
Investigación Estética Sobre La Obra De Arte Y Su Relación Con El Sentimiento De Lo Sublime.

Profesor Dr. Mauricio Navia Antezana
Colaboradora: MSC. Aixa Eljuri Febres

Por el término “sublime” se entiende una forma particular del sentimiento estético, que hoy todavía puede cuestionarse como una variedad de lo bello, o como un carácter opuesto a éste. Hemos encontrado el primer escrito temático sobre este concepto en el siglo I d. C. con el tratado atribuido a Casio Longino titulado *De lo sublime* (Peri Hypsous), cuya importancia para la historia de la estética reside en la determinación (o tratamiento teórico) del concepto de lo sublime (hypsos), como distinto del concepto de lo bello (kalón). Para el Pseudo Longino: “lo sublime se cifra en cierta elevación y magnificencia del lenguaje, y no de otra parte obtienen su celebridad y logran vestirse con perdurable gloria los más grandes poetas y escritores” (I 3). De esta caracterización saca como consecuencia una definición de lo sublime por oposición a lo útil y a lo bueno, tradicionalmente vinculados a lo bello: “lo sublime en efecto, no lleva a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis” (I 4). Lo bueno y lo útil es lo que conduce a la persuasión; lo sublime se desentiende de la persuasión y por eso se diferencia de lo bueno y lo útil (y en consecuencia también de lo bello). Lo sublime se sitúa por encima de lo bello, en la medida en que lo bello produce placer o utilidad. Se vincula al asombro y a lo inesperado y no a lo agradable o lo provechoso. Lo sublime que no puede ejercer una poderosa influencia arrastra de modo necesario y su fuerza coercitiva anula en el sujeto toda resistencia.

Otro aspecto importante que destaca el Pseudo Longino se refiere a que la belleza consiste desde los antiguos en la armonía y el orden de las partes, no se revela claramente en un verso o en un pasaje aislado de la obra poética sino que exige la lectura del discurso completo. Lo sublime, en cambio, se manifiesta súbitamente, en un lugar cualquiera (en un pasaje o en un verso); avienta todo lo demás, a la manera de un

rayo, y hace patente en un instante la fuerza total del escritor o del orador (I 4). Puede decirse, pues, que el Pseudo Longino condiciona la producción de lo bello al raciocinio y al cálculo, mientras atribuye el surgimiento de lo sublime a la intuición creadora y a una percepción profunda e inmediata del valor estético.

Para el Pseudo Longino lo bello corresponde a lo pequeño; lo sublime a lo grande; lo bello a lo racional; lo sublime, a lo intuitivo (o sea, al entendimiento como facultad que capta inmediatamente su objeto); lo bello, a lo placentero y lo útil; lo sublime, a lo extático y lo entusiástico. Lo admirable supera siempre a lo persuasivo y lo agradable como la inteligencia o entendimiento inmediato supera a la razón o entendimiento discursivo (I 4).

Ahora Bien, si lo sublime surge con la intuición, parecería no estar sujeto a ningún arte y a ninguna técnica. Cualquier intento de establecer reglas y de fijar procedimientos resultaría inútil en ese terreno. Un tratado sobre lo sublime carecería de sentido. No podemos confiar en la razón discursiva (que acota el ámbito de lo enseñable) para captarlo o para producirlo, sino sólo en la naturaleza que nos ha dotado de un entendimiento intuitivo (II 1).

El Pseudo Longino trata de demostrar, sin embargo, que el poeta y el escritor que quieren acceder a lo sublime no pueden confiar sólo en la naturaleza (es decir, en la intuición o la inspiración), sino que deben utilizar también el raciocinio: es decir, la inducción y la deducción (II 2).

El tratado *De lo Sublime* de Casio Longino, ejerció considerable influencia en épocas posteriores. En 1674 fue traducido por Nicolás Boileau-Despréaux (1636-1711), en pleno auge del clasicismo en Francia,

Boileau fue un representante excelso de la estética clásica; el cual le agregó varias observaciones, que no se apartan fundamentalmente de la concepción expuesta por el Pseudo Longino.

Dentro de la tradición empirista inglesa del siglo XVIII, la *Philosophical inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, (1757), traducción español: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*, de Edmund Burke (1727-1795), es la más completa exposición del concepto de lo sublime. La relevancia de la obra se plasma en tres puntos: a) La importancia de la imaginación en el juicio de gusto en el marco de la alternativa de la estética inglesa; b) La revalorización del sentimiento de lo sublime; c) la distinción entre lo bello y lo sublime.

Para Burke,

Lo bello y lo sublime son ideas de naturaleza muy diferente, ya que una se funda en el dolor, y la otra en el placer; y por mucho que después varíen con respecto a la naturaleza directa de sus causas, estas causas siguen manteniendo una distinción eterna entre ellas, una distinción que nunca ha de ser olvidada por nada cuya función sea afectar las pasiones.

El terror, el dolor en general, las situaciones de peligro son la causa de lo sublime. Como esta causa puede producir un gozo (ya que lo sublime es un gozo). El gozo resulta del ejercicio, o sea, del movimiento, que el dolor y el terror provocan en el ánimo cuando se liberan del peligro real de la destrucción. En este caso se produce dice Burke, no un placer sino “una especie de ‘horror delicioso’, una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas. Su objeto es lo sublime”.

Burke intenta establecer una lógica del gusto del mismo modo que se ha hecho con la lógica de la razón, él advierte una coincidencia del género humano en el gusto que se expresa no sólo en la apreciación de los

placeres y displaceres sino también en la expresión de sus metáforas. Por eso cree que es posible establecer unos principios generales del gusto. Estos principios versan sobre las obras de la imaginación y sirven para razonar sobre ellas, y en la medida en que el gusto pertenece a la imaginación, su principio es el mismo en todos los hombres. Ahora bien, la imaginación es la provincia más extensa del placer y del dolor, al igual que es la región de nuestros miedos y esperanzas y de todas las pasiones que están en conexión con ellas.

Lo sublime es una idea que pertenece o hace referencia a la autoconservación, pero no en sentido positivo sino negativo: la amenaza. Incluye las dos ideas que amenazan la autoconservación: el dolor y el peligro, que se resumen en el terror como fenómeno psicológico o con la presencia de objetos terribles o algo análogo (porque lo informe también puede despertarlo). En todo caso se trata de una idea producida por la impresión más fuerte que la mente es capaz de sentir, y sin una fuerte impresión nada puede ser sublime. Es de las ideas más afectivas que tenemos. La otra será la belleza que excita la pasión del amor. A diferencia de Kant (y muy en el contexto inglés), idea e impresión son indisolubles. Para Burke, el placer y el dolor son ambos positivos, pero independientes. En lo sublime se trata de una simbiosis de la que surge un deleite. Para ello se requiere una distancia: que el dolor y el peligro no sean agobiantes.

La pasión que causa lo sublime es el asombro suspendido en el horror. La mente está tan llena del objeto, que no puede mirar nada más ni tampoco razonar. Esta situación psicológica tiene una base biológica: el dolor y el miedo consisten en una tensión de los nervios que no es natural. No es necesario que la situación de peligro sea real, pero sí que se tenga el sentimiento. En ese caso, y si no afecta a la autoconservación, se experimenta una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror.

Próximas a Burke son las ideas de Immanuel Kant (1724-1804) sobre lo sublime, presentadas en sus

Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1764), traducción español: Observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime. Este es el primer escrito del filósofo sobre este tema, sin duda alguna que esta obra de Kant, publicada en 1764, tiene en la Indagación de Burke un precedente indiscutible, las observaciones se inscriben dentro de la segunda etapa de evolución de la filosofía de Kant, aquella en que se distancia del racionalismo, y se inclina hacia la corriente empirista inglesa.

En ellas, Kant destaca la diferencia entre el carácter finito, acabado y mensurable de lo bello, en contraste con el carácter infinito, inacabado e inconmensurable de lo sublime. En esta obra no se propone Kant construir una teoría sistemática de lo bello y lo sublime. En ella consigna los conceptos de belleza y sublimidad, haciendo hincapié en las fuentes psicológicas (y etnológicas) que generan tales sentimientos. En esta obra también es posible apreciar una clara influencia de Anthony Ashley Cooper (1671-1713), conde de Shaftesbury, quien fue el más significativo de los moralistas ingleses de ese siglo, de tendencias neoplatónicas e intuicionistas. Tratándose las Observaciones de un libro del período precrítico, no puede naturalmente, haber sospecha alguna de la posibilidad de una crítica del juicio, pero desde luego se puede notar aquí ya el influjo de los ingleses, y la idea de que el gusto no puede traerse a conceptos determinados.

Hasta la aparición de la Crítica de la Facultad de Juzgar en 1790, no escribe Kant nada más que se relaciones con los conceptos de lo bello y lo sublime. No quiere decir esto, sin embargo, que haya dejado en absoluto de ocuparse de ello. En sus lecciones de la Universidad de Königsberg sobre lógica, antropología, metafísica, hace frecuentes excursiones en el terreno de la belleza. Otto Schlapp, que ha descubierto una cantidad enorme de materiales nuevos referentes a esas lecciones, afirma que desde 1772 (dos años después de la famosa disertación latina que suele señalar el comienzo del período crítico, y nueve años antes de la Crítica de la razón pura), hay en Kant ya la idea de una crítica del gusto. Esta idea, sin embargo, no se asienta del todo, y

de un modo definitivo en su pensamiento hasta cuando se decide a escribir la Crítica de la Facultad de Juzgar.

La Crítica de la Facultad de Juzgar empezó a trabajarla Kant cuando tematiza el principio del gusto, y que inmediatamente lo concibió como finalidad, aplicando el nombre de teleología a la crítica del gusto. Kant con la idea sistemática de reducir a la unidad de la conciencia las diversas direcciones del espíritu, se afana por fundamentar a priori (es decir, con independencia de conocimiento y moral) el sentimiento de placer y dolor, el arte, la estética. Durante largo tiempo busca en vano el principio de esa fundamentación; lo encuentra en la finalidad, y, al encontrarlo, emprende la obra, la Crítica del gusto. Sólo después, relacionando el principio del gusto, la finalidad, con otras exigencias de la razón, que también entrañan finalidad, cae en la necesidad de unir las todas en un solo libro: la Crítica, no ya del gusto, sino de la Facultad de Juzgar.

La Crítica de la Facultad de Juzgar, sale a la luz pública en 1790. Ella se compone de dos partes: una está dedicada a la estética; otra a la teleología. La última tiene un interés teórico y ético; la otra carece de esa clase de interés; la teleología maneja conceptos y pretende completar y unificar la experiencia, la estética carece de conceptos y se presenta como independiente de la experiencia. Los motivos que Kant ha tenido para unir estética y teleología se fundamentan en la distinción de los juicios: primero, el juicio determinante, en donde, se subsume un caso particular en lo general dado; segundo, el juicio reflexionante, en donde, dado lo particular, se remonta el espíritu a lo general, en busca de una regla universal.

El juicio determinante es una aplicación directa de los principios del entendimiento; no necesita fundamento alguno, pues depende de los principios sintéticos. En cambio, el juicio reflexionante requiere un principio que determine y justifique su empleo. Pero también hay que distinguir en los juicios reflexionantes mismos, los hay que no refieren la representación al objeto, sino al sujeto totalmente y al sentimiento que esa

representación provoca en el sujeto; estos no ponen relación con concepto alguno, entre ellos se encuentran los que Kant llama juicios estéticos.

Hay otros, en cambio, que, refiriéndose al objeto mismo, buscan, como hemos dicho la regla general en donde han de subsumirlo. Estos son los teleológicos propiamente dichos. Estos forman parte del conocimiento teórico; tienen por fin ensanchar ese conocimiento. Los estéticos, no. Sin embargo, era posible someterlos juntos a la Crítica, primero, porque tienen ambos en su base el mismo principio, la finalidad, y, además, porque pueden referirse a una misma operación del espíritu.

Al igual que lo bello, lo sublime descansa en el juicio estético. Sin embargo tanto para Kant como para Burke, no hay síntesis posible de lo bello con lo sublime. No podemos por lo tanto, decir, que haga de lo sublime una especie de lo bello, antes bien que uno y otro son especies del juicio estético. Los dos modos de sentimiento participan, en efecto, del carácter subjetivo, pero universal, que distingue el juicio estético de reflexión como tal, pero difieren ampliamente por el índole de su objeto y por su relación consiguiente con él. La esencia de lo bello se encuentra en la forma del objeto, por lo que tiene una limitación, mientras que el carácter de lo sublime es lo sin forma en tanto que infinito; la naturaleza rebasa, cuando la queremos comprender, la facultad humana de comprensión.

Lo sublime se refiere, pues, a la razón, y no al entendimiento: es lo ilimitado. Lo bello posee una satisfacción cualitativa, lo sublime la tiene cuantitativa. Lo sublime no posee atractivos ni es juego, sino que impone respeto y seriedad; es un placer negativo de carácter subjetivo. Por otra parte, la finalidad formal de la naturaleza se encuentra en lo que atañe a lo bello, en la forma misma del objeto. Lo sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, pues la sublimidad sólo puede encontrarse en el espíritu del que juzga. Lo sublime es relacionado por la imaginación con la facultad de conocer, y, con la facultad de desear, de aquí

se desprende una división que no existe en lo bello: lo sublime matemático y lo sublime dinámico.

La diferencia más importante entre ambos : en lo bello el sentimiento nace de la concordancia de las facultades, pero el de lo sublime parece nacer de una violencia de esas facultades y de una inadecuación entre la finalidad de la naturaleza y ellas. Por eso, aunque se puede hablar de una belleza natural, no se debe decir que un objeto natural es sublime. La belleza natural, independiente de nosotros, nos revela una naturaleza sometida a reglas y leyes como en un sistema. Pero en lo sublime, es precisamente lo contrario, lo que despierta el sentimiento es su grandeza (sublime matemático) o su fuerza (sublime dinámico). El sentimiento de lo sublime es el de un placer negativo, en el que el hombre descubre en el dolor de lo sensible su ser suprasensible, su superioridad racional frente a la naturaleza dentro o fuera de sí. En la génesis del sentimiento hay un padecer, un estar sometidos a lo que excede y supera nuestras facultades, su culminación consiste precisamente en aquello que nos eleva dominándolo: las ideas de la razón. La relación más profunda entre ética y estética kantiana se produce en la Analítica de lo Sublime.

Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805) parece ser el punto en el que la idea trascendental del gusto se convierte en una exigencia moral y se formula como imperativo : “compórtate estéticamente”. En sus escritos estéticos Schiller transforma la subjetivación radical, con la que Kant había justificado trascendentalmente el juicio de gusto y su pretensión de validez universal, convirtiéndola de presupuesto metódico en presupuesto de contenido.

También es cierto que en esto podía enlazar con el propio Kant en cuanto que ya éste había atribuido al gusto el significado de representar la transición del disfrute sensorial al sentimiento moral. “Pero desde el momento en que Schiller proclama el arte como una introducción a la libertad, se remite más a Fichte que a Kant”. El libre juego de las facultades de conocimiento

(entendimiento e imaginación), en el que Kant fundamenta el a priori del gusto, “se entiende en Schiller antropológicamente desde la base de la teoría de los instintos de Fichte: el instinto lúdico obraría la armonía entre el instinto de la forma y el instinto de la materia. El objetivo de la educación estética es el cultivo de este instinto”.

Los resultados a que llega Schiller en sus meditaciones sobre lo bello y el arte se encuentran en su obra fundamental: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795); trad. Español: *Cartas (al Duque de Holstein Augustemburgo) sobre la educación estética del hombre*. El pensamiento estético de Schiller surge y se va labrando movido por dos exigencias: 1) El carácter unificador de lo bello como unión y expresión de lo sensible y lo suprasensible; y de ahí su significación ontológico-metafísica. Y de otro lado; 2) La cumplida realización de la idea de humanidad, del ser del hombre como ser sensible-racional. Realización que encontrará en la belleza su condición de posibilidad, el fundamento de la armonía entre sus facultades, e incluso la franquía para la destinación moral del hombre.

Schiller va a encontrar en lo estético, en lo bello y en lo sublime, a la par e inseparablemente el lugar originario y común para lo metafísico del mundo, para la constitución óptica del hombre y para el despertar de su carácter moral. Lo estético se muestra así pues, como mediación universal y como lazo entre naturaleza y libertad.

La interna relación de belleza y libertad y la significación ontológica de lo estético ofrecen el fundamento de la interpretación del arte, del sentido sensible y concreto de la moral y de la posibilidad de una comunidad libre y racional (*Cartas XVII y XXVII*). La belleza es necesaria e imprescindible pero no es suficiente por sí sola, y dentro de la esfera que le es propia para expresar plenamente hasta la última determinación de la esencia del hombre, para propiciar la realización de su plena destinación, para revelar el sentido que tam-

bién puede recibir la historia y, en fin, para descubrir, más acá de las leyes de la naturaleza “la naturaleza misma”. Así pues, lo estético no queda plenamente manifiesto en su función ontológica sino en cuanto se ensambla en ello también lo sublime.

Así como la significación ontológica de lo estético no queda suficientemente cumplida sino en y con lo sublime, tampoco el arte, el arte del ideal, alcanza su plena función y finalidad sino mediante lo sublime, pues sólo en el arte viene a revelar y expresar adecuadamente la determinación y destinación última del hombre. En lo sublime, pues, viene a recogerse en su interna unidad, primero : lo estético en su significación ontológica, esto es, reveladora del ser y del sentido de lo real; en segundo lugar: la naturaleza y la finalidad del arte; en tercer lugar: el carácter expresivo que el arte tiene respecto del ser del hombre y del sentido de su habitar en la naturaleza y en la historia.

Pero además en lo sublime va a encontrar Schiller el fundamento y la pertinente explicación de la teoría de la tragedia que ya desde 1790 se proponía llevar a cabo en cuanto que necesita pensar y teorizar sobre su propia producción dramática. Lo sublime viene así a estar íntimamente enlazado con el arte trágico, con ese arte que representa el padecimiento y sufrimiento de los hombres, en una palabra, con lo patético. La esencia de la tragedia es lo patético, siempre y en la medida en que este último sea sublime: “Lo patético es estético en la medida en que es sublime”. Lo patético no sólo constituye la esencia de la tragedia, sino que es el modo más genuino y elevado de lo sublime: lo sublime patético.

Schiller como pensador y a la par poeta, no podía sino pensar la totalidad de la esencia humana y del sentido o ser de la realidad, poetizando, es decir, a través de la función ontológica del arte en su integridad: lo bello y lo sublime. Y, así, en su lectura y apropiación de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* encontró un camino de pensamiento para una y otra senda.

Y así como de la belleza trató fundamentalmente en *Kallias oder über die Schönheit* (1793), trad. Español: *Calias o de la belleza*, y en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, a este otro momento de lo estético, lo sublime y lo patético, dedicó otros importantes escritos, los más relevantes: *Vom Erhabenen* (1793), trad. *De lo Sublime*, el cual es una lectura de algunas ideas de Kant sobre la mencionada cuestión. En las otras dos obras, *Über das Patetische* (1793), trad. *Sobre lo patético*, y *Über das Erhabene* (1801), trad. *Sobre lo Sublime*, desarrolla Schiller expresamente y con más profundidad su propio pensamiento, sin por ello perder de vista a Kant. En *Sobre lo Sublime* se encuentra plasmado con fuerza y rigor no sólo el pensamiento schilleriano sobre este tema, sino además el propio significado de la historia como objeto sublime, la interna unidad y complementariedad de lo sublime con la belleza y, en fin, cómo en esta interna unidad de lo bello y lo sublime acaece el estar del hombre en el camino de su más elevada destinación: su destinación moral, la autonomía racional; en una palabra, la plena realización de la libertad.

Para Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), lo sublime en sentido estricto se halla en los umbrales de la belleza, y pertenece a la forma “simbólica” del arte. Como base de su tratamiento Hegel cita a Kant:

Kant distinguió en forma muy interesante lo sublime y lo bello. Y lo que él expone a este respecto en la primera parte de la *Crítica del Juicio*, a partir del párrafo 23, conserva su interés a pesar de toda la prolijidad y de la reducción allí subyacente de todas las determinaciones a lo subjetivo, a las facultades del ánimo, la imaginación, la razón, etc. Esa reducción según su principio general, es acertada en el sentido de que lo sublime, según se expresa Kant, no está contenido en ninguna cosa de la naturaleza, sino que se halla solamente en nuestro ánimo, por cuanto nosotros adquirimos conciencia de ser superiores a la naturaleza en nosotros y, con ello, también a la naturaleza fuera de nosotros.

Para Hegel “Lo sublime en general es el intento de expresar lo infinito, sin encontrar en el ámbito fenomenológico un objeto que se muestre pertinente para esta representación”. La concepción expresada por Hegel acerca de lo sublime se encuentra en su obra *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. Español: *Lecciones de Estética*.

Aún cuando Hegel no emprendería el desarrollo sistemático de su estética hasta un período relativamente tardío, ya que las notas y lecciones de sus cursos de estética comienzan en 1817 y 1818 en Heidelberg y en 1820-1821; 1823; 1826 y 1828-1829 en Berlín, el contenido de estos cursos serían publicados póstumamente entre 1836 y 1838 por H.G. Hotho, antiguo alumno de Hegel, a partir de los cuadernos de los oyentes y de los apuntes del mismo Hegel. Hotho conseguirá en la segunda edición de 1838 ordenar las *Lecciones de Estética* de un modo sistemático y según el desarrollo histórico y dialéctico propio del pensamiento de Hegel.

Las ideas de Hegel sobre el arte se recortan sobre el trasfondo determinado por el temprano romanticismo de Jena y Tubinga, en el contexto de las experiencias que tuvo ocasión de compartir con Friedrich Hölderlin (1770-1834) y Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) entre 1788 y 1793. El punto de partida era la conciencia de la modernidad como reino de la escisión entre el espíritu y la naturaleza, frente a la presunta organicidad de que habría gozado la cultura griega. Las fuentes inmediatas de esta visión de las cosas eran, sobre todo, Johann Gottfried Herder (1744-1803) y Schiller. El primero, con su esfuerzo por salvar y reactualizar las viejas tradiciones en el seno de la sociedad abstractamente racionalizada, se había adelantado al sueño romántico de una “mitología de la razón” tal como se demandaba en el *Systemprogramm* hacia 1796. El segundo había encontrado en la literatura un camino para llevar a Kant más allá de sí mismo. Tanto en un caso como en el otro, la solución a los dilemas del criticismo kantiano quedaba encomendada en exclusiva al universo de la experiencia estética, y muy especialmente la del arte.

A Hegel lo caracteriza su resistencia a conformarse con la salida esteticista propugnada por los pensadores del absolutismo romántico, como Friedrich von Schlegel (1772-1829) o el propio Schelling. Ya en su temprano escrito sobre la Diferencia (1801) entre los sistemas de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) y Schelling, Hegel establecía la necesidad de la filosofía desde el momento en que las contradicciones han perdido su viva relación e interacción y cobran autonomía, el cometido de la filosofía sería, por supuesto, la reconciliación de lo finito y lo infinito, de necesidad y libertad, pero esa reconciliación no podría tener lugar de un modo inmediato, sino que “tiene que hacer justicia a la separación entre sujeto y objeto”, es decir, a la identidad y a la no identidad del Absoluto. En pocas palabras: tiene que sufrir “la fatiga del concepto”, la legitimación racional.

En este punto Hegel se mantuvo fiel a los principios de la Ilustración. En las lecciones de Jena de 1805-1806 (Realphilosophie), y en abierta oposición al intuicionismo estético de Schelling, el arte es comparado con el “Baco indio, que es espíritu oscuro que no se sabe a sí mismo”. Pues para Hegel el arte no puede dar a sus formaciones sino un espíritu limitado, pues este medio de la finitud, la intuición, no puede captar lo infinito. Es sólo “fingida u opinada infinitud (...) fingida, no verdadera representación” No está en ella la necesidad, la forma del pensamiento. La belleza no es tanto la exposición de la verdad, como más bien el velo que la recubre. Ahora bien esta reducción de la experiencia del arte a la esfera de la mera opinión –de lo ficticio, lo ilusorio, la apariencia lo meramente subjetivo- debe entenderse como una consecuencia de la desconfianza del joven Hegel respecto de todo apresurado irracionalismo enemigo de la Ilustración, que el pretendía “superar” pero no contradecir sin más. En cualquier caso esta abrupta confrontación entre la intuición inmediata y la mediación de la reflexión intelectual quedaría pronto matizada con la historización radical del Absoluto, algo que Hegel sólo podría llevar a cabo a partir de las formulaciones de la *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. Español: *Fenomenología del Espíritu*.

La radical historización hegeliana de la experiencia del arte se produjo en un contexto donde lo decisivo era la absolutización de la historia misma. Esto permitía al arte mantenerse en su posición de agente mediador en el camino hacia lo Absoluto, pero sólo a cambio de presentarse en lo sucesivo como una mediación todavía inmediata, es decir, relativamente pobre en determinaciones y ya superada por la religión y por la filosofía, en cuanto que manifestaciones superiores del Espíritu Absoluto. Dicho de otro modo, el carácter sensible, la particularidad de la apariencia estética quedaba legitimada, elevada al rango de materialización de una verdad universal, puesto que su núcleo sería el Absoluto. Pero por otra parte, significaba también la condena del arte a su autodisolución en el seno de esa verdad, que no podía ser otra que la establecida por la Razón.

En efecto, si el Espíritu Absoluto ha de desplegarse a través de los “tres anillos de la conciliación”: el arte, la religión y la filosofía, es decir, en forma de manifestación sensible, de representación desde el sentimiento y de concepto sistemático, respectivamente, entonces hay que pensar que el contenido de verdad del arte no puede ser sino el Espíritu, la Razón, de manera que su sentido tiene que poder resolverse sin residuos en términos filosóficos. Es esto, precisamente, lo que justifica y lo que incluso exige la teoría sobre el arte y, por tanto, la estética. Y es esto también lo que determina la estética como filosofía del arte.

De hecho, y en abierta oposición a Kant, Hegel se niega a considerar la belleza natural como objeto de la estética filosófica. Según Hegel “(...)lo bello natural aparece solamente como un reflejo de lo bello perteneciente al espíritu, como una forma imperfecta, incompleta, como una forma que según su ‘substancia’ está contenida en el espíritu mismo”. Para Hegel los “defectos de la realidad inmediata natural”, son los que hacen necesario el arte, pues sólo en su caso puede la belleza responder al “ideal”, es decir, a la presencia concreta y singular, a la materialización sensible del espíritu en toda su dignidad, su verdad y su universalidad.

Así nos encontramos con que la estética de Hegel, es la primera que se define a sí misma como filosofía del arte, que hace del arte su objeto exclusivo, y le concede el ámbito del Espíritu en lo que concierne a la experiencia estética en cuanto que manifestación sensible de la “Idea”, esto es, del Absoluto. “El reino del arte bello es el reino del espíritu absoluto”. La realización particular del Espíritu Absoluto es el hacerlo sensible mediante el arte. El arte es el primer intermedio reconciliador, es la encarnación de la infinitud del mundo espiritual en la finitud de las formas. El arte no es, así, el simple reflejo de la naturaleza, sino que se impone a nosotros como la verdadera y profunda realidad. Esta sólo nos llega en apariencia, pero en una apariencia cargada de espíritu, compenetrada de la verdadera realidad de las cosas.

La Estética de Hegel consta de tres partes: la primera, tiene por objeto el Ideal en sí o en su generalidad; la segunda, el Ideal en las formas particulares de su desarrollo histórico, (estas formas son: la simbólica, la clásica y la romántica); la tercera el Ideal realizado en la obra de arte individual, o el sistema de las artes. Se reconocen aquí las categorías de la lógica: lo general, lo particular, lo individual.

En el arte simbólico, la Idea es incierta, confusa indeterminada. No es todavía una Idea concreta, sino una idea abstracta que se mantiene en lo exterior. No es adecuada a la forma, y esta inadecuación de la Idea permanece simbólica. De aquí deriva ese esfuerzo por amplificar la Idea: la Idea no se encuentra en la forma ni crea una unidad con ella, sino que se queda afuera. Por ello jamás forma parte de la categoría de lo bello, únicamente de la categoría de lo sublime. En este contexto Hegel sitúa el arte oriental, en especial el hindú, así como la literatura hebrea, pero la plenitud del simbolismo corresponde al mundo egipcio. Es entonces cuando el desacuerdo que constituye el símbolo se hace sublime: el espíritu se plantea a sí mismo, de manera consciente, como problema en el ámbito de lo sublime, aunque sin lograr su autodesciframiento. Por eso la culminación del simbolismo la halla Hegel en el enigma de la esfinge, “símbolo de lo simbólico mismo”,

donde “el espíritu humano, tiende a salir de la fuerza brutal de la bestia, pero no alcanza a manifestar completamente la propia libertad”. En consecuencia, el arte que corresponde de manera prioritaria a esta fase de su despliegue histórico ha de ser la arquitectura, es decir, aquella forma de arte cuyo sentido espiritual se mantiene más próximo a la materialidad natural inmediata.

Es conocida la importancia de la estética en la última fase del pensamiento de Martín Heidegger (1889-1976). También el papel decisivo que juega el diálogo con Kant dentro de su obra, no sólo en los temas referidos a la metafísica y la ontología, sino también un trabajo con respecto a la Crítica de la Facultad de Juzgar. El referente cronológico los sitúa en un momento particularmente crítico de su camino del pensar, en el que junto a Kant se dan cita autores como Hölderlin y Schelling.

Según Heidegger, en su obra *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), trad. Español: *Kant y el problema de la Metafísica*, el diálogo con Kant sobre el “problema de la metafísica”, dio como resultado que éste consiste precisamente en la “metafísica como problema”, en la necesidad de superarla volviendo a su fundamento. Los escritos dedicados a este tema muestran una estructura de análisis unitaria: partiendo de los conceptos tradicionales de verdad, fundamento, se trata de mostrar su insuficiencia, a la vez que de poner de manifiesto la necesidad de una investigación más originaria, que requiere un nuevo modelo de pensamiento, de un cambio en la existencia, de una vuelta a los orígenes. Se trata de una tarea que Heidegger reconoce como necesariamente ambigua: la de pensar con la “metafísica contra la metafísica”. Desde esta perspectiva se pone de manifiesto su interés por el intento kantiano: los límites del pensamiento objetivador y la necesidad de fundar una metafísica “conforme a la naturaleza humana”. Los límites del pensamiento objetivador consisten precisamente en la imposibilidad de conocer objetivando aquello que lo fundamenta: “son los conceptos límite de sujeto y objeto trascendentales”. La interpretación que hace Heidegger de

éste último como X = nada, como horizonte en el que puede aparecer, ser algo objeto, es de especial relevancia para su pensamiento y en concreto, para la metafísica. Pero, en Kant, si no podemos conocer qué son el sujeto y objeto trascendentales, sí podemos preguntar quiénes son. Ambos, en su identidad real, remiten a un ámbito distinto del concepto, a las ideas de la razón, a su exigencia de incondicionado, que se plasma en el ideal de la razón hipostasiado en Dios.

La huella de Kant en Heidegger puede ser ampliada acercándonos a la primera de las críticas: la Crítica de la Razón Pura. Ambos parten de una constatación: la insuficiencia del modelo y de los medios de la ciencia para llegar a satisfacer las aspiraciones de la metafísica. Éstas se refieren a lo que Kant llama el campo de lo suprasensible y Heidegger el ente en totalidad. Lo que se va a revelar en la investigación no son contenidos nuevos de conocimiento, sino nuevos ámbitos, modos de existencia que la posibiliten y sean su resultado. Del ámbito teórico se pasa al de la razón práctica, de la voluntad, el querer originarios, no concebidos como facultades, al de la libertad. Ese pasar no es el discurrir del pensamiento lógico, sino un salto (Ur-sprung) hacia los orígenes. El tiene lugar en un modo de experiencia no cotidiana ni habitual, en la que lo suprasensible se sensibiliza, llevando hasta sus más extremos límites la existencia. Esos estados límites son –dice Heidegger– “el acontecimiento radical de nuestra existencia”. En ellos se manifiesta haciéndolos posible un temple de ánimo, un sentimiento. La característica de estos sentimientos es que ni se refieren a facultades, ni a estados pasajeros, sino que tienen un carácter de totalidad, porque abarcan la totalidad de la existencia, porque en ellos se patentiza el ente en totalidad.

La exposición que hace Heidegger del temple de ánimo de la angustia en su obra *¿Was ist Metaphysik?* (1929), trad. Español: *¿Qué es Metafísica?* Tiene como modelo una de las posibles interpretaciones de lo sublime kantiano, concretamente la romántica. Lo que se manifiesta en la experiencia de la angustia, descrita estéticamente como sublime, es el mundo en totalidad, la naturaleza no sujeta a magnitudes, bruta, insiste Kant.

Y se manifiesta en la oferta que atrae a la sensibilidad, pues se trata de una revelación de lo semejante a lo semejante, pero que rechaza, porque la donación es excesiva sobrepasando los límites del fragmento. Lo que ahí se pone tiene la forma de la imposición, no ya de la primacía del sujeto que pone el objeto. Y el sujeto experimenta impotencia: no calcula, no objetiva, no se siente seguro. La impotencia de las facultades comienza con la génesis del sentimiento propiamente dicho: se trata de una situación no provocada, que se escapa no sólo al control del entendimiento, sino también de la voluntad.

Nos sentimos sobrecogidos por aquello que nos supera, y a la vez es insalvable. Se espera conocer el ente en totalidad, se desea naturalmente saber y conocer todo, es decir, la totalidad de sus condiciones, y cuando ese todo se manifiesta sensiblemente, el fundamento se convierte en abismo. “El terror de Pascal y Jacobi ante los espacios infinitos lo es ante una Nada que se siente como aniquiladora”. El infinito se oferta en la amenaza de destrucción del individuo. Lo finito no puede soportar la visión directa y sensible del rostro de Dios o, lo que es lo mismo, de la naturaleza o el mundo en totalidad.

Pero en Heidegger la Nada que emerge en la angustia no aniquila, ni en Kant el temor y el dolor provocan la huida, porque no se sienten realmente. Ello se debe a que el nivel de los análisis no quiere establecerse en el plano de lo antropológico, psicológico, individual u óptico como lo expresa Heidegger, del mismo modo que Kant procuraba marcar sus distancias con Edmund Burke. Por el contrario, se insiste en mantener el interés ontológico, trascendental, de fundamentación. Por eso estos análisis y en particular el de Heidegger, experimentan un rechazo cuando quieren ser entendidos o reproducidos en la vivencia individual.

Sin duda a ello contribuye la ambigüedad de expectativas que suscita la perspectiva del análisis fenomenológico. Su ver implica poner entre paréntesis los prejuicios y la ingenuidad de la existencia ordinaria, también los

contenidos de la cultura, porque no se trata de una Weltanschauung. No es, en rigor, dice Heidegger, un sentimiento personal: “en el sentimiento de la angustia, se siente la Nada, el Todo, pero no se siente nada, su característica es la indeterminación espacio-temporal, y porque es impersonal, por eso la siente (el) Uno”.

Pero como señala Kant, este sentimiento no puede ser experimentado sin una preparación cultural, es sólo propio de los hombres cultivados. Se podría añadir que en hombres de espíritu crítico, y más aún, en crisis, de la crisis de la modernidad. Por una parte, parece que se pone en peligro todo el edificio del conocimiento, y la existencia se sumerge en un torbellino, pero, por otra, el sentimiento de la angustia produce una “fascinada quietud”, según Heidegger, o, en el de lo sublime, encuentra reposo la contemplación, dice Kant. La clave está en el elemento de ficción que conlleva la experiencia y exposición estética, y que tiene efectos retroactivos también sobre la interpretación de la parte teórica kantiana.

Se trata, en primer lugar, de un sentimiento que necesita de la mediación del concepto para ser y comunicarse, siendo este último elemento esencial para el propio sentimiento. Los sentimientos de angustia y de lo sublime no pueden hacerse autotransparentes sin la mediación conceptual, siendo ésta una de las necesidades dialécticas y contradictorias de la estética, que ya pusieron de manifiesto Schiller y Theodor Adorno (1903-1969), entre otros. Todo ello configura la situación del espectador que se sitúa como si estuviera expuesto al máximo peligro, pero nunca dentro de él. “Sólo desde esta perspectiva es posible el placer negativo del sentimiento”.

Este placer negativo tiene lugar en el movimiento de la trascendencia: de los entes hacia el Ser, de lo sensible hacia lo suprasensible. El movimiento de la trascendencia significa que lo trascendente se hace inmanente en la expresión estética del sentimiento. Por él se toma conciencia sensible de una nueva superioridad y dignidad, o grandeza, según Heidegger. Ese reconocimiento

de lo infinito en nosotros significa la posibilidad de dominio de la naturaleza dentro y fuera de nosotros.

Pero la trascendencia es también la marca de la finitud, de la escisión, y de la soledad. La trascendencia es la diferencia entre lo finito y lo infinito, entre el ente y el Ser, al mismo tiempo que la señal de copertenencia. La trascendencia es, pues, ese espacio del Entre en el que se configura la existencia humana, el Entre del hombre y las cosas, que es, como interpretaba Heidegger, el principio supremo de todos los juicios sintéticos kantianos. Ese espacio del Entre significa en Heidegger que todo Ser lo es del ente, en Kant, que lo inteligible, nouménico, se expresa en lo sensible, y por ello lo reconocemos, pero que ese reconocimiento sólo es posible desde el modelo de nuestro ser infinito.

En el texto de Heidegger, ya sea que se haga una lectura metafísica o postmetafísica, es fundamental la presencia de los Himnos a la Noche de Novalis (seudónimo de Friedrich Leopold von Hardenberg, 1772-1801). Primero, la luz que vivifica los entes, que abre un mundo que respira de ella, que abre la maravilla de la vida; pero también esa luz-Razón es voluntad, “el rey de la naturaleza”, que la transforma y la domina, abriendo “la maravilla de los imperios del mundo”. El hombre, “egregio extranjero”, de “andar flotante”, descubre en la experiencia de la muerte, en la “clara noche de la nada de la angustia” (Heidegger), el misterio de la noche, de un nuevo sol que ilumina pálidamente otro imperio. El himno tercero es el resumen del sentimiento de la angustia como sentimiento de lo sublime.

Jean Francois Lyotard ha dado especial importancia a la estética de lo sublime y le ha dedicado una obra: *Leçons sur la Analytique du Sublime* (1991), trad. Español: *Lecciones sobre la Analítica de lo Sublime*, libro en el cual comenta los parágrafos 23 al 29 de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*. También ha dedicado a lo sublime varios capítulos de su obra: *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1986), trad. Español: *La posmodernidad* (explicada a los niños). En un capítulo de esta obra

titulado : Lo sublime y la vanguardia, Lyotard expone que el sentimiento sublime, que es también el sentimiento de lo sublime es, según Kant, una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor: el placer procede de la pena. En la tradición de la filosofía del sujeto que se remonta a san Agustín y Descartes y que Kant no cuestiona radicalmente, esta contradicción, que otros llamarían neurosis o masoquismo, se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de “presentar” una cosa.

Hay conocimiento si, en principio, el enunciado es inteligible y si, a continuación, se pueden sacar ciertos “casos” de la experiencia que se “correspondan” con éste. Hay belleza si, en ocasión del “caso” (La obra de arte), dado en principio por la sensibilidad sin ninguna determinación conceptual, el sentimiento de placer independiente de cualquier interés que suscite que esta obra atraiga hacia ella un consenso universal de principio. El gusto atestigua así que puede experimentarse en el modo del placer un acuerdo no determinado, no regulado, queda lugar a un juicio que Kant llama reflexivo, entre la capacidad de concebir y la capacidad de presentar un objeto correspondiente al concepto.

Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto. Tenemos la Idea del mundo (la totalidad de lo que es), pero no tenemos la capacidad de mostrar un ejemplo de ella. Tenemos la Idea de simple (lo no descomponible), pero no podemos ilustrar esta idea por medio de un objeto que sería un caso de ella. Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a “hacer ver” esta magnitud o esta potencia absolutas se nos aparece como dolorosamente insuficiente. He aquí las Ideas que no tienen presentación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), prohíben el libre acuerdo de las facultades que produ-

ce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables.

Llamaré moderno –continúa explicando Lyotard- al arte que consagra su “pequeña técnica”, como decía Diderot, a presentar que hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que no se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna ¿Pero cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? El propio Kant nos dicta la dirección a seguir llamándolo lo informe, la ausencia de forma, un índice posible de lo impresentable. Dice también de la abstracción vacía que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito (otro impresentable) que esta abstracción es ella misma como una presentación del infinito, su presentación negativa. Cita el “No esculpirás imagen, etc.” (Exodo 20, 4) como el pasaje más sublime de la Biblia, en el sentido de que prohíbe cualquier presentación de lo absoluto. No hay mucho más que agregar a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética “presentará” sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será “blanca” como un cuadrado de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena. Se reconocen en estas instrucciones los axiomas de las vanguardias de la pintura, en la medida en que éstas se consagran a hacer alusión a lo impresentable, por medio de presentaciones visibles.

En otro capítulo del libro titulado: Lo Posmoderno, Lyotard acota las diferencias entre lo sublime moderno y lo sublime posmoderno : La estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que

la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto.

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernadas por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo). ■

Referencias Bibliohemerográficas

A.textos Kantianos Y Fuentes Clásicas

KANT IMMANUEL, Antropología en sentido pragmático, Traducción de José Gaos, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

_____, Antropología Práctica, Traducción de Roberto Rodríguez Aramayo, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1990.

_____, Crítica de la Facultad de Juzgar, Traducción de Pablo Oyarzún, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1992.

KANT IMMANUEL, Crítica del Juicio, Traducción de Manuel García Morente, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1997.

_____, Crítica de la Razón Pura, Traducción de Pedro Ribas, Ediciones Alfaguara, S.A., Madrid, 1998.

_____, Crítica de la Razón Práctica, Traducción de J. Rovira Armengol, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1973.

_____, Fundamentación de la metafísica de las costumbres, Traducción Luis Martínez de Velasco, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1990

_____, Ideas para una Historia Universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia, Traducción de Concha Roldán Panadero y Roberto Rodríguez Aramayo, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1994.

_____, La Metafísica de las costumbres, Traducción y notas de Adela Cortina Orts y Jesús Conill Sancho, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1999.

_____, Los sueños de un visionario

explicados por los sueños de la metafísica, Traducción de Pedro Chacón e Isidoro Reguera, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

_____, Primera Introducción a la "Crítica del Juicio", Traducción de José Luis Zalabardo, La Balsa de la Medusa, Visor, S.A., Madrid, 1987.

_____, Principios Metafísicos de la ciencia de la naturaleza, Traducción de José Aleu Benítez, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1991.

_____, Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir, Observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime, Crítica del Juicio, Traducción de Julián Beisterio, A. Sánchez Rivero, Manuel García Morente, Estudio introductorio y análisis de las obras por Francisco Larroyo, Editorial Porrúa, S.A., México, 1991.

_____, Sobre la paz perpetua, Traducción de Joaquín Abellán, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1998.

ADDISON JOSEPH, Los Placeres de la Imaginación y otros ensayos de The Spectator, Raquejo Tonia (ed), La balsa de la Medusa, Visor, S.A., Madrid, 1991.

BURKE EDMUND, Indagación Filosófica sobre el Origen de nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello, Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1987.

CASSIRER ERNST, La Filosofía de la Ilustración, Traducción de Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

_____, La Filosofía de las formas simbólicas, Volúmenes I, II, III, Traducción de Armando Morones, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

_____, Kant, Vida y Doctrina, Traducción de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, S.A., México, 1985.

DELEUZE GILLES, Nietzsche y la Filosofía, Traducción de Carmen Artal, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.

FINK EUGEN, La Filosofía de Nietzsche, Traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1976.

GADAMER HANS-GEORG, Verdad y Método, Volumen I y II, Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, S.A., Salamanca, 1997.

HEGEL, G.W.F., Diferencias entre los Sistemas de Filosofía de Fichte y Schelling, traducción de M^a del Carmen Paredes Martín, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1990.

HEGEL, G.W.F., Estética, Volúmenes I y II, Traducción de Raúl Gabás, Ediciones Península, Barcelona, 1989.

_____, Estética, Traducción de la edición francesa de Charles Bénard, por H. Giner de los Ríos, Librería El Ateneo Editorial, Buenos Aires, 1954.

HEIDEGGER MARTÍN, El Origen de la Obra de Arte y Hölderlin y la Esencia de la Poesía, Traducción de Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, S.A., México, 1985.

_____, Kant y el Problema de la Metafísica, Traducción de Gred Ibscher Roth, Fondo de Cultura Económica, S.A., Madrid, 1993.

_____, La Voluntad de Potencia como Arte, en Nietzsche 125 años, Revista de la Cultura de Occidente (ECO), Bogotá, Colombia, Tomo XIX/5-6-7; septiembre-octubre-noviembre de 1969.

HEIDEGGER MARTÍN, Nietzsche, Volumen I y II, Traducción de Juan Luis Vermal, Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

_____, El Ser y El Tiempo, Traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

_____, ¿Qué quiere decir pensar?, Traducción de Eustaquio Barjau, publicada en Heidegger Martín, Conferencias y Artículos, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

_____, ¿Quién es el Zaratustra de Nietzsche?, Traducción de Eustaquio Barjau, publicada en Heidegger Martín, Conferencias y Artículos, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

HUTCHESON FRANCIS, Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza, Traducción de Jorge V. Arregui, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1992.

JASPERS KARL, Nietzsche, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963

LONGINO (?), De lo Sublime, Traducción de Francisco P. Samaranch, Aguilar Ediciones, Buenos Aires, 1980.

NIETZSCHE FRIEDRICH, Así habló Zaratustra, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1972.

_____, Crepúsculo de los Ídolos, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1973.

_____, Ecce Homo, Cómo se llega a ser lo que se es, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2001

_____, El Nacimiento de la Tragedia, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1973.

_____, La Ciencia Jovial (La Gaya Scienza), Traducción, introducción, notas e índice de nombres de José Jara, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.

_____, La Filosofía en la

Época Trágica de los Griegos, en Nietzsche Friedrich, Obras Completas, volumen 4, Traducción de Pablo Simón, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1949

_____, La Voluntad de Poderío, Traducción de Anibal Froufe, EDAF Ediciones, Madrid, 1986

_____, Más Allá del Bien y del Mal, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1972.

_____, Sobre Verdad y Mentira en sentido Extramoral, y Hans Vaihinger, La Voluntad de Ilusión en Nietzsche, Traducción Luis ML Valdés y Teresa Orduña, Editorial Tecnos, Madrid, 1998.

SHELLING F.W.J., Antología Escritos de primera y última Filosofía: Sistema del Idealismo Trascendental (1800); Kant (1804); Filosofía del Arte (1802-1803); Filosofía y Religión (1804); Presentación del Empirismo Filosófico (1830); Tratado sobre la Fuente de las Verdades Eternas (1850), Edición de José L. Villacañas Berlanga, Textos Cardinales/Ediciones Península, Barcelona, 1987.

SHELLING F.W.J., Sistema del Idealismo Trascendental, Traducción de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1988.

SCHILLER FRIEDRICH JOHANN CHRISTOPH, Escritos sobre Estética, Traducción Manuel García Morente, María José Callejo y Jesús González Fisac, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1991.

SCHLEIERMACHER FRIEDRICH D. E., Sobre la Religión, Traducción de Arsenio Ginzó Fernández, Editorial Tecnos, S.A., Madrid,

SCHOPENHAUER ARTHUR, El Mundo como Voluntad y Representación, Editorial Porrúa, México; 1983

B.fuentes Secundarias

ABBAGNANO NICOLA, Diccionario de Filosofía, Traducción de Alfredo N. Galletti, Fondo de Cultura Económica, S.A., México, 1994.

ALISSON HENRY, El idealismo trascendental de Kant: una interpretación y defensa, Traducción de Dulce María Granja Castro, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1992.

ASSUNTO ROSARIO, Naturaleza y Razón en la Estética del Setecientos, Traducción de Zósimo González, La Balsa de la Medusa, Visor, S.A., Madrid, 1989.

_____, La Antigüedad como Futuro (Estudio sobre la Estética del Neoclasicismo Europeo), Traducción de Zósimo González, La Balsa de la Medusa, Visor, S.A., Madrid, 1990.

BAYER RAYMOND, Historia de la Estética, Traducción de Jasmin Reuter, Fondo de Cultura Económica, S.A., México, 1993.

BOSANQUET BERNARD, Historia de la Estética, Traducción de José Rovira Armengol, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

BENJAMIN WALTER, El Concepto de la Crítica de Arte en el Romanticismo Alemán, Ediciones Península, Barcelona, 2000.

BOZAL VALERIANO (ED), PÉREZ CARREÑO FRANCISCA, RAQUEJO TONIA (Y OTROS), Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas, Volumen I, La Balsa de la Medusa, Visor, S.A., Madrid, 1996.

CAPPELLETTI ÁNGEL, La Estética Griega, Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1991.

CENTRO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (CIE), Estética: Revista de Arte y Estética Contemporánea, N° 3, Ponencias del II Seminario Nacional de Estéti-

ca, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico CDCHT de la Universidad de los Andes y CIE, Mérida, Venezuela, Tercera Edición, editado en disco compacto, noviembre de 2002.

CENTRO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (CIE), Estética: Revista de Arte y Estética Contemporánea, N° 4, Ponencias del Tercer Simposio, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico CDCHT de la Universidad de los Andes, CONAC y CIE, Mérida, Venezuela, 2001.

CENTRO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (CIE), Estética: Revista de Arte y Estética Contemporánea, N° 5, Ponencias del IV Seminario Nacional de Estética, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico CDCHT de la Universidad de los Andes, y CIE, Mérida, Venezuela, Segunda Edición, editado en disco compacto, noviembre de 2002.

CENTRO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (CIE), Estética: Revista de Arte y Estética Contemporánea, N° 6, Ponencias del Cuarto Simposio Internacional de Estética, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico CDCHT de la Universidad de los Andes, CONAC y CIE, Mérida, Venezuela, 2002.

CENTRO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (CIE), Estética: Revista de Arte y Estética Contemporánea, N° 6, Ponencias del 4° Simposio Internacional de Estética, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico CDCHT de la Universidad de los Andes, y CIE, Mérida, Venezuela, Editado en disco compacto, noviembre de 2003.

CENTRO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (CIE), Estética: Revista de Arte y Estética Contemporánea, N° 7, Ponencias del 5° y 6° Seminario Nacional de Estética, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico CDCHT de la Universidad de los Andes, CONAC y CIE, Mérida, Venezuela, 2004.

CENTRO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (CIE),

Seminario Nietzsche 1900-2000, Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes, Grupo de Investigaciones Estéticas (G.I.E.) y Consejo de Desarrollo Científico Humanístico y Tecnológico (CDCHT), por el Centenario de la muerte de F. Nietzsche, Segunda Edición, Editado en disco compacto, noviembre de 2002.

CHADWICK, R.F. Y CAZEAU C. (COMPS), Immanuel Kant: Critical assessments, 4 volúmenes, London, Routledge, 1992.

FERRATER MORA JOSÉ, Diccionario de Filosofía, Tomos I (A-D); II (E-J); III (K-P); IV (Q-Z), Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1994.

GIVONE SERGIO, Historia de la Estética, Traducción de Mar García Lozano, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1999.

GRUPO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (GIE), Estética: Revista de Arte y Estética Contemporánea, N° 1, Ponencias del Primer Simposio Nacional de Estética, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico CDCHT de la Universidad de los Andes y GIE, Mérida, Venezuela, 1997.

GRUPO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (GIE), Estética: Revista de Arte y Estética Contemporánea, N° 2, Ponencias del Segundo Simposio, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico CDCHT de la Universidad de los Andes y GIE, Mérida, Venezuela, 1999.

HEYMANN EZRA, Decantaciones Kantianas, (Trece Estudios Críticos y una revisión de conjunto), Publicación de la Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1999.

LYOTARD JEAN FRANCOIS, Lecons sur la Analytique du Sublime, Galilée, París, 1991.

_____, La Posmodernidad

(explicada a los niños), Traducción de Enrique Lynch, Editorial Gedisa, S.A., Barcelona, 1990.

MARTÍNEZ MARZOA FELIPE, Desconocida Raíz Común (Estudio sobre la Teoría Kantiana de lo Bello), La Balsa de la Medusa, Visor, S.A., Barcelona, 1987.

_____, De Kant a Hölderlin, La Balsa de la Medusa, Visor, S.A., Barcelona, 1992.

_____, Releer a Kant, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.

MAYZ VALLENILLA, ERNESTO, El problema de la nada en Kant, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1992.

MENÉNDEZ Y PELAYO MARCELINO, Historia de las Ideas Estéticas en España, Edición de las obras completas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1940.

MOLINUEVO JOSÉ LUIS, La Experiencia Estética Moderna, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 1998.

NAVIA ANTEZANA WALTER MAURICIO, Cosmología y Ontología del Devenir: Notas sobre el Diálogo de Nietzsche con la Filosofía Presocrática, en Seminario Nietzsche 1900-2000, Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes, Grupo de Investigaciones Estéticas (G.I.E.) y Consejo de Desarrollo Científico Humanístico y Tecnológico (CDCHT), por el Centenario de la muerte de F. Nietzsche, editado en disco compacto, diciembre, 2000.

_____, Heidegger y Nietzsche, en Filosofía 1, Revista del Postgrado de Filosofía de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1990.

_____, Heidegger contra Nietzsche, en Filosofía 3, Revista del Postgrado de Filosofía de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1991.

_____, Nietzsche: la Filosofía del Devenir, Trabajo de Grado del autor para optar el título de Doctor en Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, Tutor: Juan Manuel Navarro Cordón, 1995.

PHILONENKO ALEXIS, Schopenhauer: Una Filosofía de la Tragedia, traducción de Gemma Muñoz-Alonso López, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1989.

RODRÍGUEZ A. ROBERTO, VILAR GERARD (EDS.), En la Cumbre del Criticismo, (Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant), Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1992.

ROSALES ALBERTO, Siete Ensayos sobre Kant, Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1993.

SCHAEFFER JEAN-MARIE, El arte de la edad moderna (La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días), Traducción de Sandra Caula, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1999

TRÍAS EUGENIO, Lo Bello y lo Siniestro, Editorial Seix-Barral, Barcelona, 1982.

VATTIMO, GIANNI, El Fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la cultura Posmoderna, Editorial Gedisa, Barcelona, 1987.

VILLACAÑAS J.L., PÉREZ CARREÑO FRANCISCA (Y OTROS), Estudios sobre la Crítica del Juicio, La Balsa de la Medusa, Visor, S.A., Madrid, 1990.

Citas

1. Longino (?), De lo Sublime, Traducción de Francisco Samaranch, Aguilar Ediciones, Buenos Aires, 1980. Casio Longino, fue ministro de la reina Zenobia de Palmira (siglo I d.C). Hoy los filólogos se inclinan a creer que el autor de dicho tratado fue un crítico literario influido por Filón de Alejandría, judío de religión (Mommsen), que vivía en la época del emperador Calígula. La obra no contiene una metafísica de lo bello ni se ocupa esencialmente de sociología del arte, aunque en su último capítulo relaciona la literatura con lo ético y lo socio-político. Llegó a ser muy apreciada por escritores modernos como Fenelón, Pope, Goldsmith, Addison, Dryden y Gibbon, tal vez por los atinados consejos que ofrece sobre el arte de escribir, siempre bien ilustrados con ejemplos de la literatura griega. (Véase Cappelletti Ángel, La Estética Griega, Consejo de publicaciones de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1991, pp. 133-157)
2. Molinuevo José Luis, La Experiencia Estética Moderna, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 1998, pp. 90-91
3. Burke Edmund, Indagación Filosófica sobre el Origen de nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello, Traducción de Menene Gras Balaguer, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1987. Parte III, sección XXVII, p. 94.
4. Op. Cit., Parte IV, Sección V, p. 99.
5. Op. Cit., Parte IV, Sección VII, pp. 100-101.
6. Molinuevo José Luis, La Experiencia Estética Moderna, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 1998. pp. 90-91.
7. Kant Immanuel, Observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime, traducción de A. Sánchez Rivero, en Kant Immanuel, Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir, Observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime, Crítica del Juicio. Estudio introductorio y análisis de las obras por Francisco Larroyo, Editorial Porrúa, S.A., México, 1991, pp. 133-135.
8. La obra consta de cuatro capítulos: En el primer capítulo Kant habla de los diferentes objetos que provocan el sentimiento de lo sublime y de lo bello; en el segundo capítulo habla sobre las propiedades

- de lo sublime y de lo bello en el hombre en general; en el tercero sobre la diferencia entre lo sublime y lo bello en la relación recíproca de ambos sexos; en el cuarto sobre los caracteres racionales en cuanto descansan en la diferente sensibilidad para lo sublime y lo bello (véase Kant Immanuel, Observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime, traducción de A. Sánchez Rivero, en Kant Immanuel, Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir, Observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime, Crítica del Juicio. Estudio introductorio y análisis de las obras por Francisco Larroyo, Editorial Porrúa, S.A., México, 1991, pp. 133-165)
9. García Morente Manuel, La Estética de Kant, Prólogo del Traductor en la Crítica del Juicio, Editorial Espasa –Calpe, S.A., Madrid, 1997, pp. 34-38
10. División de la Crítica de la Facultad de Juzgar: La primera parte contendrá dos libros, el primero de los cuales será la crítica del gusto o del juicio sobre lo bello, siendo el segundo la crítica del sentimiento espiritual (en la mera reflexión sobre un objeto) o del juicio sobre lo sublime. La segunda parte contiene también dos libros, de los cuales el primero pondrá bajo principios el juicio de las cosas de la naturaleza en cuanto cosas naturales con respecto a su posibilidad interna, y el segundo el juicio sobre su finalidad relativa. Cada uno de estos libros contendrá en dos apartados una analítica y una dialéctica de la facultad de juzgar. La analítica tratará de proporcionar, en otros tantos capítulos, primero la exposición y después la deducción del concepto de una finalidad de la naturaleza (Véase Kant Immanuel, Primera Introducción a la Crítica del Juicio, Traducción de José Luis Zalabardo, La Balsa de la Medusa, Visor, S.A., Madrid, 1987)
11. En sentido trascendental la forma de la finalidad de un objeto (Véase Kant Immanuel, Crítica del Juicio, pp. 153-154)
12. Kant Immanuel, Crítica del Juicio, Traducción de Manuel García Morente, Editorial Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1997, pp. 184-185
13. *Ibid.*, p. 185
14. Gadamer Hans-Georg, Verdad y Método, Volumen I, Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, S.A., Salamanca, 1997, p.121
15. Puede resumirse de este modo lo que aparece fundamentado en las Cartas sobre la educación estética del hombre, “debe ser algo común entre instinto formal e instinto material, esto es, debe ser un instinto lúdico” (Véase Schiller Friedrich, Escritos sobre estética, Carta XV, Traducción de Manuel García Morente, María José Callejo y Jesús González Fisac, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1991, pp. 151-156)
16. Gadamer Hans-Georg, Verdad y Método, Volumen I, Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, S.A., Salamanca, 1997, p. 122
17. *Ibid.*, p. 122
18. Schiller Friedrich, Cartas sobre la Educación Estética del Hombre, Cartas XVII y XXVII, en Schiller Friedrich, Escritos sobre Estética, Traducción de Manuel García Morente, María José Callejo y Jesús González Fisac, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1991, pp. 160-163; 207-217
19. Schiller Friedrich, Sobre lo Sublime, en Schiller Friedrich Escritos sobre Estética, Traducción de Manuel García Morente, María José Callejo y Jesús González Fisac, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1991, pp. 218-237
20. Navarro Cordón Juan Manuel, Repensar a Schiller, estudio preliminar en Schiller Friedrich, Escritos sobre Estética, Traducción de Manuel García Morente, María José Callejo y Jesús González Fisac, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1991, pp. XXXVIII-XLIX
21. *Ibid.*, pp. XXXVIII-XLIX
22. Schiller Friedrich, Sobre lo Patético, en Schiller Friedrich, Escritos sobre Estética, traducción de Manuel García Morente, María José Callejo y Jesús González Fisac, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1991, pp. 65-96
23. Navarro Cordón Juan Manuel, Repensar a Schiller, estudio preliminar en Schiller Friedrich, Escritos sobre Estética, Traducción de Manuel García Morente, María José Callejo y Jesús González Fisac, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1991, pp. XXXVIII-XLIX.
24. Hegel Friedrich, Estética, Volumen I, Traducción de Raúl Gabás, Ediciones Península, Barcelona, 1989, pp. 319-321
25. *Ibid.*, pp. 319-320

26. Givone Sergio, *Historia de la Estética*, Traducción de Mar García Lozano, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1999, p. 49
27. Jarque Vicente, G.W.F. Hegel, en Bozal Valeriano (ed), *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Volumen I, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1996, p. 227
28. *Ibíd.*, pp. 227-228
29. *Ibíd.*, p. 228
30. *Ibíd.*, p. 228
31. *Ibíd.*, p. 228
32. *Ibíd.*, p. 228
33. *Ibíd.*, p. 228
34. Hegel Friedrich, *Estética*, Volumen I, Traducción de Raúl Gabás, Ediciones Península, Barcelona, 1989, Introducción, pp. 9-19
35. *Ibíd.*, p.10
36. *Op. Cit.*, pp. 136-137
37. *Op. Cit.*, pp. 9-19
38. *Op. Cit.*, p. 87
39. Después de una introducción destinada a dar una idea general del arte, y a señalar su lugar al lado de la religión y de la filosofía, comienza la primera parte, la cual trata: 1) El concepto de lo bello en general; 2) Lo bello natural; 3) Lo bello artístico o el Ideal. La segunda parte expone el desarrollo del Ideal en las formas del arte bello. Estas formas son: la simbólica, clásica y romántica. En la primera, la Idea se busca y esfuerza en vano para lograr una forma que le convenga; en la segunda, la encuentra; en la tercera, la sobrepaja. Vuelta sobre sí misma, la Idea se despoja de sus formas sensibles. Finalmente, en la tercera parte las artes se distinguen, se clasifican y se escalonan según el grado que expresan el Ideal: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música, y Poesía. La gradación se establece según el principio de que un arte es superior a otro cuando expresa mejor el espíritu. Hay otra división que responde a la división histórica y en la que se reproduce la triplicidad de las formas anteriores. La Arquitectura es el arte simbólico; la Escultura, el arte clásico; la Pintura, Música y Poesía forman la serie de las románticas. En cada grado, la Idea se despoja de una de sus formas, se hace más espíritu. La poesía, la última es la más cercana al espíritu, tiene a su vez tres formas: la épica, lírica y dramática (Véase Bénard Charles, *La Estética de Hegel*, Prólogo de la traducción francesa en Hegel Friedrich, *Estética*, Traducción de la edición francesa de Charles Bénard, por H. Giner de los Ríos, Librería El Ateneo Editorial, Buenos Aires, 1954, pp. 37-39) En la segunda parte de la obra al exponer el desarrollo del Ideal en las formas del arte bello; toda la serie de artes particulares: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música y Poesía se presentan dentro de cada una de las tres formas de arte progresivas: la simbólica, la clásica y la romántica, y aunque todas las artes se presenten en cada época, sucede, sin embargo, que cada vez que se presentan una o más de ellas tiene una categoría privilegiada, que depende de la coincidencia de su tendencia especial con el espíritu de la época dentro de la cual se encuentra. Así para la forma de arte simbólica, la Arquitectura es central o característica, para la forma de arte clásica, lo es la Escultura, y para la forma de arte romántica, lo son la Pintura, la Música y la Poesía (Véase Bosanquet Bernard, *Historia de la Estética*, Traducción de José Rovira Armengol, Ediciones Nueva Visión, SAIC., Buenos Aires, 1970, pp. 400-401)
40. Bayer Raymond, *Historia de la Estética*, Traducción de Jasmín Reuter, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 323-324
41. Jarque Vicente, G.W.F. Hegel, en Bozal Valeriano (ed), *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Volumen I, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1996, p. 230
42. *Ibíd.*, p. 230
43. Molinuevo José Luis, *El Lado Oscuro de lo Sublime*, en Rodríguez Aramayo Roberto y Vilar Gerard (Eds), *En la Cumbre del Criticismo*, Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant, Editorial Anthropos, Barcelona, 1992, pp. 153-168
44. *Op. Cit.*, p. 160
45. *Op. Cit.*, p. 161
46. *Ibíd.*, p. 161
48. *Ibíd.*, p. 161
49. *Ibíd.*, p. 161
50. *Ibíd.*, p. 162
51. *Op. Cit.*, p. 164

52. Kant Immanuel, *Crítica del Juicio*, Traducción de Manuel García Morente, Editorial Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1997, parágrafo 29, pp. 209-211

53. Molinuevo José Luis, *El Lado Oscuro de lo Sublime*, en Rodríguez Aramayo Roberto y Vilar Gerard (Eds), *En la Cumbre del Criticismo*, Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant, Editorial Anthropos, Madrid, 1992, p. 164

54. *Ibíd.*, p. 164

55. *Ibíd.*, p. 164

56. *Op. Cit.*, p. 165

57. *Op. Cit.*, p. 166

58. *Ibíd.*, p. 166

59. *Ibíd.*, p. 166

60. Lyotard Jean-Francois, *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Traducción de Enrique Lynch, Editorial Gedisa, S.A., Barcelona, 1990, pp. 19-22

61. *Op. Cit.*, p. 21

62. Kant Immanuel, *Crítica del Juicio*, Traducción de Manuel García Morente, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1997, p. 221

63. El término “vanguardia”, tomado del vocabulario militar, se usó en sentido figurado para definir movimientos radicales en el arte y en la política, en el contexto cientificista de la filosofía de la historia a principios del siglo XIX, los artistas servirían de vanguardia en la empresa de crear un sistema de bien público hacia el futuro radiante de la especie humana. Este elemento cientificista y progresista marcará a las vanguardias a lo largo del siglo XX. A principios de este siglo los artistas empezaron a tematizar la ideología de la vanguardia. De un ensayo de Kandinsky titulado: *De lo espiritual en el arte y en la pintura en particular*, publicado en 1912, se pueden extraer los elementos necesarios para formar el tipo-ideal de vanguardia (Véase, Alzuru Pedro, *Vanguardias y Posmodernidades*, en Grupo de Investigaciones Estéticas (GIE), *Estética N° 2*, Ponencias del Segundo Simposio Internacional de Estética, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de los Andes y GIE, Mérida, Venezuela, 1999, pp. 29-38)

64. Lyotard Jean-Francois, *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Traducción de Enrique Lynch, Editorial

Gedisa, S.A., Barcelona, 1990, pp. 23-26

65. Si entendemos por “modernismo”, las vanguardias del siglo XX o el arte “moderno”, lo posmoderno sería una exacerbación de lo moderno, lo ultramoderno, más que lo posmoderno. La “modernidad”, para gran parte de los filósofos contemporáneos designa lo que Martín Heidegger llama “el humanismo”, es decir, el racionalismo cartesiano, la filosofía de las luces y sus consecuencias tecno-científicas. Entendida así la “modernidad” no se puede confundir con el “modernismo”, pues este se propone más bien, romper con las ilusiones del “cogito” claro y distinto y el orden “euclidiano” que tuvieron tanta importancia para la “metafísica de la subjetividad” y la historia del arte. Así entendido, lo posmoderno sería una ruptura con el Iluminismo, con la idea de progreso, según la cual la ciencia y la racionalización del mundo representarían la emancipación de la humanidad. En pocas palabras, cuando lo posmoderno se opone al proyecto de la modernidad en el sentido iluminista, prolonga lo “moderno” entendido como el “modernismo” de las vanguardias.

Es esta significación la que encontramos en J.F. Lyotard. Para Lyotard como para Adorno, la deconstrucción del universo filosófico propio del Iluminismo se expresa en las obras contemporáneas más radicales, las que se caracterizan por su voluntad de romper con el dominio de la racionalidad y de la representación. Se trataría ahora de “hacer alusiones a lo impresentable a través de representaciones visibles”, “hacer ver que hay algo que se puede concebir que no podemos ver ni hacer ver” (Lyotard, en Ferry L., 1990, p. 329) Lo posmoderno es así entendido, como una parte de lo moderno en el sentido de que el “el arte moderno”, designa el rechazo filosófico de la representación que se traduce, en el plano estético, por el rechazo de la tonalidad en la música y de la figuración en la pintura. El arte moderno sería el que se consagra a hacer ver que hay invisible en lo visible, impresentable en lo presentable, ausencia en la presencia, ser más allá del siendo, por ello Lyotard concluye que “lo posmoderno forma probablemente parte de lo moderno” (Lyotard, en Ferry L., 1990, p. 330) Lo moderno y lo posmo-

dermo se instalarían en el seno de la subversión de la modernidad entendida como iluminismo, la diferencia entre modernos y posmodernos sería inesencial. Modernos y posmodernos se confunden así en la oposición al legado “cartesiano” iluminista y racionalista expresado en el deseo de no instalarse en la “representación”. El posmoderno sería más modernista, más deconstructivo que el moderno (Véase Alzuru Pedro, Vanguardias y posmodernidades, en Grupo de Investigaciones Estéticas (GIE), Estética N° 2, Ponencias del Segundo Simposio Internacional de Estética, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de los Andes y GIE, Mérida, Venezuela, 1999, pp. 34-35)