfectas? Parece que eso no puede ser bello.

La belleza es el ser en cuanto un contenido entitativo se hace patente, se expresa en lo sensible (belleza sensible). En cuanto perfecto es amable y en cuanto expresión es inteligible. La mostración de la cosa suscita apetito.

*

Faltan los apuntes de las Clases N. 20, 21 y 22

*

CLASE N. 24 (1ª h)

5-VIII-66

Bolilla IV. La creación artística

Es el problema de la creación artística en relación con el psiquismo.

Motivación: razones del arte vinculadas con el intelecto, magia, etc. Hay afán en el hombre de ampliar el ámbito de la vida, y en sentido más restringido, por ampliar el ámbito de la cultura

Aristóteles dice que el arte se inició por la necesidad o el placer de la imitación y lo liga al conocimiento (conocimiento es representar algo en nuestro espíritu). La representación concreta es el trasunto de lo que hemos conocido.

Otros dicen que el origen del arte está en el juego, en lo útil, aun cuando lo útil está vinculado a otra cosa.

Como efecto subjetivo de la obra de arte tenemos, según Aristóteles, la *catharsis*, pero él se refiere más bien al punto de vista del espectador, mientras que Goethe también habla de catarsis; liberación para lograr una cierta armonización interior.

Otra corriente es la **freudiana**. Algunos de esta corriente psicoanalítica dicen que el arte es una extrapolación del inconsciente. Es cierto que el inconsciente y el subconsciente se trasuntan en la obra, pero es una exageración reducir el arte a una manifestación de la libido, como una

sublimación de instintos profundos. Es cierto que el artista expresa en parte el sentido de la época porque no puede sustraerse de ella,

*

CLASE N. 25 (2ª h)

6-VIII-66

En el fondo la *catharsis* es una liberación por comunicación. Otra manera sería mediante la obra de arte. También hay un afán de perpetuación, porque en definitiva es un elemento muy importante. Por ejemplo, Proust, en *La búsqueda del tiempo perdido*, trata del afán de detener el tiempo y fijar lo que de otra manera se perdería. Hay también un poco de magia, porque tener una imagen es una manera de tener la cosa, es una manera de presencia, y eso explica el deseo de tener recuerdos, fotos, etc. Eso es cierto, pero si se llega a un extremo caemos en la magia.

También el arte está vinculado al juego. Hay sin duda en el juego un aspecto de desinterés, interesa la liberación de las fuerzas o tendencias sin una finalidad utilitaria. Pero el arte no puede explicarse sólo por el juego. Está más ligado a la imaginación, que es preponderante.

Croce dice que la expresión es fundamental en la obra de arte, si no se emplea no hay obra de arte. Es verdad en cierto sentido, pero también es cierto que hay etapas en la gestación de la obra de arte. La expresión es una manera de manifestar una realidad.

Estos elementos explicarán por qué existe el arte, pero nos interesa ver qué es lo que mueve la gestación de la obra de arte, o sea, cómo surge. En toda obra de arte hay un elemento irreductible a la razón, que los románticos llamaban “inspiración”, y los antiguos “las musas”, o “el dios”, como Platón. Pero también se da en otros ámbitos de la vida, si bien sobre todo se nota en el arte. La razón parte de la cosa dada, existente. La existencia es irracionalizable, por eso la pregunta de Heidegger: “¿Por qué es el ser y no la nada?” está más allá de la filosofía. Platón dice que el amor es creador, y

después viene la técnica, lo racionalizable, pero que no debe ser menospreciado, porque la utilización de la técnica está dentro de la creatividad en mayor o menor grado. Porque el arte es ya una virtud intelectual, del intelecto práctico. El arte, como todas las obras humanas, surge con esfuerzo y trabajo.

*

CLASE N. 26 (1ª h)

13-VIII-66

De algún modo se ve en el arte, por ser un hábito práctico, una ordenación a las vivencias, a lo concreto, que es asumido por nuestras facultades sensitivas, sean los sentidos internos o los externos. Sobre todo la **imaginación**, facultad muy ligada al conocimiento sensitivo, reproduce el objeto en su ausencia. No siempre lo reproduce tal como es, sino que lo esquematiza, la imagen de alguna manera sintetiza al objeto.

Se distingue entre:

Imaginación reproductora: réplica sensible del objeto, que no es idéntica al objeto sino que lo esquematiza. No siempre es fácil separar la imagen de la idea, porque ambas se evocan mutuamente. Hay casos en que imaginar es difícil, por ejemplo “polígono de mil lados” es una idea clara pero difícil de imaginar. En cambio tenemos imágenes de muchas cosas sobre las cuales no tenemos ideas claras, por ejemplo “perro”, “tortuga”, etc., no sabemos definir las claramente. Nos formamos las ideas partiendo de las imágenes, se suele decir que se da también en la vida animal.

Imaginación creadora: es una imaginación combinadora, que toma varias imágenes y las combina creando una nueva. Pero incluso la imaginación reproductora se da en el hombre con matices de creatividad, es esencialmente distinta de la vida animal, como en todo lo animal de que participa el hombre, debido al contexto humano en que está.

Las imágenes completan las percepciones y reconstruimos el objeto. Dice Descartes: me asomo al balcón y veo capas y sombreros y sin embargo sé que son hombres. Es decir, reconstruimos el objeto con la imaginación. Claro que podría confundirme con un maniquí. Eso es lo que hace que podamos confundirnos, pero que facilita mucho el conocimiento. No siempre esperamos a tener todos los elementos para juzgar. La imaginación creadora interviene ya para completar el objeto, y en eso puede haber algo puesto por el individuo, lo que suele suceder cuando hay un estado de aptitud para captar cosas; por ejemplo se dice a alguien: “Cuidado, que aquí hay víboras”, se predispone a verlas y por eso es fácil confundirse. En la práctica, en nuestros actos y proyectos interviene la imaginación creadora. No sólo se forman ideas, sino que se las conecta con la imaginación, que en la realidad puede coincidir con ella o no.

*

CLASE N. 27 (2ª h)

13-VIII-66

La imaginación también se aplica en la ciencia. Con ella se hace más fácil la investigación, pero también puede ser fuente de errores.

En filosofía también se ve que los presocráticos se imaginaban con imágenes concretas las ideas metafísicas, que están como sumidas en imágenes. También la metafísica usa imágenes para llegar a algo más profundo. Sin embargo pueden incluso ser un obstáculo. En la creación imaginativa se trata de despertar vivencias que susciten otras vivencias. El artista no demuestra (como el filósofo) sino que muestra lo inteligible encarnado en lo sensible y por eso necesita hacerlo mediante imágenes. Se trata de presentar el objeto. Artísticamente, por ejemplo, no se trata de definir la avaricia, sino presentarnos un avaro, que no es tampoco un esquema, sino que actúa de modo concreto, con rasgos típicos.

*

CLASE N. 28 (1ª h)

20-VIII-66

El amor (entusiasmo: estar tomado por un dios) es creador. El impulso creador está orientado por una idea, siquiera confusa, que luego se va explicitando. La obra de arte está como sostenida entre estos dos polos: el entusiasmo creador y la idea. Es claro que el hombre no es creador en sentido absoluto, por eso Aristóteles habla de “mímesis”, recreación en la que se muestra tanto lo subjetivo del artista como el mundo. La creatividad artística se dirige a lo concreto, por eso el arte es una virtud del intelecto práctico y por eso tiene en este orden mucha importancia la imaginación. Al hablar de virtud del intelecto práctico se hace referencia a un hábito o cualidad del sujeto. Los hábitos se perfeccionan con el ejercicio; no sólo se tiende a lograr la cosa, sino que al mismo tiempo se perfecciona el sujeto. El hábito es una cualidad que tiende a acercarse a la naturaleza, existe en cuanto el hombre supera a la naturaleza. Por eso el animal no tiene propiamente hábitos, sólo hay comportamientos condicionados (animales amaestrados). El hábito supone cierta disponibilidad y universalidad. Cuando se fija demasiado trae un empobrecimiento para el sujeto, porque pierde plenitud.

Maritain, que sigue a Santo Tomás, distingue entre los hábitos entitativos y los adquiridos. Hay hábitos innatos, que son “haberes” o “teneres” innatos, que no surgen de la naturaleza, por ejemplo la belleza, la salud, pero más que hábitos propiamente dichos son disposiciones. El hábito requiere la presencia del espíritu: una cierta plenitud, una cuasi-universalidad que hace que el comportamiento no esté fijado. El mismo hábito, que es fijación hacia actos determinados, tiene en sí cierta amplitud. El hábito presupone una limitación o imperfección, porque supone el adquirir algo que no se tiene. Dios no podría tener hábitos. Hay individuos que tienen mayor disposición que otros para determinados hábitos. En eso no interviene el sujeto como tal, sino la predisposición ínsita y el contexto social (tradicción, familia, etc.).

*

CLASE N. 29 (1ª h)

27-VIII-66

Kant trata el tema de los juicios estéticos en la *Crítica del Juicio*. ^Precusores fueron los racionalistas, por ejemplo Wolff, Baumgarten (creador de la palabra “estética”). El juicio estético para ellos es un conocimiento confuso, intermedio entre el conocimiento sensitivo y el conocimiento racional, que es claro y distinto,

Kant, dice García Morente, es el primero que centró esta corriente que se dedicó a esclarecer los juicios estéticos. La problemática kantiana es la fundamentación de la ciencia: necesidad de un juicio universal y necesario, pero que al mismo tiempo agregue conocimiento, que no sea puramente analítico. Estos serán los juicios sintéticos *a priori*.

*

CLASE N. 30 (2ª h)

27-VIII-66

Crítica del juicio

El juicio estético es en definitiva subjetivo; se termina en el gusto. Por eso no se le puede atribuir universalidad. Los juicios del gusto son subjetivos, pero tienen pretensión de universalidad. No admitimos en éste una subjetividad. También nosotros podríamos decir que en el mero juicio del gusto hay pretensión de universalidad y por eso decimos “Fulano tiene mal gusto”, y que tal otro es muy refinado. Cuando se dice un juicio se trata de justificarlo y en última instancia hay que acudir a elementos objetivos que son los que miden nuestros juicios. Kant nota esta pretensión de universalidad como una característica del juicio estético.

División de la *Crítica del juicio*

1º) Crítica de la facultad de juzgar estética

Se divide en dos partes:

- A) Analítica de la facultad de juzgar estética
Comprende
- a) Analítica de lo bello
 - Trata los siguientes puntos
 - 1º. Factor del juicio del gusto según la cantidad;
 - 2º. Factor del juicio del gusto según la cualidad;
 - 3º. Factor del juicio del gusto según la relación;
 - 4º. Factor del juicio del gusto según la modalidad del placer de los objetos
 - b) Analítica de lo sublime
 - a) Analítica de lo sublime matemático;
 - b) De lo dinámicamente sublime en la naturaleza
 - Deducción de los juicios estéticos puros
- B) Dialéctica de la facultad de juzgar estética
- a) Antinomias del gusto y su solución;
 - b) La belleza como símbolo de la moralidad.

*

CLASE N. 31 (1ª h)

10-IX-66

Bolilla V

Los géneros artísticos

Es el tema de la división de las artes en géneros y especies. En general distinguimos las artes ubicándolas en géneros y especies. Croce dice que esta distinción no responde a nada porque cada obra de arte es única. Aristóteles y Hegel aceptan la división de las artes pero con distintos fundamentos.

El problema es el fundamento de la división de los géneros.

Para Aristóteles el fundamento es lo que constituye la esencia de la obra de arte: la mimesis (imitación) del mismo hecho:

- narrándolo,

- haciendo actuar a los imitados,
Entonces la diferencia es entre la epopeya y la dramática.

*

CLASE N. 32 (2ª h)

10-IX-66

Por eso la división de los géneros no es arbitraria sino, sino que se funda en la imitación, que es la realidad misma recreada por el arte.

En **Hegel** se pone el acento en la encarnación de la idea. Según el trasunto de la idea en la materia tendremos las artes: desde la arquitectura, en que hay gran presencia de la técnica, hasta la música, en que los sonidos son mucho más sutiles y el elemento material es casi inaprensible, y la poesía, que tiene como elemento la palabra que es expresión de ideas y por eso es la más perfecta de las artes, que se divide a su vez en épica, lírica y dramática. La época tiene un elemento arquitectural, la lírica es la presencia de la música y la dramática es la expresión de la acción.

En las artes plásticas también hay gradación:

Arquitectura -----	egipcios	} Arte Clásico
Escultura -----	griegos	
Pintura -----	romanos	

Es un poco violenta esta explicación histórica.

El Arte Romántico se manifiesta en la poesía y la música. El espíritu se va haciendo más subjetivo, se va volviendo sobre sí.

*

CLASE N. 33 (1ª h)

17-IX-66

Aristóteles, hemos dicho, funda la división de las artes en la imitación. La mimesis del arte fundamenta todas estas divisiones. Siempre la imitación está ligada al orden de lo humano. En algunas artes es fácil ver la imitación, por ejemplo en la tragedia y la comedia, Pero por ejemplo no se ve tan claro en la arquitectura: lo que imita es el habitáculo del hombre en función de lo que deba ser, servir al hombre de habitáculo. Y por eso “funcional” debe entenderse en sentido comprensivo: hay una funcionalidad vinculada con la historia y la estética y no sólo con las necesidades primarias, y esto debe tenerse en cuenta al juzgar sobre la arquitectura funcional.

*

CLASE N. 34 (1ª h)

24-IX-66

Hegel

Estética

División

Introducción

I. De la idea de lo bello en el arte, o del ideal

1. De la idea de lo bello en general.
2. De lo bello en la naturaleza.
3. De lo bello en el arte.

II. Desarrollo del ideal en las formas particulares que reviste lo bello en el arte.

1. De la forma simbólica en el arte. El símbolo en general.
2. De la forma clásica del arte. De lo clásico en general.
3. De la forma romántica en el arte. De lo romántico en general.

III. Sistema de las artes particulares

1. Arquitectura

2. Escultura.
3. Artes románticas
 - a) Pintura
 - b) Música
 - c) Poesía.
 1. De la obra de arte poética.
 - Del pensamiento poético. Del pensamiento prosaico.
 - De la obra poética.
 - Del poeta.
 2. De la expresión poética.
 - De la imagen poética en el espíritu.
 - Del lenguaje poético.
 - De la versificación.
 3. Los diferentes géneros de poesía,
 - Carácter general de la poesía épica.
 - Caracteres particulares de la poesía épica.
 - Carácter general de la poesía lírica
 - Caracteres particulares de la poesía lírica.
 - Del drama
 - Considerado como obra poética
 - De la obra dramática en relación con el público
 - De la representación escénica y el arte teatral.
 - De la poesía dramática en sus especies de evolución histórica.

*

CLASE N. 37 (2ª h)

24-IX-66

Desarrollo

Introducción

Lo bello en las artes y objeto de lo estético. El arte supone la belleza de la naturaleza. El arte es hecho por el espíritu creador que a su vez forma la materia.

Métodos de la estética en la historia: se insinúan en Platón y Aristóteles: Platón va de lo racional a lo empírico,. Aristóteles de lo empírico a lo racional.

Para Wolff y los racionalistas lo estético es como un conocimiento confuso, medio entre la abstracción racional y lo sensible, es la verdad bajo formas sensibles.

La obra de arte tiene un fin de sí misma, lo más importante es la creación de la idea que surge del hombre que piensa y tiene conciencia de sí.

I. De la idea de lo bello

El arte, la religión y la filosofía están en la esfera de lo absoluto. La esencia de lo bello está en la unidad de la idea y de la forma sensible. El arte resuelve la verdad individualizada.

1. De lo bello en general

Es la verdad que se manifiesta concretamente. La idea se manifiesta sensiblemente.

2. De lo bello en la naturaleza

La primera manifestación de la idea está en la naturaleza.
Hay diversos grados.

- a) en la unidad homogénea y apretada de la materia;
- b) en la diversidad astronómica resplandece más;
- c) más en los organismos vivientes. En el animal la belleza se manifiesta según las especies.

En la belleza natural se percibe regularidad, simetría, que ésta es más elevada que la primera:

regularidad: una parte es igual a la otra;

simetría: una parte es proporcional a la otra.

Se avanza de la unidad cuantitativa a la cualitativa. Hay más posibilidad de belleza en el cuerpo humano porque expresa su espíritu. En la naturaleza la idea se da espontáneamente. Cuando entramos en el plano humano está el arte, porque el hombre está limitando la espontaneidad del espíritu. El hombre se ve necesitado de rehacer la naturaleza.

3. De lo bello en el arte

El arte viene a recrear la naturaleza, la rehace. Respecto al ideal de la naturaleza hay tres posiciones:

- 1) atenerse a lo literal y empírico;
- 2) dirección estabilizadora;
- 3) esquematización de la realidad.

La obra de arte no es una simple representación en general sino la idea encarnada. Se trata de hacer una síntesis entre naturaleza e idea. de manera que se manifieste en la naturaleza el espíritu.

II. Desarrollo del ideal en las filosofías particulares

Se refiere al proceso histórico.

III. Sistema de las artes particulares

Comprende:

Arquitectura: la idea no está metida en la materia, está como flotando (egipcios). La idea se manifiesta de una manera más perfecta en la arquitectura de los griegos.

Poesía: es la culminación del arte. Usa las palabras, las imágenes. Por usar la imaginación y evocar las imágenes se relaciona a las demás artes. Por usar símbolos se anuncia la religión. Usa la palabra, que es lo más importante en el ser humano.

División de la poesía:

- épica: alude a lo plástico. Representa las cosas en sus formas exteriores y se refiere a los pueblos y civilizaciones.
- lírica: es la expresión de una necesidad del espíritu,
- dramática: expresa ambas cosas.

De la obra de arte poética

La poesía es más antigua que la prosa y representa a las cosas, la prosa realiza un encuadramiento racional, fines, medios.

Unidad de la obra poética. Trata también de la diferencia entre el arte oriental y el occidental. El arte oriental es pomposo, el arte occidental es ceñido. Se puede a este efecto comparar la *Odisea* con los poemas tradicionales orientales *Ramayama* y *Mahabharata*, donde se presentan múltiples episodios. Los orientales consideran a la materia como inferior, por lo cual es difícil que comprendan la Encarnación.

*

CLASE N. 36 (1ª h)

1-X-66

El plan de la *Estética* corresponde al plan general de la obra hegeliana. La idea de lo bello en general es bastante coincidente con Santo Tomás y Platón: contenido inteligible de lo sensible.

En la naturaleza se da de una manera espontánea y en el orden del arte el artista tiene que rehacer la naturaleza para que resplandezca en lo sensible.

Si es superior la belleza a la naturaleza: hay más en el arte, porque allí está el espíritu como reduplicado. Todo esto es lo que trata Hegel en la primera parte de la *Estética*.

La segunda parte se vincula con la tercera. Se refiere al desarrollo de la idea en el arte.

Hay tres estadios:

- forma simbólica
- forma clásica
- forma romántica.

Forma simbólica: la materia no está compenetrada por la idea. Es el arte arcaico. En los egipcios, por ejemplo, no hay una técnica: predomina la alegoría y el signo. El arte por antonomasia del período arcaico es la arquitectura.

Arte clásico: encuentra el arte su medio para adecuarse: las formas humanas. La escultura representa al hombre: los griegos.

Forma romántica: corresponde a la tercera etapa: el espíritu sobrepasa a la materia.

En la tercera parte de la *Estética*, el “Sistema de las artes particulares”, explica que a estos tres períodos corresponden la arquitectura, la escultura y las artes románticas: pintura, música y poesía. Así se ve que la naturaleza se va aliviando. La pintura usa las imágenes, no el espacio. La música se desarrolla en el tiempo y usa los sonidos. La poesía viene a dar lo más perfecto, como el resumen de todas las artes, porque utiliza lo más grande para el hombre que es la palabra. Tiene algo de la música y la pintura: las imágenes,

Dentro de la poesía hay tres partes:

- **épica**: es la más objetiva, corresponde a la arquitectura, relata los acontecimientos.
- **lírica**: se llama así porque se relaciona con la música. Es más subjetiva.
- **dramática**: la plenitud del arte. La dramática resume toda la poesía y ésta a su vez todo el arte. El drama usa el tiempo y el movimiento. En el caso del drama griego se usaba el coro. También se relaciona el drama con la escultura, porque los protagonistas expresan con movimientos algo inteligible. La cara, las actitudes, se sustituyen con una máscara, También se relaciona con la arquitectura, en la escenificación como tal.

*

CLASE N. 37 (2ª h)

8-X-66

Ortega

Idea sobre la novela

La novela no consiste en narrar sino en poner los personajes hablando y actuando. La narración no es lo más importante de la novela. La novela va pasando del relato a la presentación del personaje y la mostración de caracteres. Lo importante, más que la acción, son los caracteres de los personajes. En cambio, es distinto el caso del cuento.

CLASE N. 38 (2ª h)

8-X-66

Lo importante en la novela no es lo histórico sino la recreación de personajes. Respecto al simbolismo: debe ser presentación de modo que los personajes no pierdan realidad. Si se acentúa demasiado el símbolo se pierde el sentido de lo literal.

*

CLASE N. 39 (1ª h)

15-X-66

Temas

1º) Sobre el concepto de filosofía del arte. Objeto y caracteres de la filosofía del arte:

Bibliografía: E. Gilson, *Las artes de lo bello*; J. Maritain, *Arte y Escolástica*; Neuman, *Sistema de estética*, Schelling, *Filosofía del arte*; Croce, *Estética*.

2ª) El arte como virtud del intelecto práctico

Bibliografía: *Suma Teológica*, I-II, q. 57; Maritain, *Arte y Escolástica*, *La poesía y el arte*; Croce, *Estética*; J. Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*.

3º) Qué es la obra de arte

Bibliografía: J. Maritain, *Arte y Escolástica*; R. Guardini, *La esencia de la obra de arte*; B. Croce, *Breviario de estética*; Hegel, *Poética*; M. Heidegger, *Arte y poesía*; J. M. Estrada, *Arte y Metafísica*.

4º) La belleza y el arte

Bibliografía: Platón, Plotino, Aristóteles, Santo Tomás, Kant.

*

CLASE N. 40 (1ª h)

22-X-66

Heidegger

Arte y poesía

La verdad es la mostración de un ser al *logos*, es un desocultamiento, que se da también en el arte y que le da un nuevo vigor. Distinción entre cosa, útil y obra: es la manifestación de la verdad de la cosa y de la verdad del útil.

*

CLASE N. 41 (2ª h)

22-X-66

La obra de arte muestra al objeto en todas sus implicancias, y las muestra por eso en su verdad. No se trata de la reproducción del ente singular, sino de la esencia de las cosas. La obra de arte crea un mundo.

CLASES COMPLEMENTARIAS

Apuntes de Filosofía del Arte - Complemento

CLASE N. 1

21-V-66

La belleza en Platón

El concepto de belleza metafísica comenzó por un análisis de la belleza sensible. Pregunta fundamental: ¿cuál es la esencia de lo bello en sí? con abstracción de su aparición fenoménica. Hay una idea de lo bello en sí de la cual **participan** esos aparecidos fenoménicos. Hay un método inductivo para descubrir lo bello en sí. Entre las ideas que podemos captar sólo la belleza tiene el privilegio de ser claramente perceptible porque llega al sentido más delicado: la percepción visual (la armonía del sonido es derivación de la belleza matemática).

Fedro, 250c. Platón ve que la dificultad del hombre para descubrir la belleza increada o la participación bella en las cosas viene, o por el olvido de la contemplación primera de la belleza absoluta, o porque no ha conocido el estado de contemplación, no se ha purificado lo suficiente.

El motivo por el cual todos los cuerpos son esencialmente bellos según cierto grado, es la exacta conveniencia de su deseo de perfección respecto al ideal al cual tienden. En el hombre la perfección es volverse hacia los bienes perennes- Allí se da la mayor belleza. Es decir, hay belleza no sólo en el término sino también al principio. En el orden de la belleza espiritual el amante de lo bello puede descubrir la belleza que es objeto de sus aspiraciones. En sí misma esta belleza no es física ni espiritual, etc., sino **singular y eterna**, de la cual todos participan.

Banquete, 211 a y b. Las imágenes arquetípicas resplandecen en las formas perecederas; el que recuerde la visión celeste se detiene en dos etapas en el conocimiento, no se obnubila por el reflejo de la idea en las cosas.

1º) Conocimiento de lo sensible perecedero, conocimiento negativo que lleva al descubrimiento de lo bueno de la belleza,

2º) Presentimiento espiritual del ideal.

En el orden del sentimiento descubre:

1º) Deseo de lo mortal;

2º) Impulso hacia lo eterno.

El deseo supone un objeto presente o por lo menos vislumbrado como presente. Puede tener aspiraciones a lo grande y deseo de lo que tengo. Si existe en el hombre deseo por lo verdadero es en la medida en que está vinculado a ese impulso a lo ilimitado y se justifica en esa vinculación. El que busca encuentra parcialidades en las cosas, y esto le permite seguir buscando.

En el amor habría un doble aspecto: justifica Platón el amor humano por lo perecedero, pero no lo justifica en sí mismo. El conocimiento y el amor que buscan el bien de la verdad reconocida descubren la bondad del ser en **lo conveniente**. Algo es bello si su forma perceptible coincide con el ideal al que aspira. Ente ser conveniente está dado, o por el segundo paso del amor, o por el primero de conocimiento: vislumbre de la verdad y proceso de aspiración en el amor. Para cada cosa la forma arquetípica que trata de realizar es eterna y en la medida en que la cosa se aproxima a ella es bella. El conocimiento y la aproximación al bien perecedero es un eslabón que debe abandonarse, es camino a la perfección de la belleza.

Belleza y ser

El amor también debe ser vía inmanente de perfección, acepta que el amor tiene una presencia real en las cosas. El amor como relación humana real no puede tener como objeto sino el bien de la verdad del ser, el bien participado, el sumo bien reflejado en los entes. Despojada de lo parcial, el encuentro será con el valor arquetípico del bien. El impulso de amor no deviene sino después del conocimiento y se reconocerá como valor, será más bueno en la medida

en que esté más cerca del bien arquetípico y será más amado en la medida en que eso se reconozca intelectualmente.

*

CLASE N. 2

(s/f)

La belleza en Plotino

Por más que la forma del objeto iguale al ideal espiritual concebido, éste es más completo. Ataca la concepción de Aristóteles de armonía, porque la belleza está en un ideal. Los objetos son encarnaciones, imitaciones, de la belleza no sensible. Por eso el arte es la **concepción intuitiva** de la obra, la capacidad gestora del artista.

Dice: o la belleza no es nada, o si es algo, no es sensible, determinable según tamaño, sino algo simple que penetra y rodea el objeto. Es un ideal espiritual, que mora en el intelecto de la divinidad invisible, del cual participa el artista cuando pretende expresar su ideal. El hombre debe subir y ubicarse en el nivel de intelección que le interesa, y ese trabajo será ante el Uno del cual emana la perfección. Rechaza la teoría estoica de Filón y Cicerón y la de Aristóteles como forma proporcional, de orden, simetría, etc.

Desde el punto de vista psicológico la belleza es algo que se percibe inmediatamente, el alma se conmueve y recuerda su propia belleza y su propio ser, porque la belleza, como el alma, es algo espiritual y simple. No tiene en cuenta que la belleza puede realizarse en lo múltiple. También en el juicio estético entre algo proporcionado. La materia presenta una cierta armonía en la obra exterior, pero con esa armonía lo que pretende hacer es indicar cierta unidad, pretende ser una, como la idea esencial. La unidad de la obra es fruto de la unidad de la idea, es una consecuencia y nunca lo esencial.

Existe una cierta simpatía o connaturalidad entre el objeto y el alma, porque lleva ésta en su naturaleza las ideas de los objetos bellos y los usa de

medida para juzgar los objetos sensibles. Estas ideas son el fondo de toda belleza. La belleza objetivada es una realización física, se reduce a la forma, que supone no armonía ni proporción, sino algo inmaterial que es en el objeto una y en el alma una idea simple. La belleza no pertenece a las partes y por eso no pertenece al objeto, sino que está fuera de él (es una interpretación muy plausible).

Cuatro aspectos definatorios de la belleza:

A) **Objetivo:** los géneros supremos de Platón

1) Materialmente y en el objeto bello, lo bello está limitado por la idea.

2) En el objeto formalmente lo bello es resplandor de la idea.

B) **Subjetivo:**

3) Subjetivamente lo bello es aquello que desencadena en nosotros emociones al contemplarlo.

4) También subjetivamente lo bello es lo que nos hace movernos hacia lo uno.

Al referirse a la belleza humana Plotino dice que el hombre, particularmente el alma humana, es bella porque participa más del ideal de bien que todo lo inanimado. Por eso habla de la luz del bien. Entre el intelecto y la belleza existe la misma relación ontológica que entre el uno y el bien. El Uno y el Bien es lo dado; el intelecto y la belleza es lo concebido, lo actuado. Por eso hay cierta relación proporcional entre lo inteligible y el uno, y entre lo bello y el bien.

Habría una inteligibilidad en las cosas, en los seres que imitan al uno que es estabilidad perfecta. Y en la intelección aparecería lo bello, o mejor, la belleza **de lo bello** (lo que está proporcionado). Y el bien sería meta del proceso activo: nuevamente Platón. El gozo es el estado del alma ante la intelección de la idea de belleza, Grabada en el objeto, la belleza en lo múltiple se degrada. La actividad del hombre podría rescatar la belleza de la materia (lo múltiple). El mundo inteligible dice proporción a la unidad como lo bello al bien y la unidad inteligible en sí o en una forma bella es anterior a toda la

multiplicidad de formas. **La belleza es irradiación del Uno en la idea**, y la reverberación del bien en el ideal.

*

CLASE N. 3

30-VII-66

El Renacimiento

Abarca del siglo XIV al XVII. Es un período demasiado extenso. También en el siglo XIII se acepta el culto en idioma oficial con independencia del idioma vernáculo. Rabano Mauro, protegido de Otón I, propuso la creación de escuelas superiores. Escribió *Canto de amor*, que responde, según algunos, al movimiento intelectual renacentista: vuelta del latín puro. Otros siguen el movimiento popular de reivindicación de la lengua vernácula, están en otra corriente. Hay dos elementos: espíritu cristiano y lengua depurada. El “*dolce stil nuovo*” es un conjunto de imágenes sobre el fondo discutido del tema del amor, las canciones son espirituales y sensuales a la vez. Hay un relajamiento respecto al proceso ético que deja paso al proceder estético, con un acentuado color humano. Se acepta una visión total del hombre, pero a la vez se rechazan algunos elementos que la Edad Media había postulado, no sólo en doctrina, sino también en la vida.

Dino Frescobaldi y Alfani creen descubrir por medio de la poesía, “el ángel del amor humano”, lo espiritual en la materia y adjuntárselo. Poco a poco comienza distinguirse un doble aspecto que provocará una crisis en el movimiento renacentista:

- 1) la doctrina escolástica de los doctos;
- 2) la expresión plástica popular.

Los doctos del arte, de la ciencia, hablaban no para el pueblo sino “mirando al altar”, no conocían el sentir común. Se abandonan las largas descripciones en la oratoria y se vuelve a un estilo plástico.

Proceso de renovación renacentista

Hay una fase crítica con dos posturas:

- 1) acentuación de una fe mística vinculada a la expresión vital;
- 2) acentuación de un escepticismo y de una libertad dogmática doctrinal.

El Renacimiento pone de relieve un problema de la ascética cristiana: fortalecerse mediante una fe con principios o arriesgar una vida en busca de principios y de fe (San Pedro y San Pablo respectivamente). También está presente el averroísmo. El Renacimiento, para ser entendido, debe referirse a los hechos anteriores. Los renacentistas, unidos en el espíritu, se dividen en el lenguaje, según opinen que es un movimiento de transformación del latín, o de raíz, que pretende dar jerarquía idiomática a los dialectos. Salutati orientó a Dante porque no escribió en latín. Boccaccio se cubre de las críticas disculpándose de sus pocos escritos en lengua vulgar; lo mismo Petrarca. Para el Renacimiento, lo esencial en el poeta es la capacidad de sugerir una realidad mediante otra, distinta. Pone en primer plano la alegoría, la presentación musical de la palabra, indicando un estilo y una postura en la vida. Se sienten teólogos porque buscan presentar todas las facetas humanas, porque entienden que en el hombre, como totalidad, están los rasgos de lo superior. Por ejemplo, el arte, partiendo de lo sensible, puede llegar a lo místico. Hay un gran respeto por lo humano: humanismo. Para Santo Tomás la poesía es teoría ínfima. Para Dante es la forma más elevada de la expresión humana, porque es un modo cuasi divino. En cierto sentido cada uno tiene cabida en su orden.

*

CLASE N. 4

30-VII-66

Doctrina del Renacimiento

Es el **Humanismo**. Su mérito es poner en evidencia la necesidad del desarrollo de una vida sensible acorde con una estricta postura ética e intelectual. Presenta una doctrina didáctica capaz de vincular el lenguaje

vulgar a las leyes de la elocuencia y el lenguaje latino a expresiones teóricas de raíz escolástica tradicional. La actitud de los humanistas como Vives y Erasmo son tradicionales en cuanto al fondo, pero antiescolásticos en cuanto a la forma. Petrarca dice que la poesía tiene asegurada su eternidad cuando consigue exponer la verdad con placer, que llega y se encarna en el pueblo. La poesía revela la naturaleza de las cosas, la situación moral de los hombres, las normas de expresión bella y el sentido de la religión.

Cuatro notas aseguran el vínculo de la verdad y el placer conforme

- 1) la naturaleza de las cosas;
- 2) las normas de la moral;
- 3) las normas de la estética;
- 4) el sentido religioso.

La religión sufre una modificación; siempre está unida a una doctrina teológica, pero no es conveniente encerrarse en ella, sino pasar a través de ella. Y esto lo entendieron los renacentistas (como hoy, también nosotros). Así se presenta lo religioso como estilo de vida y no como sistema de principios y tesis. El Renacimiento rechaza demasiado la escolástica, y en eso exagera, porque desfonda el proceso de cultura religiosa que poseía y da pie a los movimientos contrarios a la unidad cristiana.

El poeta debe ser juzgado como un reivindicador de la vida, por poner en plano sus deseos que, por ser naturales, no son tan contrarios a las normas éticas. Nicolás de Cusa, por ejemplo, ha indicado que la moral, como expresión doctrinaria, aparece estereotipada, mientras que la moral como modo de vida puede gestar toda una cultura.

La Estética, como se entiende hoy, es más amplia que en los renacentistas, pero a su vez la estética renacentista aparece con un tercer capítulo: de la vida, y dentro de él, un tratado sobre el amor. Cuando el renacentista se propone una obra estética procura: 1º salvar el estilo; 2º salvar el contenido y 3º recurrir a una expresión propia adecuada a su nivel o medio ambiente. La belleza aparece como una idea espiritual tripartito que mora en el intelecto, en el estilo

sensible y en la obra misma. La belleza desarrollada en un nuevo orden no puede alcanzar el objetivo sin obtener un vínculo al medio social y una seguridad en la doctrina.

Concepción de lo bello

Para Platón la belleza no podía oponerse a lo bello de la obra porque ésta participaba de la idea suprema de la belleza. Para el Renacimiento nace en la estructura misma de la obra, y por eso su preocupación por el estilo, por lo manifestado en la obra y su deseo de vincularla a la sensibilidad humana. El Renacimiento no teme la expresión natural sensible de su obra, porque sabe que la permanencia de lo espiritual que la gesta asegura la eternidad de la obra. Ese influjo del poeta sobre el espíritu de las generaciones posteriores deviene de la inmortalidad del espíritu humano. Lo bello es, en el orden material, la armonía sensible y en el orden formal el resplandor del espíritu, la presencia del espíritu en la obra.

Noción de armonía y de bien

El Renacimiento cree asegurada la expresión bella de la obra en la armonía sensible de las partes. De ahí el cuidado por la forma y por el todo de la obra

Respecto del bien: el bien es un principio teórico, es el deseo de encuentro con la unidad. Lo primero que salta a la vista de las épocas de transición es el deseo de unidad. La Edad Media tiene gran capacidad para demostrar el valor de las partes en el hombre, forjado a través del espíritu medieval, un estilo espiritual de líneas muy sutiles. La Edad Media no entendió que en el proceso histórico eso sería negativo, porque el deseo de alta espiritualidad encarnado en el ámbito del individuo no puede transmitir la fuerza religiosa sino el sistema de ideas que presiona en forma violenta sobre una sociedad alejada de los principios. La noción de bien para el Renacimiento es casi naturalista: bien sensible, para el pensamiento y la expresión individual, lo que llevó a dividir la sociedad en una cantidad gran de pensamientos.

CLASE N. 5

20-VIII-66

En la Edad Media el espíritu preexistente es a la vez espíritu creador. La creación estética está bien diferenciada de la sensualidad, para dar respuesta a un orden de vida austero. Esto es cambiado por el Renacimiento, valoriza nuevamente lo natural, pero sin dejar de lado lo sobrenatural,

Dante, precursor del Renacimiento, tiene una imaginación espiritual, que se distingue de la imaginación sensible de Miguel Ángel (como imaginación sensible renovadora que lo llevó al estilo de fuerza de forma). Leonardo está en un estilo más moderado que Miguel Ángel, es un espíritu con imaginación espiritual, sensible y renovadora. Nada de lo humano le era ajeno. Es renovador de técnicas. Rafael fue protegido por León X y Julio II. Se distinguió sobre todo por su pintura.

Definiciones

- El Renacimiento cumple en cuanto a la imaginación, con todas las exigencias de la época moderna. La imaginación no está atada a otra concepción teórica.
- No está desvinculada del común sentido espiritual. Esto es lo que salvó al arte del Renacimiento de ser arte pagano.
- La imaginación es creadora no sólo en el orden de la concepción, sino también en el sentido de la ejecución (sobre todo en Leonardo)
- La imaginación se caracteriza por la fuerza de lo sensible.

El Renacimiento en España

- Son representantes: el Greco, Murillo, Velázquez, Se lo suele dividir en:
- Escultura
 - Pintura
 - Letras.

El Renacimiento español es para los españoles, de poca exportación. El Renacimiento italiano es más asequible.

El Renacimiento en Francia

Hay renovadores en la dramaturgia. Hay hechos de importancia que explican el arte en el Renacimiento: la lucha contra los turcos, el imperio de Carlos V y el reino de Francisco II. Hay unanimidad para salvar el espíritu del cristianismo, que es también el espíritu del Renacimiento.

El Renacimiento de los Países Bajos

Rubens es un poco olvidado, pero muy importante. En los Países Bajos el Renacimiento fue un movimiento de hecho, como en Van Dick; es mucho más equilibrado y sereno en su concepción sensible del arte que la de los italianos.

*

CLASE N. 6

17-IX-66

La poesía lírica

Para **Platón** la poesía y el arte en general es una aberración cultural, porque es imitación de imitación, se aleja más de la verdadera realidad de la idea. El que contempla la obra de arte se olvida del conocimiento de lo real, o le parece que el mundo físico es mejor de lo que es, por el sentimiento de grandiosidad que le da el arte y que es un efecto nocivo. El arte es motivo de ilusión.

Aristóteles distingue el intento científico y el dialéctico de toda técnica de la palabra. Se puede considerar el pensamiento en sí, sin la ayuda de la forma musical y el ritmo. Es ciencia porque trata de mostrar la verdad. También se puede considerar el pensamiento como forma, donde está unido a una expresión **convinciente**. Entonces es dialéctica: búsqueda del conocimiento.

Se busca una demostración psicológica. La retórica es una especie de dialéctica que estudia los medios de convencer y se dirige, no a la razón sino al sentimiento. La poesía es, según Aristóteles, un arte de imitación y su objeto es la acción.

La poesía, en términos actuales, es el arte con que cada palabra, ordenada de manera rítmica y melódica, representa los movimientos y acciones de la conciencia (porque a la acción física la pinta la historia).

JOSÉ MARÍA ESTRADA

BOLETA I
LA REFLEXIÓN SOBRE EL ARTE

Se trata de situar la materia. Se parte del arte como un hecho en la vida cultural. Luego se busca la interpretación del hecho. Como el arte pertenece a la cultura, hay que tratar el problema de qué entidad tienen los entes culturales. Ortega llama oraciones a ciertas concepciones de cosas ajenas de las cuales no tenemos una actitud crítica, pero que son necesarias para nuestra vida. Nos manejamos con los entes culturales, pero pocas veces hemos pensado sobre ellos.

El símbolo ocupa un lugar fundamental en el arte. Lo más importante en filosofía del arte es la pregunta sobre la obra de arte. Como la belleza es un trascendental, es un tema de la metafísica. Luego se trata al arte desde el punto de vista del sujeto que crea y contempla. La temática se centra en lo psicológico: la creatividad y el conocimiento estético.

Fundamento de los géneros artísticos: se trata de ver cuál es la raíz última de la distinción de los géneros artísticos. La actitud propia de la filosofía es la admiración (mirar como si se vieran las cosas por primera vez).

La relación del arte con el tiempo muestra cómo las formas artísticas se desarrollan según las culturas. El juicio estético, también parece que en algunos de sus matices está determinado por la novedad. Por ej. las "ruinas" suscitan ciertos sentimientos que no se produjeron cuando los hombres vieron los edificios que no eran ruinas. No es lo mismo la actitud del que ve las ruinas del Partenón y la de un griego del s. IV a. C.

La obra de arte está engarzada en un ámbito que la sustenta. Por ej. Taine hace hincapié en esto e incluso en la influencia de lo físico sobre la obra de arte, pero exagera este aspecto. En la obra de arte se relaciona toda una actitud ante la vida. Hay un elemento de religión que es el estilo, cuyo fundamento es esa actitud común. También el estilo puede caer en crisis: ruptura entre las manifestaciones del arte, cuando la obra de arte no dice nada al que la contempla: la comunicación está cerrada. Ortega habla del arte herético, propio de nuestro tiempo. Pero el símbolo no debe llegar a ser tan herético (aunque siempre tenga algo de esotérico), porque entonces no hay comunicación, lo cual puede deberse a falta de elementos de contemplación. También puede haber inautenticidad en la obra de arte.

Hay una temporalidad intrínseca en el arte. También tiene su medida propia: ni muy pequeña ni muy grande, porque eso no puede ser contemplado, como dice Aristóteles en la Poética. Siempre hay una adecuación entre el sujeto y el objeto, por ej. sólo una pequeña parte de la escala de sonidos. En el caso del arte hay una especie de recreación y entonces se forma un tiempo propio. Hay una correlación entre la atención, la memoria y los sentidos y la obra de arte. El tiempo del arte se rebasa en función de la capacidad estética. El tiempo de una obra de teatro es distinto al nuestro, se elimina lo que no interesa. La temporalidad está en relación a la actitud del hombre frente al arte: que no es ni el intervenir

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CARRERA DE FILOSOFÍA

FILOSOFÍA DEL ARTE
Profesor: Dr. José María Estrada
5° año – Curso 1966

A) Programa

1. La reflexión sobre el arte. Poética, Filosofía del Arte. Estética. Referencia histórica
2. El arte en la vida humana. Naturaleza y cultura. Signo y símbolo.
3. La obra de arte. Elementos. Arte y Metafísica. Concepto de la belleza.
4. La creación artística. El conocimiento estético. Arte y psicología.
5. El arte y los géneros artísticos. Fundamentos y caracteres.
6. El arte y el tiempo. Arte e historia. Arte y sociedad.
7. Ética y estética. Arte y religión.

B) Textos para leer y comentar

- Platón, *Ion*, *Banquete*, *Hipías Mayor*
- Aristóteles, *Poética*
- Plotino, *Enéadas* (fragmentos)
- Santo Tomás, *Suma Teológica* (artículos concernientes al tema)
- Kant, *Crítica del juicio*
- Hegel, *Estética* (fragmentos)
- Taine, *Filosofía del Arte* (fragmentos)

- Nietzsche, *El origen de la tragedia*
- Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*
- Heidegger, *Arte y poesía*

C) Bibliografía

- Platón, Fedro, *Ion, Banquete, Cratilo, Hippias Mayor*
- Aristóteles, *Poética*,
- Plotino, *Enéadas*
- Santo Tomás, *Suma Teológica* (las partes que se indicarán)
- M. Kant, *Crítica del juicio*
- G.W. Hegel, *Estética*
- F. W. J. Schelling, *Filosofía del Arte* (Traducción de E. Taberning)
- H. Taine, *Philosophie de l'Art*
- H. Bergson, *La Rire*
- B. Croce, *Estética* (traducción de A. Vegue)
- B. Croce, *Aesthetica in nuce*
- B. Croce, *Breviario de Estética* (traducción de E. O. y Maury) (traducción de J. S. Rojas)
- Nietzsche, *El origen de la tragedia*
- M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*
- J. Maritain, *Art et Scholastique* (hay traducción de J. A. González, Ed. La Espiga de Oro)
- Ribot, *La imaginación creadora*
- M. Hedegger, *Arte y poesía* (hay traducción de S. Ramos)
- O. N. Derisi, *Lo eterno y lo temporal en el arte*
- H. Bremobnd, *Plegaria y poesía* (traducción de E. Tabernig)
- E. Merumann, *Sistema de Estética* (traducción de F. Vela)
- M. Geiger, *Estética* (traducción de R. Lida)
- T. E. Hulme, *Ensayos sobre Filosofía y Arte* (traducción de E. D. Bouilly)
- E. Meumann, *Sistema de Estética* (traducción de F. Vela)
- M. Geiger, *Estética* (traducción de R. Lida)
- T. H. Hulme, *Ensayos sobre Filosofía y arte* (traducción de E. D. Bouilly)
- P. Claudel, *Art Poétique*

- F. Challaye, *L'Art et la Beauté*
- P. B. Shelley, *Defensa de la Poesía* (traducción de J. Gogan Albert)
- F. Schiller, *La educación estética del hombre* (traducción de M. C. Mornte)
- E. Spranger, *Formas de vida* (traducción de E. De la Serna)
- J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del Arte*
- J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*
- H. Couhier, *La esencia del Teatro* (traducción de M. V. Cortés)
- P. Valery, *El alma de la danza* (traducción de J. Carher)
- L. H. Guerrero, *¿Qué es la belleza?*
- J. L. Pagano, *Motivos de estética*
- C Bertachini, *El artista cristiano y la mujer*
- M. Etchecopar, *Breve y Varia Lección*
- J. M. Estrada, *Ensayo de Antropología Filosófica*
- J. M. Estrada, *La esencia del arte*
- M. Urban, *Lenguaje y realidad* (traducción de Villegas y Portilla)
- G. Bally, *El lenguaje y la vida*
- J. J. Winckelmann, *Lo bello en el arte* (Ed. Nueva Visión, Buenos Aires)
- E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración* (traducción de E. Imaz)

CURSO DE FILOSOFÍA DEL ARTE – 1966 – APUNTES
APÉNDICE - PROGRAMA

ÍNDICE

<i>Celina A. Lértora Mendoza</i>	
Estudio Preliminar	5
Facsímil de carátula	27
Curso de Filosofía del Arte	29
Apuntes	31
Clases complementarias	71
Apuntes	73
Facsímil primera página	85
Apéndice - Programa	87

OCTAVIO NICOLÁS DERISI

El símbolo ocupa un lugar fundamental en el arte. Lo más importante en la Filosofía del Arte es la pregunta sobre la obra de arte. Como la belleza es un trascendental, es un tema de la metafísica. Luego se trata el arte desde el punto de vista del sujeto que crea y contempla; la temática se centra en lo psicológico: la creatividad y el conocimiento estético.

José María Estrada

