

La capacidad de juicio y la apariencia estética

ROMÁN GUTIÉRREZ
(Universidad Central de Barcelona)

La primera cuestión que puede (y debe) dirigirse a la *Kritik der Urteils-kraft (KU)* es aquella que interroga por el lugar de la misma en la «filosofía de Kant». Dicho con otras palabras: ¿qué es la capacidad de juicio?, ¿cuál es la función que le corresponde en el sistema de las facultades espirituales?; y también, y no en último lugar, ¿se penetra por su mediación en un nuevo territorio cognoscitivo o se suturan las fisuras sistemáticas de lo realizado hasta aquí, en particular las que se han abierto en el edificio crítico? Tras los resultados de las críticas precedentes la primera pregunta debe ser, por tanto, sistemática. Caben no obstante otros dos enfoques más de contenido: el que busca elucidar la noción de fin y, también, el que resulta de la historia de los efectos producidos por esta obra: ¿en qué consiste la estética kantiana (puesto que su historia ha sido principalmente la de su interpretación estética)? Da la impresión de que la unilateralidad del enfoque podría venir en detrimento de la propia comprensión de la obra. Pero posiblemente sucedería lo mismo con la mera concurrencia de todos ellos en un amontonamiento de tópicos.

Las consideraciones que siguen se ven movidas por un interés que podría denominarse «estético», pero que en ningún caso apunta a la *extracción* de la teoría estética kantiana de entre las páginas de la *KU*, sino a la búsqueda del rendimiento (*Leistung*) crítico que resulta de la lógica del juicio de reflexión estético. Sin desatender la cuestión sistemática, será analizado el fenómeno de la pseudológica y del pseudoconocimiento (es decir, de la apariencia) que caracteriza el punto de vista subjetivo estético en la *KU*. No obstante, se hace necesario abordar de entrada cuál es el tipo de averiguación propio de la *KU*, es decir (y con ello se responde en cierto modo a la pregunta sistemática),

cuál es la pregunta que hace venir a primer plano a la capacidad de juicio. O lo que es lo mismo, qué es lo que la capacidad de juicio representa al lado de las otras facultades espirituales.

El título del párrafo III de la segunda introducción —*De la KU como un medio de unión de las dos partes de la filosofía en un todo* (Akademie Ausgabe, Band V, p. 176)— facilita la comprensión de lo que se ha venido diciendo. La crítica de la capacidad de juicio aparece como una de las tres facultades cognoscitivas (entendimiento, capacidad de juicio, razón), que se corresponden con las tres facultades del espíritu (facultad de conocer, sentimiento de agrado y desagrado, facultad de desear); a cada una de ellas le corresponde un tipo particular de principio *a priori* (conformidad a leyes, finalidad, fin final) (Akd. Aus., 198). Pero de esta clasificación tripartita podría desprenderse la impresión de que la capacidad de juicio se encuentra entre las otras dos como una más entre iguales, cuando en realidad, y como se ha mencionado, le corresponde a ella un papel de enlace, una función mediadora. Y esto comporta ciertos aspectos particulares, tanto para la facultad en cuestión como para la crítica en la que es expuesta. En el párrafo II de la introducción se restringe el número de las facultades cognoscitivas al indicar que «nuestra entera capacidad cognoscitiva tiene dos regiones, la de los conceptos de la naturaleza y la del concepto de libertad» (Akd. Aus., 175), lo que hace que la filosofía se divida *únicamente* en teórica y práctica. Más adelante se menciona el abismo infranqueable abierto entre el concepto de naturaleza y el de libertad. Sin embargo, dice Kant que tiene que haber una posibilidad para el influjo del ámbito de la libertad sobre el de la naturaleza, de tal forma que «el concepto de libertad debe realizar en el mundo sensible el fin propuesto por sus leyes» (Akd. Aus., 176). Y viceversa, el «fundamento de la *unidad*» de lo suprasensible que subyace a la naturaleza con lo que contiene de práctico el concepto de libertad. El concepto de ese fundamento permitirá el tránsito de un modo de pensar a otro, aun cuando no se pueda tener de él ni conocimiento teórico ni práctico y, por lo tanto, «no tenga esfera característica alguna» (Akd., 176). Así pues, el medio de unión (*Verbindungsmittel*) no es propiamente una de las regiones de la facultad de conocer, aun cuando tenga alguna relación con ellas, pues «no tiene propiamente esfera alguna en lo que toca a los objetos, porque ella no es una doctrina» (Akd., 176). Lo que corresponde entonces a la crítica de esta facultad no es ofrecer el fundamento trascendental para un tipo particular de objetividad, sino investigar sobre los límites de las otras dos a partir de un lugar particular en el que se encuentran implicadas ambas facultades cognoscitivas, lo que representa tanto dar cuenta de lo que las separa como de aquello que hace de linde y, de esa forma, puede ponerlas en conexión.

El programa directriz de la *KU*, que es formulado de esta manera en la introducción, se orienta a la investigación del principio *a priori* que fundamenta esta tercera crítica y con ello haga plausible la posición de la capaci-

dad de juicio como *Verbindungsmittel*. Parece así que el interés que mueve a la *KU* es principalmente sistemático. Sin embargo, a medida que Kant se adentra en la mencionada fundamentación, y se va ocupando de las *cosas mismas*, se irá produciendo una cierta desviación respecto del propósito originario¹, de tal modo que las pretensiones sistemáticas irán cediendo terreno, en primer lugar, a una teoría del juicio de gusto estético y, posteriormente, al desarrollo de la noción de teleología. Tal desviación no comporta, pese a todo, un abandono del interés por la implicación entre las dos regiones de la filosofía. Pero tiene lugar un cambio en lo que se refiere a las prioridades. La prueba de ello nos la proporciona Kant al final de la segunda introducción (que fue escrita con la obra ya concluida), al indicar que «para una crítica de la capacidad de juicio, la parte que contiene la capacidad de juicio estético es esencialmente pertinente, porque sólo ésta encierra un principio que la capacidad de juzgar pone completamente *a priori* a la base de su reflexión sobre la naturaleza» (*Akd.*, 193). Por el contrario, lo que constituiría el principio teleológico —el que haya fines objetivos de la naturaleza— es algo de lo que «no se puede dar fundamento alguno *a priori*». Así pues, el juicio estético pasa a constituir la parte principal de la *KU*, ya que serán las cuestiones que se ordenan en torno al juicio estético sobre lo bello (y lo sublime) las que permitirán el despliegue, a partir de lo particular, del principio de la capacidad de juicio y, con ello, de esta misma como posible lugar de encuentro de las otras facultades. Esto último, sin embargo, tendrá más el sentido de un descentramiento de la oposición y de una referencia a la raíz común que el de la colocación de un puente efectivamente transitable. Todo ello girará alrededor de una estructura principal que está constituida por el concepto de finalidad (*Zweckmäßigkeit*) y por la capacidad de juicio reflexionante.

La «Raíz común» mencionada sería aquello supuesto, pero que como tal no constituye una región de las facultades cognoscitivas. Es decir, lo que la crítica de la capacidad de juicio busca. No obstante, si no constituye una región particular tampoco podrá haber de ello una exposición discursiva al modo de alguno de los discursos posibles (el cognoscitivo y el práctico). La «raíz común» no se presenta, por decirlo así, en un discurso sintético cognoscitivo, por medio del cual se cierra el sistema, sino como la crítica de la facultad a partir de la cual puede hacerse efectivo el discurso cognoscitivo mismo —la capacidad de juicio como facultad de la subsunción del particular en el universal o bajo un concepto. De este modo tiene lugar una investigación de lo que podríamos denominar la referencia al principio desconocido, aquello que no puede tener exposición discursiva y que, cuando la tiene, lo es en la forma de discurso cognoscitivo o de discurso práctico. Las alabanzas que Hegel dedicara en *Glauben und Wissen* a la *KU*, a la que consideraba «el pun-

¹ Cf. Bartuschat, W., *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt, 1972, p. 7.

to más interesante del sistema kantiano», tenían que ver justamente con el apunte de ese (supuesto) principio.

La importancia de lo estético en la *KU*, que hace que lo programado en la introducción se vea desplazado del lugar central, reside en el hecho de que aquello en lo que tiene lugar la unificación o en donde está presente la raíz común es un hecho estético: es aquel *objeto* que puede ser denominado «bello»². Este es el *factum* kantiano a partir del cual podrá tener lugar una elucidación trascendental. Y serán las dificultades surgidas en el curso de dicha investigación las que hagan que el programa original sufra un cierto desencaje, que la parte dedicada a la capacidad de juicio estética cobre una gran importancia relativa. Pero en ello se mantendrá, si bien transformadamente, la cuestión programática principal: la posibilidad de un eslabón intermedio y mediador (*Mittelglied*) entre las facultades, así como la de una raíz común de los dos modos de validez discursiva, y la realización de su modo de aparición.

La reflexión es uno de los elementos que constituyen la estructura básica en torno a la que se construye la *KU*, apareciendo principalmente en la forma de capacidad de juicio reflexionante. La capacidad de juicio en general es definida por Kant como «la facultad de pensar lo particular como contenido bajo lo universal» (*Akd.*, 179). Pero la capacidad de juicio reflexionante no consiste en la aprehensión de un particular por medio de la subsunción en el universal, sino en el proceso de búsqueda que aspira al universal *que conviene* al particular en cuestión. La mención a la reflexión que aparece en «reflexionante» da cuenta del especial carácter del juicio asociado a él. La reflexión pertenece ya de suyo a la capacidad de juicio. Se trata del procedimiento que constituye esa misma capacidad; «sólo porque hay en general “reflexión”, tiene sentido hablar de “juicio” y “capacidad de juicio”»³. Y la posibilidad misma de una búsqueda *reflexionante* de un universal para un particular dado resulta justamente de que la reflexión sea ya, con anterioridad, el procedimiento mediante el cual tiene lugar la producción del universal. Es decir, básicamente la conducción de los contenidos de la representación a su relación con el concepto. Y éste es «la representación válida para una pluralidad en principio infinita de casos posibles, representación indiferente a su aplicación a este o aquel caso»⁴. En tanto que conducción de una representación a la relación con otras (que la constituye), en principio aplicable a ella, pero posteriormente aplicable a múltiples casos, la reflexión es también la constitución de esta segunda representación, es decir, la fijación de ese procedimiento, así como la separación de la última representación (el concepto) con respecto al procedimiento por cuyo concurso se ha llegado a constituir, y

² Cf. Martínez Marzoa, F., *Desconocida raíz común*, Madrid, 1987, pp. 51 ss.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ Martínez Marzoa, F., *La «Crítica del Juicio» y la cuestión Grecia-Modernidad*, en VV. AA., *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*, Madrid, 1990 (pp. 147-164), p. 159.

también al acto particular de la construcción. La reflexión se halla de esa manera en el origen del tránsito desde el esquema al concepto; es decir, por medio de ella el procedimiento se convierte en regla indiferente de su aplicación a uno cualquiera de los casos que pueden reunirse bajo ella. En este proceder tiene lugar, además, la constitución del objeto del que se predica un concepto (que es reunido bajo la regla) y también, asociado a ello, la constitución paralela del sujeto que enjuicia.

De un modo similar, la capacidad de juicio reflexionante, obligada a elevarse, en tanto facultad de la producción del universal, desde lo particular de la naturaleza hasta lo universal, necesita un principio, que no puede, sin embargo, extraer de la experiencia, puesto que tiene que fundar «la unidad de todos los principios empíricos bajo principios, igualmente empíricos, pero más altos, y así la posibilidad de la subordinación sistemática de unos a otros» (*Akd.*, 180). Tal principio (trascendental) tiene que dársele ella a sí misma, no pudiendo ser otro que el de la adecuación a fin (*Zweckmäßigkeit*)⁵: las leyes particulares deben ser consideradas en una unidad, como si hubiera sido ésta dada por un entendimiento (no el nuestro) para nuestras facultades de conocimiento. Se trata, además, de un principio válido únicamente para la capacidad de juicio, particularmente para el juicio reflexionante, pues atribuir fines a la naturaleza es algo que sólo puede hacerse para reflexionar sobre ella (*Akd.*, 181). Y como la *Zweckmäßigkeit* es un principio trascendental, proporciona las condiciones bajo las cuales una cosa se convierte en objeto (*Akd.*, 181); las condiciones, pues, según lo visto, de una reflexión por medio de la cual tiene lugar una cierta constitución sujeto-objeto. Pero el concepto de la *Zweckmäßigkeit* no es ni un concepto de la naturaleza ni un concepto de la libertad ya que «no añade nada al objeto (la naturaleza), sino que representa tan sólo la única manera como nosotros hemos de proceder en la reflexión sobre los objetos de la naturaleza, con la intención puesta en una experiencia general y conexas» (*Akd.*, 184). Es por eso solamente un principio subjetivo de la capacidad de juicio, por medio del cual el sujeto no prescribe una ley a la naturaleza (autonomía), sino a sí mismo (heautonomía) (*Akd.*, 185). La realización de este principio —en la forma, ya mencionada, de lograr poner unidad sistemática a la heterogeneidad de las leyes empíricas de la naturaleza— conlleva un sentimiento de placer, que no acontece, sin embargo, en la aplicación cognoscitiva de las categorías (*Akd.*, 187). Este sentimiento de placer se presenta como una indicación de la particularidad de la

⁵ *Akd.*, 180: «Ahora bien: como el concepto de un objeto, en cuanto encierra al mismo tiempo la base de la realidad de ese objeto, se llama *el fin*, y como la concordancia de una cosa con aquella cualidad de las cosas que sólo es posible según fines se llama la *adecuación a fin* de la forma de las mismas, resulta así que el principio de la capacidad de juicio, con relación a la forma de las cosas de la naturaleza bajo leyes empíricas en general, es la *adecuación a fin de la naturaleza* en su diversidad. Esto es, la naturaleza es representada mediante ese concepto como si un entendimiento encerrase la base de la unidad de lo diverso de sus leyes empíricas.»

capacidad de juicio. Más adelante dirá Kant (*Akd.*, 189) que el sentimiento de placer o displacer unido a la representación de un objeto constituye lo subjetivo de esa representación, que recibe también el nombre de «condición estética» (*ästhetische Beschaffenheit*). La adecuación a fin no es propiamente una cualidad del objeto; se trata de algo que precede a su conocimiento y que, por ello, debe considerarse lo subjetivo del conocimiento. De ahí que el objeto sea «llamado adecuado a fin sólo porque su representación se encuentra inmediatamente unida al sentimiento de placer; y esa representación misma es una representación estética de la adecuación a fin».

La característica principal que debe destacarse en la capacidad de juicio es aquella que tiene que ver con la reflexión: el que sea reflexionante. En la formalidad de la reflexión tiene sentido la adecuación a fin de un objeto. Es la aprehensión de la forma de un objeto de la intuición, sin relación a concepto —es decir, propiamente la aprehensión del esquema del procedimiento sin más, sin figura— lo que produce placer. Y, por ello, tal representación no se refiere al objeto, sino al sujeto (*Akd.*, 189). Además, éste placer no representa un acontecimiento accidental, sino que es el modo en que se hace efectiva esa aprehensión formal subjetiva: indica o representa la concordancia o adecuación de las facultades cognoscitivas. Cuando ocurre lo anterior, a saber, cuando la capacidad de juicio se refiere reflexivamente (no cognoscitivamente) al objeto, se dice que éste es adecuado a fin para la capacidad de juicio reflexionante. El juicio es entonces un juicio estético. La particularidad de la reflexión que éste realiza tiene por resultado, como se ha visto, un sentimiento de placer. Si este placer puede pretenderse necesariamente (para cada enjuiciador), entonces se dice que el objeto es bello (*Akd.*, 190). La facultad de juzgar por medio de un tal placer es denominado gusto (*Geschmack*).

Bello es, pues, ese objeto formalmente referido a la reflexión de la capacidad de juicio (reflexionante). Kant dice que, aunque resulte extraño, es un sentimiento de placer y no un concepto lo que actúa en el juicio de gusto «y exactamente como si fuera un predicado enlazado con el conocimiento del objeto, se exige, sin embargo, a cada cual, y debe ser unido a la representación» (*Akd.*, 191). Es más, aun sin concepto, el sentimiento de placer en este tipo de juicio es, sin embargo, fundamento de determinación (*Bestimmungsgrund*) del juicio, pero sólo porque «descansa sobre la reflexión y las condiciones universales y necesarias, aunque subjetivas, de la concordancia de ésta con el conocimiento de los objetos en general, para el cual la forma del objeto posee una finalidad» (*Akd.*, 191). Placer en lugar de concepto, como fundamento de la determinación y reflexión sobre la forma de una adecuación —no sobre el contenido, lo que tendría como resultado la fijación de una regla y, con ello, la posición de un concepto para subsumir a continuación. Estos son los elementos extraños de un juicio que no es común.

Se trata en realidad de una situación paradójica que se asemeja formalmente a un juicio: la relación entre sujeto y predicado no tiene como resulta-

do la determinación del primero por medio de su asunción en un dominio universal al que perteneciera. No se le aplica una determinación (en este caso «bello») porque con ella se mencione una cualidad constitutiva, que resulta de una operación categorial: «es bello» no significa una clase de objetos que muestre la supuesta propiedad objetiva de la belleza; caracteriza antes bien la relación refleja-sentida de la conciencia que toma, de una manera estética, posición con respecto al mundo»⁶. Se predica un concepto que determina en realidad el placer que ha tenido quien enjuicia reflexionadamente en el modo antes descrito. La determinación que se le hace corresponder al objeto por medio del enjuiciamiento parece un pretexto o resulta ser sólo la forma aparente para expresar que él es motivo remoto de una articulación de las facultades del sujeto que enjuicia: una «vivificación de las fuerzas del espíritu». Por tanto, no se dice nada del objeto, en el sentido en que lo hace un juicio teórico, pero se indica algo del sujeto que juzga (que hace la experiencia estética).

Puede decirse entonces que lo que caracteriza principalmente a este juicio paradójico es la dislocación lógica que acontece al efectuarse. Lo que resulta de una reflexión cuyo proceder despliega el montaje escénico de una apariencia: parece decirse, de acuerdo con las condiciones lógico-cognoscitivas, algo del objeto, pero en realidad no se dice, puesto que no se cumplen dichas condiciones. Además, contribuyen a hacer extraño este juicio aparente la doble referencia a la singularidad del objeto del que se predica la belleza y a la complementaria singularidad del sujeto que hace la experiencia —que se enfrenta a la exigencia de la universalidad de la predicación.

El juicio estético no nos proporciona entonces un conocimiento del mundo, sino a lo sumo de cómo se siente un sujeto en relación con el mundo. Sin embargo, esto no significa que no exprese ninguna relación cognoscitiva. Podría aceptarse, como propone Friedrich Kaulbach, una forma específica de conocimiento del mundo (cuya fundamentación sería la *KU*). Este no consistiría en el establecimiento de las leyes y principios que se siguen de la constitución objetiva —en el modo explicado en la *KrV*—, sino que sería más bien el conocimiento que se desprende de la reflexión que el juicio estético implica⁷. Pero resulta evidente que este «conocer» no tiene que ver con el que encuentra su legalidad en el modo de validez cognoscitivo en sentido estricto. No es propiamente cognoscitivo, pero no es tampoco una nada. Podría entenderse como el conocer que resulta propiamente de la reflexión que

⁶ Kaulbach, F., *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant*, Würzburg, 1984, p. 149.

⁷ *Ibid.*, p. 101: «Conocer estético es, de acuerdo con ello, al mismo tiempo autoconocimiento del sujeto, el cual «conoce», sintiendo y juzgando, su propia relación con respecto al mundo estético y cada uno de los objetos de éste que se representan: el autoconocimiento del estado estético, en el que me pongo a mí a través de la acción fundamental del perspectivista comportarse con respecto al mundo, sucede a través de la «sensación» o el sentimiento de una relación-con-el-mundo.»

constituye el juicio estético (y también en cierto modo el teleológico) y cuyo rendimiento específico es la predicación «bello». Y así tendría sentido decir que hay un *conocimiento* estético del mundo; a saber: el de su globalidad y referencia al sujeto, a sus fines y a su capacidad de reflexión.

En todo caso, mediante el juicio estético el sujeto se prueba a sí mismo. Pero su rendimiento no se detiene aquí. El agrado o desagrado subjetivo, que tiene lugar en relación con un objeto, aun no produciendo conocimiento en sentido estricto, debe relacionarse reflexivamente con el objeto que lo produjo, de tal modo que pueda resultar la predicación de lo bello. El objeto que agrada en un mero juicio estético, al hacer referencia a un estado del sujeto que se quiere revalidar, cae bajo el interés del sujeto. Sin embargo, el predicado «bello» sólo puede ser aplicado al objeto que place sin interés, lo que exige una cierta objetivización del juicio, que atienda a la particularidad del objeto y que actúe reflexionantemente para poner a éste en su lugar. Tal sucede en el juicio de gusto, en el que no sólo se explicita un estado subjetivo, sino que *parece* que se presta atención al objeto, que hay un demorarse en él, con pretensión de validez universal (más allá del interés particular).

Estos son entonces los elementos de compensación de lo que podría tildarse de mero y simple subjetivismo: una cierta demora del sujeto cabe el objeto, y la carencia de interés (*Interesselosigkeit*). Ambos términos parecen —y téngase en cuenta que en este contexto el concepto principal es «parecer»⁸— poner límites al, de entrada, supuesto imperio estético del sujeto. Kant habla de un demorarse (*verweilen*) de la contemplación (*Akd.*, 222), que indica de entrada la importancia relativa del objeto: no se trata de uno cualquiera y tampoco de un simple pretexto para la concordancia de las facultades. O dicho de otro modo: hay un objeto (el objeto «bello») que place y que cabe encuadrar en la reflexión del juicio estético de gusto. La demora en la contemplación de lo bello tiene que ver con que «esa contemplación se refuerza y reproduce a sí misma», es decir, tiene un ámbito propio, que más que el del

⁸ Sobre el concepto de «apariencia» y su posición fundamental para el pensar del arte, no sólo en general, sino también en relación con aquello que resulta de la *KU*, cf. Bubner, R., *über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, en *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt, 1982 (pp. 9-51), p. 39. Bubner caracteriza la apariencia estética como sigue: «... apariencia se llama justamente aquello dependiente que se ha vuelto independiente y como lo que se tiene que concebir la facultad de juzgar reflexionante en su rendimiento. (...) *Apariencia* caracteriza ontológicamente lo que *es*, y que hemos venido llamando “rendimiento”, ampliando la terminología kantiana sobre el concepto de reflexión, que estaba anticipadamente cargado con caracteres propios de la teoría del conocimiento». De esta apariencia, que constituye la estructura de la experiencia estética y de su juicio reflexionante, debe dar cuenta un pensar del arte que no anticipe concepto alguno ni aspire a reducir dicha experiencia a cualquier tipo de sentido heterónimo. Tal pensar «tiene que aprender a comprender lo paradójico e incomprensible como algo que no aguarda una superación paulatina y que tampoco promete un final utópico que consistiera en un conocimiento repentino. Tiene que realizar estéticamente lo que en el lenguaje del concepto se llama apariencia» (*ibid.*, p. 45).

objeto, es —dicho con palabras de hoy— el de la experiencia estética en su totalidad (en la que se incluye la apariencia reflexiva del juicio, sus miembros y el sujeto que enjuicia). Pero el demorarse tiene que ver también con un interés intrajudicativo: lo paradójico del juicio debe tender a realizarse. Interesa que el aparente valor cognoscitivo dé algo de sí, o, dicho de otro modo, que de la reflexión, del aparente proceder de una supuesta regla (que no es tal y que, por lo tanto, no produce un concepto separado), resulte un sentido.

Sin embargo, el juicio de gusto debe ser «indiferente en cuanto a la existencia de un objeto» (*Akd.*, 209), aun cuando mantenga algún interés. Esta es otra de las dificultades que presenta un tal juicio. Bello es lo que place «sin ningún interés»; es decir, lo que place sin referencia a la existencia del objeto: en ello no hay fin, sino adecuación a fin, no hay concepto, sino sólo reflexión y regla aparente. Pero esto no significa que la contemplación estética sea completamente *indiferente*. La universalidad del juicio de gusto exige una cierta atención al objeto en tanto que tal.

Heidegger ha llamado la atención sobre la peculiaridad de la recepción histórica de la *KU*, que ha tenido lugar, según él, sobre la vía de una incomprensión respecto de la falta de interés en el juicio de gusto: la complacencia sin interés. Y esto ha sido comunmente tomado por la pura y llana indiferencia de la voluntad. Así, por ejemplo, Nietzsche, que se acerca a la teoría estética de Kant por mediación de (la incomprensión de) Schopenhauer, llega a decir que desde Kant todo lo que tiene que ver con el arte y la belleza se halla contaminado por el concepto de «sin interés»⁹. Heidegger aclara que la prevención kantiana contra el interés tiene el significado de tomar al objeto como lo que él es, en todo su rango y dignidad (es decir: en su singularidad). O lo que es lo mismo, el objeto no puede ser referido de entrada a un concepto o a un deseo preconcebidos. El comportarse con respecto a lo bello es un afecto libre (*freie Kunst*): lo que se enfrenta tiene que ser libremente dispuesto y fomentado en tanto que tal.

Heidegger se pregunta si ese dejar ser a lo bello, si ese fomento de su propio ser, debería entenderse como una exclusión de la voluntad, como indiferencia; o si, por el contrario, «no es ese libre afecto antes bien el más alto esfuerzo de nuestra esencia, la liberación de nosotros mismos para la entrega de eso que tiene en sí su propia dignidad, para que la tenga de modo puro?»¹⁰. La incomprensión del kantiano «sin interés» habría conducido a convertirlo en sinónimo de indiferencia. Heidegger lo entiende, por el contrario, como la expresión de la puesta en juego de la más esencial relación (estética) con el objeto¹¹, descubriendo en él algo que estaría en concordancia con el entusiasmo (*Entzücken*) nietzscheano, y que podría ser reputado como un in-

⁹ Heidegger, M., *Nietzsche I*. Pfullingen, 1961, p. 128.

¹⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹¹ *Ibid.*, p. 130.

terés superior: tal resultaría de interpretar el comportarse estético como «*Lust der Reflexion*» (§§ 57 y 59).

La aclaración hecha por Heidegger nos permite entender cuál es el lugar del objeto en la experiencia estética —así como también la pretensión (adorniana) de una verdad estética, como un dejar ser al objeto tal como es. Lo que pone en juego el juicio de gusto estético es la reflexión, la búsqueda de un principio para aquello que place, yendo más allá de la mera complacencia subjetiva, pero de tal forma que quede probada por añadidura. El primer estado (el agrado subjetivo) es denominado por Kant «gusto de los sentidos», puesto que sólo enuncia juicios privados, y el segundo (el agrado que habrá de mostrarse como una concordancia de las facultades y que conlleva la predicación de lo bello) «gusto de reflexión», puesto que por medio de ésta atiende al objeto y resulta universal. Pero, al mismo tiempo, por medio de la reflexión no se conduce el particular al universal, puesto que no se ha producido aún la separación entre la figura y su regla de construcción. La regla que «se sigue en el enjuiciamiento de lo bello no puede ser formulada o indicada; sin embargo, uno se comporta como si se produciese de acuerdo con una determinada regla que hubiera sido declarada»¹².

Ahora bien, la presunta atención al objeto debe quedarse en la apariencia. Debe ser algo aparentemente al alcance, pero imposible de ser alcanzado efectivamente, puesto que si hubiera concepto no habría juicio de gusto estético¹³. Así pues, ni la búsqueda debe concluir, ni esta falta de éxito debe actuar retroactivamente anulando el empeño reflexionante. Lo que parece debe seguir pareciendo, o, dicho de otra manera, debe mostrarse como algo que es esencialmente un parecer. Lo más característico de la experiencia estética es la apariencia, tanto de la reflexión que tiene lugar en el juicio de gusto, como de las posiciones relativas de sus miembros. Apariencia es el objeto que no queda constituido como tal y sobre el que no se dice nada determinativo en puro sentido cognoscitivo. Apariencia es también el pretendido imperio sub-

¹² Kulenkampff, J., *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt, 1978, p. 74. No hay, pues, conceptos en juego y «el objeto sigue siendo un singular absoluto. En este caso, y (paradójicamente) sólo en él, se hace presente la *necesaria* conceptualidad (adecuación a concepto en general) de los fenómenos, porque en este caso, y sólo en él, lo que aparece no es la adecuación de esta o aquella figura a este o aquel concepto, sino la pura adecuación del libre juego de la imaginación a la posibilidad de conceptos en general. Es en tal caso cuando puede hablarse de *conceptualidad sin concepto* o «finalidad sin fin». Del objeto o cosa o figura en cuestión decimos que es «bello». Reconocer una figura como bella es reconocer que, tratándose efectivamente de una figura, esto es: de un objeto o cosa, no hay, sin embargo, concepto que exprese esa unidad, concepto del que esa cosa sea presencia sensible» (Martínez Marzoa, F., *Desconocida raíz común*, ed. cit., p. 52).

¹³ Martínez Marzoa, F., *Desconocida raíz común*, ed., cit., p. 52: «... si se encuentra concepto explicativo del orden y concierto que constituye esa figura, si se descubre una regla según la cual esa figura se construye, entonces se habrá descubierto que la *presunta* belleza reposaba en realidad en un truco».

jetivo que se edifica sobre la indiferencia con respecto al objeto. De ahí que resulte más descriptivo hablar de «experiencia estética», que englobaría el conjunto de los miembros de la mencionada reflexión, que de objeto, lo que presenta reminiscencias cognoscitivas que pueden resultar confundentes. Si el objeto «bello» se entiende como un miembro más de la experiencia estética, que extrae su valor de ella, entonces podrá cobrar mayor sentido el concepto de «interés superior» referido a la atención y libre disposición del objeto, que resultaba de la interpretación que hacía Heidegger de los tópicos kantianos en la *KU*.

La caracterización de lo estético como apariencia pone en primer término, de modo negativo, la cuestión del sentido. Del hecho de que tanto la estructura completa como los términos que la integran sean aparentes debe seguirse la imposibilidad de todo sentido. No obstante, también es cierto que resulta característico de la capacidad de juicio reflexionante el ser contemplativa, en los términos que han sido analizados, y que de esa contemplación se sigue un cierto rendimiento. En éste habría de consistir el «sentimiento estético», respondiendo a condiciones distintas de aquellas sobre las que se asientan las legalidades respectivas de los discursos cognoscitivo y práctico. En que pueda asentarse de algún modo un «sentido estético» radica la posibilidad de un resultado unificador en la *KU*, es decir, la posibilidad misma de que la cuestión del principio o de la «raíz común» sea más que un supuesto que se sigue del hecho mismo de que lo que hay son dos ámbitos separados. Hay, pues, una necesidad sistemática de sentido, que recibe una prueba inmediata en el sentimiento de palcer que acompaña al enjuiciamiento de lo bello, pero también una concomitante carencia radical de él, puesto que el juicio estético es pura apariencia.

La estética contemporánea ha insistido en la difícil conciliación que tiene lugar entre la literalidad (la facticidad de los significantes) que es propia de la materia de la obra y cualquier interpretación, es decir, la necesaria traducción en términos del espíritu (significado) que no sólo es propia de la filosofía o de la crítica de arte, sino que acaece ya en la convergencia que se produce en el punto de fuga de la comprensión de cualquier espectador. En la obra tiene lugar un juego libre del significante que no se deja reducir más que momentánea o aparentemente a un significado¹⁴. Esto provoca un aplazamiento infinito (*unendliche Verzögerung*) en lo que se refiere al cierre de la comprensión. Lo que, por lo demás, no implica la imposibilidad de todo sentido, pero sí la de un sentido que determine para siempre la materialidad de la obra. Esta es infinitamente interpretable, y no a causa de un relativismo endémico, sino como exigencia de verdad: se demanda y fuerza la interpretación. De ambos elementos negativos —aplazamiento infinito y libre disposición (*Frei-*

¹⁴ Menke, Ch., Umriss einer Ästhetik der Negativität, en Koppe, F. (ed.): *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt, 1991 (pp. 191-216), p. 196.

setzung) de las letras (significantes) con respecto a toda determinación— se sigue una subversión (por medio del aplazamiento de toda determinación) y una transgresión (por medio de la liberación respecto de todo determinar) ¹⁵.

La fórmula kantiana en la que se recoge lo dicho es «finalidad sin fin» (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*). Este principio marca ya el destino del juicio estético como una suerte de reflexión aplazada, fallida o aparente. Pero dicha fórmula hace mención principalmente a la forma de la adecuación a fin (que describe la estructura de la capacidad de juicio reflexionante) y no tiene por qué desprenderse de ella la imposibilidad absoluta del sentido o el aplazamiento infinito, Kulenkampff sugiere entender la fórmula en un sentido relativo: como finalidad sin un fin dado, aunque sí actuante, desconocido pero al que se hace referencia ¹⁶. Hay un sentido sobre el que se asienta el juicio estético, pero que no puede ser expuesto bajo las condiciones de los discursos cognoscitivo o práctico. Por eso el juicio estético es aparente, porque se lo quiere encuadrar bajo la pretensión lógico-cognoscitiva. Por tanto, la apariencia misma, a saber, el rechazo de ese encuadramiento, tiene un sentido aún por determinar.

El estado de apariencia que es propio del juicio estético de gusto resulta ser un complejo y precario equilibrio de elementos, ante los que la interpretación cae en situaciones paradójicas. Este es otro modo de decir que se enjuicia sin concepto: la única indicación válida es la complacencia que denota el libre juego de las facultades y permite utilizar —con sentido— el predicado «bello». Al hacerlo se otorga un lugar y se deja ser de una determinada manera al objeto. Pero si esta suerte de constitución tiene un sentido unilateral se ve abocada al fracaso, puesto que la reflexión del juicio estético se refiere, más que a una determinación del objeto, a las condiciones generales que permiten que sea entendido como bello ¹⁷, es decir, a la reflexión de la capacidad de juicio en tanto que tal. El objeto bello es en realidad un complejo en el que un punto X se ve referido finalísticamente (según una pseudoregla), pero sin fin (sin concepto), a la capacidad de juicio, es decir, a la capacidad que tiene la razón de constituir un mundo. No obstante, se trata de un estado inestable en el que hay fuerzas que pujan por la producción y separación de un concepto, y que termina en un aplazamiento en cuanto a la determinación de sentido. Podría hablarse, por tanto, de una confusión lógica, de una confusión «sistemática» entre los planos lógicos: «El juicio de gusto puro se encuentra sobre el límite entre el juicio lógico y el estético (en su significado

¹⁵ *Ibid.*, p. 207. En realidad no hay principio rector. Lo que rige no es más que el libre juego de los elementos en los que apunta el sentido, pero de modo que éste no resulta nunca aprehendido de un modo que pudiera resultar definitivo. Si esto ocurriera como un significado aparente o momentáneo, resultaría fallido cuando se intentase hacer efectiva su pretensión significativa: interpretar en sentido inverso la obra como actualización de dicho sentido.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 121.

¹⁷ Cfr. Kulenkampff, J., *op. cit.*, p. 84.

originario como juicio subjetivo)»¹⁸. Pero se trata de una confusión *aparente*, que resulta, por decirlo así, productiva desde el punto de vista de la capacidad de juicio (cfr. § 9). Porque lo fundamental aquí es el *freie Spiel* entre *Einbildungskraft* y *Verstand* (en el que habría de sustentarse la universalidad (la comunicabilidad) de la complacencia y, por consiguiente, de la predicación «bello»¹⁹) (*Akd.*, 217). En el juicio de gusto el objeto queda determinado con respecto al conocimiento en tanto que tal («zu einem Erkenntnis überhaupt»), aunque sin concepto. Tiene lugar, pues, una cierta determinación *cognoscitiva* (en cuanto al conocimiento en tanto que tal) del objeto y, al mismo tiempo, una referencia a lo constitutivo del juicio y de la capacidad de juicio, también en tanto que tal (es decir: al libre juego del esquematismo sin concepto, cuyo único indicativo es un sentimiento de placer). La forma del juicio de gusto transgrede, por tanto, la demarcación entre planos lógicos, por lo que puede ser caracterizado, desde el punto de vista filosófico, «como confusión consecuente o reunión de planos»²⁰.

Que la determinación de los elementos constituyentes de la apariencia estética sólo alcance a tener sentido de modo reflexivo, como «confusión consecuente», es algo que no sólo se pone de manifiesto en el juicio de gusto (sobre lo bello), sino también y de un modo destacado en el juicio sobre lo sublime. En éste ya no tiene lugar una concordancia o libre juego de las facultades. Su origen se encuentra en la ruptura de la armonía, cuando el juego se convierte en dislocación. El objeto no se presenta entonces como lo que corresponde a la armonía de las facultades, que tiene como resultado una complacencia, un sentimiento de placer. Se llama sublime a la puesta en escena caótica de la naturaleza que desata una reflexión de las facultades que tiende a su superación. Por eso lo sublime no es propiamente el objeto, sino la capacidad de juicio que lo enfrenta: «... hay que llamar sublime, no al objeto, sino a la determinación del espíritu (*Geistesbestimmung*) mediante una cierta representación que ocupa a la capacidad de juicio reflexionante» (*Akd.*, 250). Y esa determinación del espíritu tiene un carácter estético. La referencia al objeto —que sigue siendo paradójica y aparente— cambia de dirección en lo sublime. Mientras que en lo bello había que dejar ser al objeto, contrapesando toda tendencia subjetivista, en lo sublime lo subjetivo se ve acentuando: «Para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar un funda-

¹⁸ *Ibid.*, pp. 108-110.

¹⁹ «La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más que el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y el entendimiento (en cuanto éstos concuerdan recíprocamente, como ello es necesario para un *conocimiento en general*), teniendo nosotros conciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva» (*Akd.*, 217).

²⁰ Kulenkampff, J., *op. cit.*, p. 109.

mento fuera de nosotros, para lo sublime, sin embargo, meramente en nosotros...» (*Akd.*, 246).

Como se ha dicho, en el paso de lo bello a lo sublime resulta dislocada la armonía de las facultades. Lo sublime de la naturaleza se presenta como aquello para lo que no hay ninguna medida, como lo infinito (comporta la idea de infinitud), lo que provoca de entrada la inadecuación y «el mayor esfuerzo de nuestra imaginación para la apreciación de la magnitud de un objeto» (*Akd.*, 255). Ello *mueve* a la superación de esa disarmonía, pero no por medio de la determinación del entendimiento, sino poniendo en juego a la razón, y su posible adecuación con la imaginación. El movimiento forma parte de la representación de lo sublime, mientras que lo propio de la de lo bello era la contemplación: «El espíritu se siente *movido* en la representación de lo sublime en la naturaleza, estando en el juicio estético sobre lo bello de ella en contemplación *reposada*» (*Akd.*, 257). Este sentirse movido es origen de la reflexión estética en el modo de lo sublime y tendrá también un sentimiento a su base, puesto que en él no se hace una predicación lógica en sentido estricto. Pero en este caso no puede consistir en la complacencia en el libre juego de las facultades. Podríamos decir que se trata aquí de un sentimiento de *displacer* (*Unlust*) —«un sentimiento de la privación de libertad de la imaginación por sí misma, al ser ella determinada de un modo adecuado a fin, según otra ley que la del uso empírico» (*Akd.*, 270)—, originado por la discrepancia entre la infinitud de la representación y el intento del esquematismo por producir una idea para aquella. Su carácter consiste en «que es un sentimiento de *displacer* sobre la facultad de enjuiciamiento estética en un objeto, sentimiento que al mismo tiempo es representado como adecuado a fin, lo cual es posible, porque la propia incapacidad descubre la conciencia de una ilimitada facultad del sujeto mismo, y el espíritu puede juzgar esta última mediante aquella» (*Akd.*, 259). Se trata, por tanto, del sentimiento que acompaña a la experiencia de un fracaso, que el juicio constata, y también de la consiguiente superación de su propio estado de limitación, así como de la magnitud desmesurada del objeto. Entre estos hitos se describe una reflexión de la apariencia, a la que se asocia una descentrada constitución sujeto-objeto. En ésta, a diferencia de lo que ocurría con la experiencia estética de lo bello, la falta de interés es sustituida por la autonomía y por la osadía de la capacidad de juicio: «Quien teme no puede juzgar de ningún modo sobre lo sublime, así como tampoco puede hacerlo sobre lo bello el que es presa de la inclinación y del apetito» (*Akd.*, 261). El sentimiento de placer propio de la experiencia de lo sublime es consecuencia de la conciencia final de la superioridad y de la capacidad de elevarse sobre el poder y el dominio físicos, que es determinada en forma estética ²¹.

²¹ *Akd.*, 264: «Así, pues, la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir conciencia de que somos superiores

Este sentimiento superior remite, como se ha dicho, a una pretendida adecuación de la imaginación con la razón, puesto que el resultado de la reflexión sobre lo sublime termina por orientar a la capacidad de juicio hacia el mundo moral ²². Pero esto último presenta algunas dificultades. La elevación que lleva a cabo el juicio sobre lo sublime desde lo sensible hacia el reino de la razón supone el fortalecimiento de la autarquía humana. Tiene por tanto un carácter moral. No obstante, representa al mismo tiempo el abandono de la sensibilidad, de aquello característico en el juicio estético y lleva aparejado, por consiguiente, el peligro de *impureza* estética. Dicho con otras palabras: se cubre de sentido a la apariencia, para que deje de serlo, pero con ello queda aplanado ²³ lo más característico suyo —la ruptura continua de todo sentido.

En cualquier caso, lo que el sentimiento (logrado) de lo sublime pone de manifiesto es la potencia de la capacidad de juicio reflexionante, así como la necesidad, que en ella late, de que el principio se actualice. Por medio del acercamiento que tiene lugar entre lo sublime y el ámbito de las ideas, podría hacerse factible una cierta *exposición estética* de ellas, lo que es imposible de un modo lógico-cognoscitivo [Akd., 266 (parte final del § 29): *Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile*]: «Esa idea, empero, de lo suprasensible, que nosotros no podemos determinar más, y, por lo tanto, con cuya exposición no podemos *conocer* la naturaleza, sino sólo *pensarla*, es despertada en nosotros por medio de un objeto cuyo enjuiciamiento estético pone en tensión la imaginación hasta sus límites, sea de extensión (matemáticos), sea de fuerza sobre el espíritu (dinámicos), fundándose en el sentimiento de una determinación de éste que excede totalmente la esfera de la imaginación (el sentimiento moral), y en consideración del cual la representación del objeto es juzgada como subjetivamente final» (Akd., 268).

Pese a la concomitancia con el ámbito de las ideas y la referencia a ellas que tiene lugar en el juicio sobre lo sublime, cuando éste es puro, lo que hace es poner en juego la potencialidad del principio de la capacidad de juicio reflexionante de un modo muy radical. A saber: la apariencia que lo constituye se origina por la dificultad existente (en principio) para hacer adecuado a fin, siquiera formal y generalmente, un material informe y carente de configuración. Ante él, el requerimiento de la reflexión que se orienta a un concepto —aun cuando no lo alcance— es aún más intenso que en el juicio de gusto, de ahí la insatisfacción que tiene lugar en un primer momento. Por ello también la constitución reflexiva es más intensa y el sentimiento de superioridad sub-

a la naturaleza dentro de nosotros, y por ello, también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto penetra en nosotros).»

²² Cf. Kaulbach, F., *op. cit.*, p. 186.

²³ Akd., 266-267: «Lo sublime consiste sólo en la *relación* en la cual lo sensible, en la representación de la naturaleza es juzgado como propio para un uso posible suprasensible del mismo.»

jetiva viene acompañado de un sentimiento de respeto hacia la naturaleza. Puede decirse que aquí la subjetividad sólo se afirma haciendo la experiencia, en primer lugar, de la pequeñez de las facultades del espíritu, sintiendo por tanto, pero sin ceder a su imperio. La capacidad de juicio reflexionante se esfuerza entonces por superar la informidad del material, para tornarlo formalmente adecuado a fin; es decir, se esfuerza en hacer apuntar un sentido. De ahí nace una satisfacción por la superioridad lograda: que la forma reflexiva de la capacidad de juzgar es superior a lo infinito de la naturaleza. Pero persiste también el respeto: la superación, la superioridad es sólo aparente, se trata de un *como si* precario, cuya construcción de sentido está siempre a punto de rodar por tierra y hacerse añicos. La apariencia prevalece: ella es lo propiamente constitutivo del juicio estético puro (cfr. § 30). Este ²⁴, expresión de una apariencia, cuyo modo de ser es la confusión (aunque sea productiva), representa el movimiento de una reflexión en el seno de la cual las facultades del espíritu se remiten a sí mismas, a una supuesta unidad o concordancia entre ellas, al tiempo que se constituyen y constituyen un objeto propio, que no remite a las legalidades cognoscitiva o práctica. Se trata de un objeto que sólo puede ser determinado *como si*, y en cuya determinación se dibujan los trazos de posibles vías que orienten a la solución de la cuestión del sentido o del principio. De todas formas, hay que insistir en que tanto la determinación como la unidad a la que se apunta no es otra cosa que apariencia. Y «apariencia» significa en este contexto, como creo que resulta del camino recorrido, imposibilidad discursiva en sentido estricto, precariedad del sentido fijado o recusación de toda conceptualidad: finalidad sin fin.

La apariencia estética expresa un equilibrio (precario) que es necesario mantener a toda costa, antes que nada a costa de los intereses subjetivos en la reflexión del juicio estético (la puesta de un sentido, la evitación del como sí, la fijación en definitiva del universal). Como ya se vio, a propósito de los comentarios de Heidegger, la reflexión estética tiene que tener su particular modo de *seinlassen*, del que habrá de surgir su propio carácter de la determinación. Pero éste actúa ya siempre en precario, porque no constituye un mo-

²⁴ *Akd.*, 280-281: Que no se trata de «... juicio alguno de conocimiento, sea teórico, a cuya base está el concepto de una *naturaleza*, en general, dado por el entendimiento, sea (puro) práctico, a cuya base está la idea de la *libertad*, como dado *a priori* por la razón, y como, por tanto, no tenemos que justificar *a priori*, según su validez, juicio alguno que represente lo que una cosa es o exprese que debo efectuar algo para realizarla, resulta que habrá que exponer, para la capacidad de juicio en general, tan sólo la *validez universal de un juicio particular*, que expresa la finalidad subjetiva de una representación empírica de la forma de un objeto, para explicar cómo es posible que algo pueda placer sólo en el enjuiciamiento (sin sensación de los sentidos ni concepto), y que así como el enjuiciamiento de un objeto, para el *conocimiento* en general, tiene reglas universales, también la satisfacción de cada cual puede ser declarada regla para todos los demás». Tal juicio tiene: 1. la validez universal *a priori* —pero no la lógica según conceptos, sino la universalidad de un juicio singular; 2. una necesidad que no proviene de ningún fundamento probador (*Akd.*, 281).

do de validez discursiva, sino sólo una suerte de *como si* transdiscursivo, para el que, además, oficia como única garantía y fundamento la reflexión del sujeto «sobre su propio estado (placer o displacer) con exclusión de todo precepto y regla» (*Akd.*, 286). Esa falta de fundamento probatorio puede conducir a la reducción subjetiva —si no hay regla, el sujeto pone *su* regla—, lo que Kant pretende evitar con su apelación a la universalidad y aprioridad del juicio estético. Hay que fundamentar y mantener, por tanto, los derechos del objeto —o lo que es lo mismo, teniendo en cuenta lo que aquí se ha dicho, mantener el complejo todo que se resume en el término «apariencia».

Se contrapesa la tendencia a la reducción subjetiva de la apariencia estética obligando a que la reflexión cumpla ciertas condiciones (aparentemente) impuestas por el objeto. Hay que restarle a éste todo lo que se pueda de elementos subjetivos. Así, la obra de arte quedará, *por medio de la reflexión*, libre de artificio, de lo que en ella se debe al hacer de un artífice subjetivo, particular. De lo que resultará una disminución de la importancia relativa de lo bello del arte (de la obra de arte que tiene un carácter de artificio, puesto que responde a una idea que le viene de un sujeto particular) respecto de la belleza natural, que a diferencia de la primera no reside en un objeto artificial. Esta merma que parece sufrir la obra de arte ha originado una oleada de interpretaciones, tanto en la historia de la filosofía como en la estética, que coinciden en achacar a Kant un clasicismo que le imposibilita para la comprensión de un arte autónomo, soberano ²⁵. Tres tópicos sustentan estas críticas, a saber: la superioridad modélica de la belleza natural sobre la del arte, la relevancia del genio como *artífice natural* y la reducción de la producción artística a la idea estética. Aquí, por el contrario, estos tres elementos serán considerados como otros tantos puntales del equilibrio necesario para un cabal entendimiento de la apariencia estética y, por tanto, como estando al servicio del mero enjuiciamiento reflexivo que es propio de la capacidad de juicio. Veamos como ocurre esto.

La presunta preeminencia de la belleza natural sobre la del arte tiene en realidad el sentido de un gesto compensador de la potencia subjetiva. La regla que (indeterminadamente y *como si*) rige tanto la producción artística como el juicio estético no es la regla del sujeto, tiene una necesidad universal. El hacer artístico, del creador, no es visto como el producto accidental de un arbitrio, como la objetivación de éste. Lo mismo ocurre con el juicio que se *emite desde la contemplación*. *El demorarse en el objeto que se enfrenta* es ya prueba de que debe buscarse algo en la obra: principalmente aquello que pone a disposición el mundo cortado por el patrón de la finalidad que es en el mundo estético, un ámbito en el que la cuestión del sentido se torna hartó

²⁵ Aunque habría que decir, como ya ha sido apuntado más arriba, que justamente el *interés por el *seinlassen**, que el juicio de reflexión estético tiene como su más propio rendimiento, representa la contribución kantiana a los conceptos de «apariencia» y de «experiencia estética», de tanta importancia para la interpretación del arte contemporáneo.

problemática. Hay que esforzarse en la contemplación, como también en la creación. Lo que debe mantenerse abierto es justamente ese complejo que hemos denominado «apariencia». El objeto parece ser tal y, por ello, exigir una determinación unívoca. Pero tal apariencia se resuelve en la superioridad del sujeto, que es quien pone sentido, determinando básicamente su referencia a sí y la del mundo a la forma de la adecuación a fin. Sin embargo, ésta no es la resolución final, sino una nueva apariencia. Es aparente también esta superioridad del sujeto, por cuanto el sentido que él pone se ve continuamente frustrado al querer hacerlo efectivo en la obra —los materiales de ésta, sus significantes, son algo más que materia inerte dispuesta a la voluntad del artífice. Aunque la obra sea su producto, debe estar constituida asimismo de tal modo que parezca un producto de la naturaleza (es decir, que tenga y mantenga una legalidad y una consistencia independientes del artista). Y del mismo modo, la acción del artista debe crear «las reglas según las cuales tiene que ser hallada también la belleza de la naturaleza»²⁶. Doble apariencia: reglas naturales para lo artificial y reglas subjetivas para la naturaleza. Y una apariencia final: tales reglas no son más que meras adecuaciones formales —*como si*—, utilizadas, o bien para descubrir conformidad en la naturaleza, o bien para transformar el artificio que sigue a la voluntad particular en obra soberana. Kant resume este estado de cosas con la siguiente fórmula: «La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte; y el arte sólo puede ser llamado bello cuando tenemos conciencia de que es arte, y sin embargo parece naturaleza» (*Akd.*, 306, § 45). Tiene que parecer, así pues, que no es la libre voluntad del creador (ni tampoco, de forma paralela, la del crítico) la que configura la naturaleza (ni como material en la obra de arte, ni como material para una adecuación a fin que permite llamar «bello» a un producto de la naturaleza). Aunque el sentido en la obra de arte sea intencionalmente querido por el artista, debe disponerse en ella en un modo en cierta medida *objetivado*. De no ser así, cualquier fin, realizado de una manera cualquiera, produciría, como resultado de la manipulación de ciertos materiales, una obra de arte. Es sabido que no ocurre así, no tan sólo en el hacer del hombre común, ni siquiera en la mayoría de las pretendidas acciones artísticas.

Los materiales parecen ser, en la obra de arte soberana, los que otorgan al creador un sentido que éste interpreta. Tendría que haber, por tanto, un modo de entender o interpretar los materiales, las reglas de la naturaleza, que no consistiera en la acción de un entendimiento común planificador, que diera leyes generales. Se trataría de una suerte de imaginación formadora en conexión con la naturaleza. O visto de otra manera: sería «la naturaleza formadora y productora en el artista, es decir, su genio», quien entregara «al arte su regla»²⁷. El genio no aparece en la obra de Kant como una cualidad subjeti-

²⁶ Kaulbach, F., *op. cit.*, p. 239.

²⁷ *Ibid.*, p. 241.

va, sino como aquello *natural* que anima al sujeto (puesto que forma parte de él). Se trata de un talento, es decir, de un don natural (*Akd.*, 307, § 46): del talento por medio del cual la naturaleza entrega su regla a la creación estética. Sólo la acción productora o creadora que se rige por el genio es capaz de producir obras de arte (algo similar sucedería con la comprensión en el juicio estético, el *genio interpretativo* en lugar del *genio productivo*). La intervención del genio (o ingenio) permite mantener abierta la apariencia estética, evitando el peligro de la reducción conceptual (el voluntarismo estético que pretende proyectar conceptos en sus obras, convirtiendo a éstas en meros ejemplos de aquéllos), y evitando asimismo la reducción naturalista que no ve más arte que los aspectos estéticos de las formas naturales (que no son más que belleza adherente). Frente a esta última reducción hay que decir que, para Kant, la belleza del arte es siempre libre, pero no simple producto del arbitrio. Resulta antes bien de la reflexión que constituye la apariencia estética. En ese sentido, la producción es descentrada: no se trata del fruto unívoco del sentido que otorga el sujeto, sino del producto plurívoco, e incluso problemático, que resulta de un encuentro en el que el ingenio debe trabajar los materiales y *entenderlos* imaginativamente.

En el § 48 establece Kant una distinción que esclarece aún más la mencionada implicación entre naturaleza y arte (belleza natural y belleza del arte), puesto que ambas (implicación y distinción) forman parte de una apariencia (de un parecer o aparecer): «Una belleza de la naturaleza es una *cosa bella*; la belleza artística es una *representación bella* de una cosa» (*Akd.*, 311). En esta diferencia se basa también la distinción entre el gusto, aplicado a la primera, que se orienta al mero enjuiciamiento, y el genio, que se encuentra a la base de una creación y que, en el enjuiciamiento de ésta, ha de ser asimismo tenido en cuenta ²⁸.

De lo dicho se sigue fácilmente la conclusión siguiente: por medio del genio la reflexión estética no sólo pone en juego una pseudoregla —en la forma de un esquematismo actuante sin un fin fijado o separado—, sino que hace aparecer un sentido. Este sentimiento, o la regla que, de acuerdo con Kant, entrega la naturaleza al arte por medio del genio, es lo que el propio Kant denomina «idea estética». Pero no se trata de un concepto, lo que echaría por tierra el carácter estético mismo, al hacer triunfar una reducción de la apariencia estética a los principios del entendimiento. Se trata, antes bien, de algo que se produce imaginativamente, mediante la capacidad o ingenio, justamente frente al dictado de los conceptos o de las prescripciones estéticas ²⁹ (reglas de escuela, *manieras*). La idea estética misma es concebida por Kant como una representación de la imaginación: «... aquella representación de la

²⁸ Para una discusión pormenorizada de este asunto remitimos al preciso desarrollo que se encuentra en la obra de Martínez Marzoa ya citada (*Desconocida raíz común*).

²⁹ Kaulbach, F., *op. cit.*, p. 245.

imaginación que da motivo para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible» (*Akd.*, 314, § 49). La idea estética es, pues, producto de la imaginación, lo que la pone enfrente de lo que sería una idea de la razón, en este caso «un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada» (*Akd.*, 314). La idea estética, además, no es ella misma pensamiento, aun cuando dé «motivo para pensar mucho». Pero pensar mucho, entendido incluso como el esfuerzo por determinar y fijar de tal modo el sentido en la obra de arte que ya no se preste a ulterior discusión es algo abocado al fracaso. La apariencia estética resulta al final la única *esencia* del arte. Por ello dice Kant que la idea estética es «una representación *inexponible* de la imaginación»; se trata únicamente de «una *intuición* (de la imaginación), para la cual nunca se puede encontrar un concepto adecuado» (*Akd.*, 342, § 57, nota I).

La actuación del genio en esta su referencia al sentido, que posibilita la aplicación de la imaginación productiva, es posible porque dispone de «espíritu» (*Geist*). *Geist* es definido por Kant como «el principio vivificante del ánimo» (*Akd.*, 313) cuyo carácter consiste en ser «la facultad para la exposición de ideas estéticas». La vivificación del ánimo se lleva a cabo por medio de la materia que el genio trabaja al aplicar su imaginación productiva. Puede entenderse así la referencia a un principio y su modo *estético* de exposición o aparición. El principio de la razón no se expone conceptualmente, sino por medio de la imaginación que se pone en marcha, al modo de un don natural, en el ingenio. La razón se vuelve así a la materia, se refiere a ella, pero de un modo «no buscado», es decir, como algo que se encuentra y «no bajo el aspecto de una universalidad ya conocida»³⁰, como lo que la razón ya es y proyecta.

La idea, el principio, el sentido, hacen su aparición únicamente en el complejo que se ha denominado «apariencia estética». Forman parte de esa apariencia, y por eso tiene sentido decir que aparecen. Pero no pueden formar parte jamás de un discurso que tenga validez propia —es decir, ni del discurso cognoscitivo ni del práctico. A lo sumo aparecen referidos o expuestos bellamente en la obra de arte. Pero tampoco en ella se encuentran definidos y determinados. De acuerdo con los pasos de nuestra exposición, puede concluirse que el sentido, el principio, la raíz común es determinada únicamente, de un modo harto particular, por medio de la imaginación productiva que se pone en juego ingeniosamente en el trabajo de los materiales que ofrecen resistencia. El sentido estético, además, sólo hace su aparición cuando el complejo de la apariencia estética se mantiene abierto como tal, sin sufrir reducciones *naturalistas* o *cognoscitivas*. Cuando esto ocurre, puede decirse con una cierta licencia que el sentido o el principio laten en la obra —y también

³⁰ Cf. Bartuschat, W., *op. cit.*, pp. 159-160.

en el enjuiciamiento estético—, pero no como un objeto o como un concepto, sino como aquello que anima y que sólo el ingenio puede poner o percibir. Es lo que rige y hace posible la experiencia estética misma, pero no es ni la acción del sujeto, ni el concepto o la regla que se aplica. Parece ser ambas cosas, parece tener un sentido, pero se trata de algo que se hurta indefinidamente cuando se lo quiere apresar (en algunos de los discursos válidos).

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 1970.
- Bartuschat, W., *Zum systematischen Ort von Kantas Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt, 1972.
- Baumeister, Th./Kulenkampff, J., *Geschichtsphilosophie un philosophische «Asthetik»*, en *Neue Hefte für Philosophie*, 5, 1973.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Illuminationen*, Frankfurt, 1961.
- Bubner, R., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt, 1989.
- Cassirer, E., *Kant, vida y doctrina*, México, 1985.
- Cassirer, H. W., *A Commentary on Kant's Critique of Judgement*, Londres, 1938.
- Düsing, K., *Die Theologie in Kants Weltbegriff*, Bonn, 1968.
- Gadamer, H. G., *Aktualität des Schönen*, Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Stuttgart, 1977.
- , *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1972.
- Hegel, G. W. F., *Glauben und Wissen*. Gesammelte Werke, Bd. IV, Hamburgo, 1968.
- Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, Frankfurt, 1950.
- , *Nietzsche I*, Pfullingen, 1961.
- Jauff, H. R., *Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der «ästhetischen Erfahrung»*, en *Poetik und Hermeneutik VI*, München, 1963.
- Kaulbach, F., *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant*, Würzburg, 1984.
- Kopper, J., *Reflexion und Determination*, Berlin/New York, 1976.
- Kulenkampff, J., *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt, 1978.
- Kuypers, K., *Kants Kunsttheorie und die Einheit der Kritik der Urteilskraft*, Amsterdam/Londres, 1972.
- Martínez Marzoa, F., *Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)*, Madrid, 1987.
- , *La «Crítica del Juicio» y la cuestión Grecia-Modernidad*, en VV. AA.: *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*, Madrid, 1990, pp. 147-164.
- , *La Crítica del Juicio Estético, Hölderlin y el idealismo*, E. Rodríguez ARamayo, R/Vilar, G. (Eds.): *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, Barcelona, 1992, pp. 139-151.
- Menke, Ch., *Die Souveranität der Kunst*, Frankfurt, 1991.
- , *Umriss einer Ästhetik der Negativität*, en Koppe, F. (ed.): *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt, 1991, pp. 191-216.
- Mörchen, H., *Die Einbildungskraft bei Kant*, en *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. XI, 1939.
- Wellmer, A., *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt, 1985.