



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

*ARTE Y DESINTERÉS EN LA “ANALÍTICA DE LO SUBLIME” DE KANT: UNA
REVISIÓN DEL FUNDAMENTO MORAL DE LA ESTÉTICA KANTIANA*

Tesis para optar el título de Licenciado en Filosofía
que presenta el Bachiller:

RÓGER ANTONIO PÉREZ GARCÍA

Asesora:

Dra. KATHIA HANZA BACIGALUPO

Lima, 2015

RESUMEN

La presente tesis se ocupa del problema de la relación entre lo sublime y el arte, particularmente en el contexto posmoderno, desde la estética kantiana. Para ello, se plantea una revisión general de la *Crítica de la Facultad de juzgar* y las bases sobre las cuales Kant fundamenta su teoría estética. Se argumenta en favor de dos conceptos de estética, a fin de flexibilizar los parámetros de comprensión de lo estético. Además, se indican los objetivos de Kant para con la estética, con el objetivo de comprender los propósitos sistemáticos de su investigación, y explicar, desde allí, el lugar que ocupa cada apartado en la “Crítica de la facultad de juzgar estética”. Llegado este punto, es posible, también, comprender la razón de los reparos de Kant para con la relación entre el arte y lo sublime. Ello nos conduce a hacer una revisión del fundamento moral que sostiene la teoría kantiana de lo sublime y los problemas que este fundamento conlleva para la relación entre arte y sublimidad. Finalmente, proponemos una teoría de lo sublime, en discusión con dos diferentes lecturas de lo sublime kantiano en el arte, desde la lectura de la posmodernidad sostenida por Vattimo en relación con el tópico del nihilismo y la interrogante puesta en la *más elevada conformidad a fin* propia de la teleología de lo sublime.

We are challenging nature itself, and it hits back, it just hits back. That's all that is grandiose about it and we have to accept that it is much stronger than we are. Kinsky always says it's full of erotic elements, I don't see so much erotic. I see it more full of obscenity. Nature here is violent, based. I wouldn't see anything erotic, I would see it full of asphyxiation and choking and fighting for survival and growing and just rotting away. There is a lot of misery, but it is the same misery that is all around us. The trees here are in misery, and the birds are in misery. I don't think they sing, they just screech in pain.

It is an unfinished country, it's still pre historical, the only thing that is lacking is the dinosaurs here. It's like a curse waying on an entire landscape and whoever goes too deep into this has his share of that curse. So we are cursed with what we are doing here. It's a land that God, if He exists, has created in anger. It's the only land where creation is unfinished yet. Taking a close look at what is around us, there is some sort of a harmony. It is the harmony of overwhelming and collective murder. And we, in comparison to the articulate vileness and baseness and obscenity of all this jungle, we in comparison to that enormous articulation, we only sound and look like badly pronounce and half-finished sentences out of a stupid suburban novel, a cheap novel.

We have to become humble in front of this overwhelming misery and overwhelming fornication and overwhelming growth and overwhelming lack of order, even the stars up here in the sky look like a mess. There is no harmony in the universe, we have to get acquainted to this idea that there's no real harmony as we have conceived it. But when I say this I say this all full of admiration for the jungle; it is not that I hate it, I love it, I love it very much, but I love it against my better judgment.

Werner Herzog

Índice

Índice	1
Introducción	2
Capítulo I: El juicio estético puro	6
1.1 Reflexión y juicio estético en la <i>Crítica del juicio</i>	6
1.2 El juicio estético de lo bello	18
1.3 El juicio estético de lo sublime	32
Capítulo II: Los límites del juicio estético puro	46
2.1 La relación entre el arte y el gusto	46
2.2 El juicio de lo sublime en el arte: el límite del juicio estético	66
Capítulo III: Lo sublime y el arte. Sobre la posibilidad de una estética no teleológica.	75
3.1 Lyotard y lo sublime: una metafísica frustrada	75
3.2 Crowther y lo sublime: el sublime cuerpo del genio	87
3.3 Moralidad, teleología y estética: la más elevada conformidad a fin de lo sublime	97
3.4 Arte y posmodernidad: el nihilismo como diagnóstico y como alternativa	106
Conclusión	120
Bibliografía	122

Introducción

Este trabajo es el resultado de dos años de investigación sobre la estética kantiana y, en particular, sobre el problema de la relación entre lo sublime y el arte. Debido a la extensión de tiempo que este estudio ha tomado, mucho del mismo se ha constituido de una manera distinta a la planeada originalmente y muchas de las ideas iniciales han tomado su propio rumbo a medida que avanzaba en su redacción. Con todo, la tesis central se ha mantenido: **la relación entre lo sublime kantiano y el arte excede los parámetros del análisis trascendental del juicio estético y debe poner en duda el desinterés como característica intrínseca del juicio a fin de proveernos de una teoría consistente de lo sublime artístico.** En cierto sentido, la manera como este trabajo ha devenido en sus tres capítulos es una profundización de dicha tesis desde los elementos del análisis que sostienen la *Crítica de la facultad de juzgar* hasta la arquitectónica moral sobre la cual se fundamenta el sentimiento de lo sublime.

El estudio se enmarca en medio de una discusión sobre la exégesis y pertinencia de la estética kantiana en el contexto contemporáneo. Schasper resume dicha discusión diciendo:

There are, broadly speaking, two main ways of approaching the *Critic of Judgment*. One stresses the unity of the work and insists that what Kant has to say in its first part on aesthetic judgment illuminates something important about a more general problem. Those who take this approach consider the two parts of the *Critique of Judgment* to unite aesthetic and teleological judgment in a reasoned progression of thought; they also see the third *Critique* as a kind of bridge between the *Critique of Pure Reason* and the *Critique of Practical Reason* [...]. The other approach concentrates on the first part of the *Critique of Judgment*, where, [...] even if Kant had also other and grander systematic ends in mind [...], they can be kept in the background and their intelligibility left undecided while issues pertinent to aesthetics are being considered¹.

Ambos extremos de la discusión sostienen interpretaciones legítimas, pero la discusión exegética puede llevar a disputas interminables e improductivas sobre el significado y explicación de la ya complicada filosofía kantiana. A su vez, el pensamiento kantiano es sistemático, es decir, es parte de una estructura, que Kant considera sólida y legítima. Por

¹ SCHASPER, Eva. "Taste, Sublimity and Genius: The Aesthetics of Nature and Art". En: *The Cambridge Companion to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 367-393, pp. 367-368.

ello, una interpretación que descuide este particular rasgo del pensamiento kantiano corre el riesgo de terminar siendo inconsistente no solo con la filosofía kantiana, sino consigo misma. Esta investigación discute con ambas posturas, a la par que intenta construir una perspectiva sobre la base de una exégesis del texto de la tercera crítica.

Para ello, se aborda el problema de la relación entre lo sublime y el arte, a pesar de la advertencia de Kant, para quien es inapropiado hablar de arte sublime, aunque nos brinda extensos ejemplos de lo sublime en el arte, tanto en la *Crítica de la facultad de juzgar*, como en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* e incluso en la *Antropología en sentido pragmático*. Partiendo de la justificación de dicha advertencia en los términos propuestos por Kant para su análisis de la estética, proponemos que pensar la relación entre arte y sublimidad excede los propósitos de Kant en la obra e, inclusive, nos conduce a poner en tela de juicio las bases morales sobre las cuales se fundamenta el sentimiento de lo sublime. Con todo, nos queda de la teoría kantiana de lo sublime una extensa descripción del sentimiento y, de su teoría estética, un estudio complejo y detallado de los juicios estéticos.

En el primer capítulo de nuestra investigación discutimos la teoría estética kantiana. Allí argumentamos que el texto de la primera versión de la introducción, la introducción publicada y el cuerpo de la crítica nos proveen de más pistas de las que los exégetas están dispuestos a admitir. Así, una revisión profunda de dichos textos conduce a dos conceptos de estética: uno estrecho y ajustado a los propósitos del análisis trascendental de Kant con el juicio de gusto, y otro amplio, bajo el cual es posible analizar los juicios estéticos en su forma material, tal y como son llevados a cabo por el sujeto con los conceptos como guías del juicio, pero sin que ellos lo determinen. La diferencia entre desinterés e indeterminación corresponde a la diferencia entre esos dos conceptos de estética, y nos permite analizar el juicio estético más allá de los parámetros del análisis trascendental trazado por Kant. En este capítulo se sostiene, además, que las secciones de la tercera crítica obedecen a dos propósitos: la exhibición del principio *a priori* de la facultad de juzgar y la resolución de la brecha entre el ser natural y suprasensible del hombre. Termina este capítulo argumentando que la “Analítica de lo sublime” cumple con el primero de estos objetivos, pero no con el

segundo. De ahí su pertinencia como juicio estético, pero, también, el carácter de anexo que Kant le atribuye.

El segundo capítulo analiza las secciones dedicadas al arte y al genio, y sostiene que estas deben ser comprendidas desde la perspectiva adoptada por Kant en la tercera crítica, esto es, desde la perspectiva del enjuiciamiento y no desde la del creador. Además, estas secciones cumplen un rol específico en la obra, en la medida en que el gusto en el arte se vincula indirectamente con la moralidad; en particular, al presentar lo bello como símbolo de lo bueno. Al definir lo bello en el arte como un “modo de representación”, sostenemos que el análisis del arte por parte de Kant se centra en el gusto para justificar su análisis en términos del enjuiciamiento. Así, para el sujeto que juzga, el gusto es un presupuesto necesario en el enjuiciamiento estético del arte. Lo sublime en el arte queda subordinado a dicho requisito y, con ello, a la conformidad a fin propia de lo bello. Los ejemplos de lo sublime en el arte expuestos por Kant evidencian esto, en la medida en que enfocan lo sublime en el tema o en los atributos del objeto, pero no en su modo de representación.

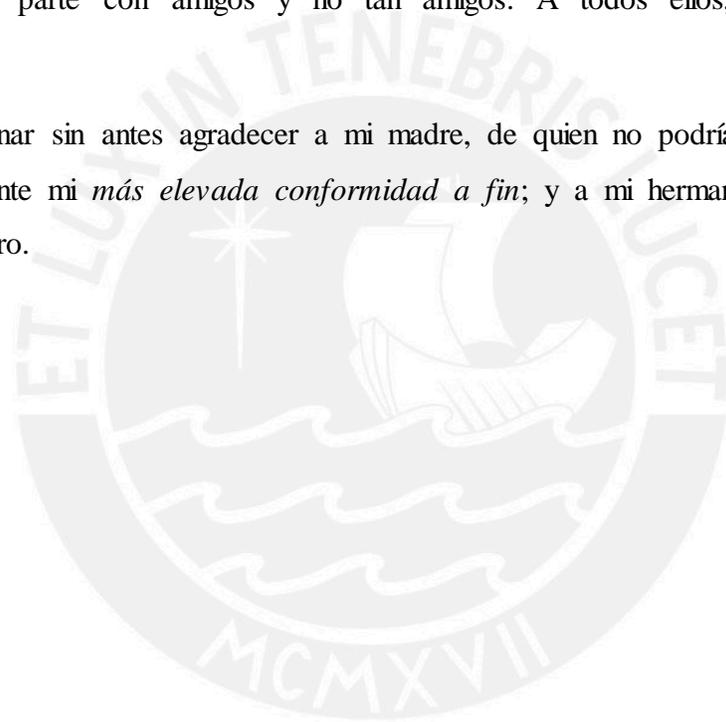
El tercer capítulo expande la tesis central de este trabajo y argumenta en favor de una teoría de lo sublime apropiada al arte, en particular al arte en la posmodernidad, que cuestione el fuerte sentido moral y metafísico presupuesto por Kant en su fundamentación del sentimiento de lo sublime. Para ello, discutimos dos interpretaciones de lo sublime kantiano, y mostramos su dependencia del esquema metafísico moderno y del orden jerárquico de las facultades. Sostenemos que, subrayando el sentido de la *más elevada conformidad a fin* propia de lo sublime, podemos brindar una teoría del arte sublime para el contexto de la posmodernidad, esto es, reconociendo los cambios fundamentales que el nihilismo plantea en la forma de ver a la historia, al arte y a la estética como práctica humana y estudio filosófico.

Este trabajo ha terminado por gestar en el autor más preguntas de las que ha respondido. Este es el defecto ineludible de todo trabajo que se proponga adoptar una perspectiva y presentarla de la manera más consistente posible. Pero es, al mismo tiempo, su virtud. El tercer capítulo de este trabajo no sería pensable sin la lectura de ciertos autores que, en mis ratos de ocio, han ido expandiendo mis dudas iniciales sobre la estética kantiana y el

esquema de pensamiento moderno. Por su tertulia y compañía, a estos autores va mi primer agradecimiento.

Las dificultades en la terminología kantiana y las inseguridades iniciales respecto a la perspectiva adoptada en este trabajo no hubieran sido sobrellevadas sin la ayuda exhaustiva de la doctora Kathia Hanza. Para ella, mi más profundo agradecimiento y respeto. Por tomarse el tiempo en la lectura de algunas de las secciones de este trabajo y el ánimo necesario para terminar su redacción agradezco al doctor Julio del Valle. Este trabajo es resultado también de las discusiones y conversaciones serias y divertidas de las que ha sido un gusto tomar parte con amigos y no tan amigos. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

No puedo terminar sin antes agradecer a mi madre, de quien no podría decir nada, sino simple y llanamente mi *más elevada conformidad a fin*; y a mi hermana, cuyo trabajo y disposición admiro.



Capítulo I: El juicio estético puro

En el primer acápite nos proponemos analizar y exponer los intereses sistemáticos de Kant, de acuerdo a las dos introducciones a la tercera *Crítica*. Importa indicar el lugar y la importancia que el juicio estético puro tiene en la obra y, en un sentido más amplio, en el proyecto crítico. De esa manera, esperamos mostrar que las intenciones de Kant en la *Crítica del Juicio* subordinan las peculiaridades del arte y la estética a su proyecto filosófico. Entendido el lugar central que en dicho proyecto cumple el juicio estético puro, pasaremos a mostrar en el segundo y tercer acápite el desarrollo del análisis de dicho juicio en la “Analítica de lo Bello” y la “Analítica de lo sublime”.

1.1 Reflexión y juicio estético en la *Crítica del Juicio*

Tal como queda claro a partir de un repaso somero de la estructura de ambas introducciones, con la tercera *Crítica*, Kant espera dar por terminado el proyecto de la crítica de las facultades superiores de conocimiento. Sin embargo, como lo anota Allison, no se comprende a primera vista y desde las dos *Críticas* anteriores bajo qué méritos puede la facultad de juzgar demandar una *Crítica* propia. Es decir, bajo la definición de la facultad de juzgar como la “facultad de subsumir bajo reglas” propuesta en la primera *Crítica*, no se entiende cómo la facultad de juzgar pueda introducir un principio *a priori*, según el cual se puedan proveer las condiciones para la aplicación de los conceptos puros a los datos de la experiencia sensible. Y es que la estipulación de reglas para la aplicación de reglas lleva al regreso al infinito; en cierto nivel la posibilidad de la cognición requiere que sea posible intuir que un dato o un cierto estado da lugar a determinada regla. La introducción de la filosofía trascendental kantiana permite que, además de establecer las reglas o “la condición universal de las reglas”, dadas en los conceptos puros del entendimiento, se pueda también especificar *a priori* las instancias a las cuales la regla ha de ser aplicada, estos son los esquemas². Así, el establecimiento de las condiciones específicas de aplicación de las reglas

² Las categorías (en tanto conceptos puros del entendimiento) son completamente heterogéneas respecto de la intuición sensible de los objetos. El esquema es “la condición formal y pura de la sensibilidad, a la que se halla restringido el uso de los conceptos del entendimiento” (*CRP*, A139/B179). Sin la mediación de los esquemas no sería posible conectar los conceptos (empíricos o puros) con su respectivo objeto de la experiencia dado que este no podría, por sí mismo, alcanzar la universalidad propia de los conceptos. El esquema de los conceptos sensibles es “un producto y un monograma, por así decirlo, de la facultad imaginativa pura *a priori*” (*CRP*, A142/B181). Dicha formulación resuelve la disparidad entre intuición y

viene dado con el concepto puro a través de los esquemas, es decir, provienen del entendimiento y no de la facultad de juzgar en sí misma³. En la primera *Crítica*, Kant califica al juicio (como capacidad de subsunción) simplemente como un “talento peculiar que no puede ser enseñado” y que requiere de una “disposición natural”⁴.

Kant, en ambas introducciones, señala que si bien “la experiencia ha de ser en general considerada, con arreglo a leyes trascendentales del entendimiento, como sistema y no como agregado [...], de ello no se sigue que la naturaleza sea, también según leyes empíricas, un sistema *aprehensible* para la facultad de conocimiento humana”⁵. Y, sin embargo, “*la unidad de la naturaleza en espacio y tiempo* y la unidad de la experiencia que nos es posible son idénticas, porque aquella es un conjunto de meros fenómenos (modos de representación), el cual únicamente puede tener su realidad objetiva en la experiencia, que, **como sistema, tiene que ser posible aun como sistema de leyes empíricas**”⁶. En la base de la experiencia como un “sistema de leyes empíricas” está, sostiene Kant, “un *supuesto* trascendental subjetivamente necesario”, a saber que “aquella inquietante diversidad ilimitada de leyes empíricas y esa heterogeneidad de las formas naturales no convenga a la naturaleza, sino más bien que ésta, por la afinidad de las leyes particulares bajo leyes más generales, se acredite con vistas a una experiencia en cuanto sistema empírico”⁷. Este supuesto es identificado por Kant como el principio *a priori* de la facultad de juzgar y será tarea de la tercera crítica “acreditarlo”.

La formulación que Kant empleará en la segunda introducción para referirse a la cuestión antes señalada es “la conformidad a fin formal de la naturaleza”⁸. Allí, dicha formulación es reconocida como principio **trascendental de la facultad de juzgar**: trascendental, dado

concepto puesto que “la síntesis de la imaginación no tiende a una intuición particular, sino a la unidad en la determinación de la sensibilidad” (*CRP*, A140/B179). Para la mayoría de las citas de Kant, empleo, como es costumbre, la numeración que corresponde a la *Akademie-Ausgabe*. KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara, 1988 [1787]. De aquí en adelante *CRP*. En la bibliografía, se ofrece las referencias de las abreviaciones empleadas en el presente estudio.

³ Cf. ALLISON, Henry. *Kant's Theory of Taste: a Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001, pp. 14-15.

⁴ *CRP*, A133/B172 – A134/B1173.

⁵ KANT, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila, 1992 [1790], PI 13. Empleo las siglas PI para referirme a la primera versión de la introducción y *CFJ* para referirme a la obra publicada y citada de acuerdo a la *Akademie-Ausgabe*.

⁶ PI, 14. Lo destacado es nuestro.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *CFJ*, BXXIX.

que 1) representa *a priori* la condición universal bajo la cual las cosas pueden llegar a ser objetos de nuestro conocimiento⁹; 2) dicho principio no puede ser legalmente extraído por inducción o por analogía de la experiencia “pues el concepto de los objetos, en tanto que se los piense como unos que están bajo este principio, es solo el concepto puro de objetos del conocimiento empírico posible en general, y no contiene nada empírico”¹⁰; y 3) en tanto que concierne a la posibilidad del conocimiento de la naturaleza, le concierne como naturaleza determinada por una multiplicidad de leyes particulares y no como naturaleza en general, de ahí que sea un principio trascendental distinto al del entendimiento¹¹.

Con todo, aun no se ha respondido a la pregunta por cuál es la relación entre dicho principio y la facultad de juzgar, cuál es la relación entre sus funciones y dicho principio, y cuál es lugar que le corresponde entre las demás facultades superiores de conocimiento y los demás principios *a priori*. En ambas introducciones a la tercera Crítica, Kant abre la posibilidad de una crítica para la facultad de juzgar sobre la base de la distinción entre la función determinante y la función reflexionante de dicha facultad. La primera función parte de lo universal (la regla, el principio, la ley) como lo dado bajo lo cual se subsume y se comprende lo particular. Bajo esta modalidad, la facultad de juzgar “es sólo subsuntiva, la ley le está prescrita *a priori* y, por tanto, ella no tiene necesidad de pensar por sí misma una ley para poder subordinar lo particular de la naturaleza a lo universal”¹². La segunda función nos conduce al ámbito de lo particular, lo empírico y lo contingente; esta contingencia es la misma que obra en los principios empíricos de la naturaleza. Este uso de la facultad parte desde lo particular, como lo dado, hacia lo universal que debe ser hallado. De ahí que reflexionar sea concebido como la capacidad de “comparar y mantener reunidas representaciones dadas, sea con otras, sea con su facultad de conocimiento, en referencia a un concepto posible a través de ello”¹³.

Con relación a este segundo uso de la facultad de juzgar Kant indaga por la posibilidad de un principio propio de la facultad de juzgar, gracias al cual esta pueda obrar en favor de la

⁹ Cf. *loc cit.*

¹⁰ Cf. *CFJ*, BXXX.

¹¹ Cf. *CFJ*, BXXX – BXXXI.

¹² *CFJ*, BXXXVI. Sobre este punto es necesario recordar lo dicho anteriormente sobre la relación entre los conceptos puros del entendimiento y sus respectivos esquemas que hacen posible la subsunción.

¹³ *PI*, 16.

experiencia empírica como un sistema aprehensible. Dicho principio debe explicar cómo es posible una experiencia de la naturaleza empíricamente ordenada y uniforme en medio de la diversidad de formas naturales. Es decir, la investigación versa sobre la legitimidad del supuesto bajo el cual se comprende la naturaleza a través de regularidades específicas y, aún más, de postular leyes capaces de predecirla, darle forma y, también, de dar lugar a una ciencia. Como anota López Molina, la contingencia de las leyes empíricas de la naturaleza puede encontrar su necesidad en un principio de unidad de lo diverso¹⁴. Dicho principio es el principio trascendental de la facultad de juzgar (ya expuesto líneas arriba), en tanto que es a esta facultad a la que, en su función reflexionante, le competen los principios y representaciones particulares y empíricos.

Ahora bien, hasta aquí queda claro cuáles son la estrategia y los cimientos sobre los cuales Kant sostiene la tercera *Crítica*. Sin embargo, de ello no se desprenden los propósitos que llevaron a Kant a considerar necesaria su redacción. Podría pensarse en un interés por hacer de su proyecto filosófico tan exhaustivo y completo como le fuera posible; también podría tratarse de una genuina preocupación por dar legitimidad a lo que él considera el carácter reflexivo de la facultad de juzgar; sin embargo, nos parece que la motivación principal de la obra queda clara en el apartado IX de la segunda introducción titulado “De la vinculación de las legislaciones del entendimiento y de la razón por medio de la facultad de juzgar”. En vista de la separación entre el dominio del entendimiento sobre la naturaleza como objeto de la experiencia y el dominio de la razón sobre la libertad y lo suprasensible en el sujeto, se hace necesaria la formulación de un vínculo positivo entre ambos dominios, de manera tal que el efecto de la libertad ocurra en el mundo de acuerdo con sus leyes formales, esto es que lo suprasensible sea considerado como “fundamento para determinar la causalidad de las cosas naturales de acuerdo con sus propias leyes naturales, con vistas a un efecto, pero también al mismo tiempo acorde con el principio formal de las leyes racionales”¹⁵.

Respecto a la relación entre las leyes trascendentales y las leyes empíricas es relevante traer a colación la idea de la “experiencia como un sistema” contenida en la “Primera versión de la Introducción”. En ella, Kant sostiene que la naturaleza considerada como conjunto de

¹⁴ Cf. LÓPEZ MOLINA, Antonio Miguel. *Razón Pura y Juicio Reflexionante en Kant*. Madrid: Universidad Complutense, 1983, p. 67.

¹⁵ CFJ, BLIV.

todos los objetos de la experiencia debe considerarse como sistema de acuerdo a las leyes trascendentales, tanto del entendimiento puro como de la facultad de juzgar. Así se explica el arreglo de la naturaleza en leyes meramente formales para el entendimiento y en leyes particulares por el supuesto subjetivamente necesario de la facultad de juzgar¹⁶. De manera similar, en favor de la experiencia como sistema, el concepto de la libertad tiene como efecto el “**fin final** que debe existir (él o su fenómeno en el mundo de los sentidos), para lo cual se presupone su condición de posibilidad en la naturaleza (del sujeto como ser sensible, o sea, como hombre)”¹⁷. De forma independiente, el entendimiento y la razón no pueden dar indicio del fin final de la naturaleza, puesto que el entendimiento solo es capaz de dar prueba de que la naturaleza es conocida por nosotros solo como un fenómeno y no puede determinar en nada lo suprasensible en el sujeto, pues la razón y la libertad no son por sí mismas constatables en lo sensible o en la experiencia. De ahí que la facultad de juzgar sea considerada mediadora “en el concepto de una *conformidad a fin de la naturaleza*; pues por este medio es conocida la posibilidad de ese fin final, que es el único que puede llegar a ser **efectivo en la naturaleza y con el acuerdo a sus leyes**”¹⁸.

El entendimiento y su principio *a priori* (la conformidad a ley) dan simplemente indicios de un substrato suprasensible. En cambio, la facultad de juzgar, a través de su principio trascendental, “procura a su substrato suprasensible (tanto en nosotros como fuera de nosotros) [...] *determinabilidad por medio de la facultad intelectual*”¹⁹. La razón, por su parte, hace efectiva dicha determinación a través de su ley práctica *a priori* e instaura la libertad como **fin final** de la naturaleza en la experiencia como sistema²⁰. Se comprende de ahí que la intención de Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar* es hacer posible el tránsito entre el dominio del entendimiento y la razón a través de la facultad de juzgar. Ello no por sí mismo, sino a fin de poder hacer efectivo el concepto de libertad como causa o fundamento de la determinación en la naturaleza. En tal sentido, como se expuso líneas arriba, presentar la libertad como **fin final del sistema, es hacer efectiva la libertad del sujeto como ser sensible, o sea, como hombre.**

¹⁶ Cf. PI 15-16.

¹⁷ CFJ, BLV,

¹⁸ *Loc. cit.* El sombreado es nuestro.

¹⁹ CFJ, BLVI.

²⁰ Cf. *loc. cit.*

Hemos considerado hasta aquí las intenciones de Kant en la tercera *Crítica*. Pasaremos ahora a ver el papel que, en vista de dichas intenciones, cumple el juicio estético puro. Kant asocia el juicio estético con el placer. Pero la relación entre el principio trascendental de la facultad de juzgar y el sentimiento de placer y displacer no es a primera vista evidente. Kant dedica el apartado VI de la “Segunda Introducción” a hacer evidente dicha vinculación y señala que “el logro de todo propósito está vinculado con el sentimiento de placer”²¹. Dado que dicho logro para la función reflexionante de la facultad de juzgar se encuentra condicionado por un principio *a priori* (entiéndase la conformidad a fin de la naturaleza), el sentimiento de placer se encontrará condicionado igualmente por un fundamento *a priori*, que lo hace válido para cada cual. En el proceso reflexivo el objeto (en tanto representación) refiere meramente al proceder de la facultad de juzgar y del principio *a priori* que le es propio sin la determinación del entendimiento, que haría del juicio estético y del placer como logro un juicio cognitivo y un logro determinado respectivamente. Es evidente entonces que aquello que se encuentra determinado como **logro** para el entendimiento y la razón carece de fundamento *a priori* y, por ende, de vinculación necesaria con el sentimiento de placer y displacer. Pues, para el entendimiento “en tanto que no hallamos en nosotros ni el más mínimo efecto de la coincidencia de las percepciones con las leyes según conceptos universales de la naturaleza (las categorías) sobre el sentimiento de placer, y tampoco podemos hallarlos, porque el entendimiento, sin propósito ulterior, procede con ellos de modo necesario siguiendo su naturaleza”²². De igual manera, la razón actúa de manera necesaria y de acuerdo a su naturaleza en la determinación de fines prácticos. Tan solo la facultad de juzgar, por ello, encuentra en la condición de su mismo actuar (principio *a priori*) una vinculación necesaria con el sentimiento de placer y displacer.

Kant toma particular interés en el juicio reflexionante pues “hace falta [...] algo que en el enjuiciamiento de la naturaleza nos haga atender a la conformidad a fin de ésta respecto de nuestro entendimiento, una studiosidad por traer sus leyes heterogéneas, [...], bajo otras más altas, aunque todavía empíricas, para sentir, cuando ello resulta, placer por esta su

²¹ CFJ, BXXXIX.

²² CFJ, BXXXIX-BXL.

concordancia con nuestra facultad de conocimiento²³. La vinculación del juicio reflexionante con la estética es evidente partiendo de la definición kantiana, según la cual el modo de representación estético es “la referencia de una representación, no a la facultad de conocimiento, sino al sentimiento de placer y displacer²⁴. Bajo esta modalidad, nada es añadido en favor del conocimiento de los objetos, pues la representación es tomada con relación al sujeto y no al objeto. Allí, no se exhibe la determinación del objeto, sino del sujeto y su sentimiento, a través de la relación establecida entre la imaginación y la facultad de conocimiento “de manera simplemente subjetiva, en cuanto que una propicie o estorbe a la otra en una misma representación y, por tal medio afecte el *estado de ánimo*: por consiguiente como una relación *susceptible de ser sentida*”²⁵. En la captación de una relación no determinada de las facultades de conocimiento se constituye la condición subjetiva que solamente puede exhibirse a través de un sentimiento. En tal caso, la determinación, que es meramente sentida sin arreglo de conceptos que la determinen como conocimiento, solo puede pertenecer al sentimiento de placer y displacer en tanto que facultad del ánimo está vinculada a la facultad de juzgar.

De esa manera, Kant nos presenta la definición del juicio estético como “aquel juicio cuyo predicado (bien que pueda contener las condiciones subjetivas para un conocimiento en general) no puede ser jamás conocimiento (concepto de un objeto)”²⁶. Kant es peculiarmente insistente sobre este punto y deja de lado el juicio estético de los sentidos, dado que tal juicio no se funda en principios peculiares de las facultades de conocimiento, sino que su conformidad a fin es material. De igual modo, al refutar la posibilidad de un placer o sentimiento basado en la representación sensible de la perfección de un objeto, insiste nuevamente en la pureza del juicio estético y aduce que:

una conformidad a fin objetiva de esta índole, observada en las cosas de la naturaleza [...], es pensada como objetiva y material y lleva consigo necesariamente el concepto de un fin de la naturaleza (uno efectivo o uno {que meramente} se le inventa a ésta), en referencia al cual atribuimos perfección a las cosas [...]. El concepto de perfección como conformidad a fin objetiva no tiene nada que ver con el sentimiento de placer, ni éste con aquél. Al enjuiciamiento de esa conformidad a

²³ CFJ, BXL.

²⁴ PI, 27.

²⁵ PI, 29.

²⁶ PI, 30.

fin pertenece necesariamente un concepto del objeto, al enjuiciamiento del placer, al contrario, no le es necesario ése, y la simple intuición empírica puede procurar placer.²⁷

Un similar análisis es desarrollado en la “Analítica de lo bello” a propósito de la diferencia entre el mero agrado, la complacencia en el concepto de perfección y lo bueno, y lo bello en tanto sentimiento propiamente estético.

Estamos en condiciones de hacer explícitos los dos momentos que definen al juicio estético puro: cualidad y cantidad. Primero, el **desinterés**, como característica cualitativa del juicio, es evidente a partir del rechazo explícito de Kant de toda forma de determinación no *a priori* del juicio. Así, en el juicio estético puro, en contraste con cualquier posible cognición o posesión efectiva de un objeto, el sentimiento está en el fundamento del juicio. Esto no significa que solo en dicho caso pueda haber una relación o un efecto de la conformidad a fin de las facultades sobre el sentimiento de placer o displacer, sino que solo en tanto reflexiva y desinteresada puede la facultad de juzgar considerarse en una vinculación *a priori* con su respectiva facultad de ánimo (el sentimiento de placer y displacer)²⁸. En otras palabras, solo en tanto desinteresado el juicio cumple con las **condiciones ideales** bajo las cuales el predicado puede ser adscrito solo al arreglo subjetivo y, en ningún caso, propiamente al objeto como predicado o concepto objetivo.

Segundo, la universalidad, como característica cuantitativa del juicio, se sostiene en la relación *a priori* que se establece entre la facultad del ánimo y el juicio reflexionante. En la relación establecida entre la imaginación y alguna de las facultades de conocimiento (entendimiento o razón), sin concepto determinante, se exhibe el principio *a priori* de la facultad de juzgar, en virtud del cual puede legítimamente esperarse que complazca a todos, sin necesidad de esperar un concepto que determine o dé lugar a dicha complacencia. Hasta aquí se han analizado las dos características del juicio estético presentes en ambas introducciones. Crowther propone que el desinterés es propiamente el momento estético del juicio; y también que de él será derivado, luego, el momento de la relación; la universalidad, por su parte, refiere al fundamento epistemológico del juicio común a todos los juicios que contengan un fundamento trascendental y de él será derivado en la

²⁷ PI, 35. {} del traductor.

²⁸ Cf. CFJ, BLVIII.

“Analítica” el momento de la modalidad. Al realizar dicha distinción, Crowther sostiene que los así llamados momentos “estéticos” fundamentan la complacencia en las condiciones trascendentales del juicio y que la dependencia argumentativa se da entre dichos momentos. De la misma manera, los momentos “epistemológicos”, a través de la universalidad, se fundan en la condición trascendental del juicio, por la cual este pueda reclamar la posibilidad del consenso. Así, podemos ver, de forma contraria a lo que puede creerse desde el cuerpo de la obra, que ambos momentos pueden fundarse por separado en las condiciones *a priori* de la facultad de juzgar y no es necesario, por ello, sostener una relación argumentativa necesaria entre ambos momentos.

Queda entonces abierta la pregunta por cuál es el propósito que lleva a Kant a analizar el juicio estético puro, es decir cuál es la intención que motiva la vinculación de la universalidad y el desinterés en un mismo juicio. Tal como lo habíamos expuesto líneas arriba, la atención que Kant pone en el juicio de reflexión estético no obedece a las particularidades del campo de la estética (es decir a las múltiples relaciones que se puedan sostener entre las facultades de conocimiento y el sentimiento de placer y displacer). Obedece, más bien, a una en particular: la relación puramente subjetiva. Ello queda claro si se toma en cuenta que, tal como lo hace explícito Kant en el “Prólogo”, “la investigación de la facultad de gusto, en cuanto facultad de juzgar estética, no es emprendida aquí para la formación y cultura del gusto (pues ésta, así como hasta ahora, va a seguir su curso en adelante sin todas estas indagaciones), sino solamente con propósito trascendental”²⁹. La vinculación entre la universalidad y el desinterés en el juicio estético puro es necesaria para la exhibición y posterior deducción del principio trascendental de la facultad de juzgar, puesto que solo a través de la indeterminación del arreglo a fin de las facultades puede hacerse explícito dicho principio trascendental. Como apunta Crowther:

if Kant’s theory is to do any useful philosophical work, we must read these contrasting characterizations [el contraste entre la expresión “apart from all concept” y “no definite concept”] as differences of **emphasis rather than substance**. For whilst (in order for Kant to be consistent with his overall account of judgement) the pure aesthetic mode must have some conceptual content, it must also have much more than *just* conceptual content. This means that judgement must here function in something other its normal specificatory mode. On these terms the

²⁹ CFJ, BIX.

“apart from any concept” characterization should be taken simply as an **overstated emphasis of the pure aesthetic judgement’s exceptional status**³⁰.

La razón por la que el juicio investigado por Kant como juicio estético debe entrar bajo esta específica forma (su forma “pura”) es mostrar la posibilidad de vincular positivamente el ser natural y moral del hombre. Por un lado, la universalidad del juicio apunta hacia la posibilidad del consenso o acuerdo general. Bajo dicha posibilidad se crean condiciones generalmente favorables en el desarrollo de la conciencia moral. Por otro lado, en la contemplación desinteresada o en la capacidad para sentir puro placer estético se muestra o revela la capacidad de determinación suprasensible o causalidad *a priori* que hace al hombre más susceptible al sentimiento moral. En términos de Crowther, “taste makes, as it were, the transition from the charm of sense to habitual moral interest possible without too violent a leap, for it represents the imagination, even in its freedom, as amenable to a final determination for understanding, and teaches us to find, even in sensuous object, a free [i.e. disinterested] delight apart from a charm of sense”³¹

La ventaja que Kant encuentra en esta específica forma del juicio estético excede el mero campo de la estética y está vinculado con la posibilidad del principio *a priori* de la facultad de juzgar y, a través de ella, con la vinculación armoniosa entre el ser natural y moral del hombre. Una vez más, la idea de la experiencia como sistema nos lleva más allá del mero arreglo de las formas particulares empíricas o de su sometimiento a las leyes del entendimiento y nos conduce a la idea de libertad y moralidad como *fin final* de la naturaleza. Se reconoce, entonces, que la aproximación indicada por Kant no compete directamente a la apreciación o contemplación estética en todas sus formas o condiciones.

Por el contrario, tal como se presenta la definición de estética en la “Primera Introducción”, y en contraste con el concepto presente en la “Segunda”, podemos esbozar dos conceptos distintos de estética: uno al que llamaremos “amplio” y al otro “estricto”. El primero comprenderá por estética toda referencia de una representación al sentimiento de placer y displacer; evidentemente, es condición de este concepto que la referencia al sentimiento (ya sea mediata o inmediata) se muestre en su efecto sobre la facultad del ánimo, y que el

³⁰ CROWTHER, Paul. “The significance of Kant’s pure aesthetic judgment” En: *British Journal of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, Vol. 36, No 2, 1996, pp. 109-121, p. 113. El sombreado es nuestro.

³¹ *Ibid.*, p. 116.

predicado en su enjuiciamiento sea uno que ponga de manifiesto la relación subjetiva de las facultades. Bajo este concepto, como lo propone Miall, las facultades de conocimiento (razón y entendimiento) pueden participar más o menos substancialmente en el enjuiciamiento estético³², sin llegar a proponer por completo un concepto determinante como fundamento del juicio. Esta definición abarca, pues, los distintos grados de participación que un concepto, recuerdo, emoción, sensación, etc. puede tener en el proceso reflexivo y la medida en que influye en la experiencia estética sin, por ello, determinar al juicio o el sujeto que juzga. El segundo, el concepto “estricto”, proviene de la “Segunda Introducción”. En ella, el desinterés está ligado inmediatamente con “aquello que es meramente subjetivo en la representación de un objeto, es decir, lo que constituye su referencia al sujeto, no al objeto”³³. Allí, el desinterés no es propiamente deducido, sino estipulado como característica del juicio estético, dado que se encuentra contenido en la condición “meramente subjetiva” propuesta para la definición de estética. Bajo dichas condiciones, solo el juicio estético puro queda como juicio estético en lo absoluto.

¿Pueden ambos conceptos de estética ser legítimamente adjudicados a Kant? Sobre este punto, es interesante notar la diferencia que hay entre la formulación y la estrategia de la “Primera” y “Segunda Introducción”. En la “Primera”, la exposición no solo es más detallada, sino que el desinterés como característica del juicio estético es solo explicitado al analizar la posibilidad de que un concepto de perfección del objeto se halle como fundamento de la determinación de la complacencia. Hasta antes de eso, se ha llamado también “estético” al juicio de los sentidos y se lo ha rechazado únicamente por no ser capaz de considerarse fundado en principios peculiares de la facultad de juzgar³⁴. Es decir, el énfasis en el desinterés, y por él en el juicio estético puro, aparece en la “Primera Introducción” solo en la medida en que conduce la exposición hacia la definición trascendental del placer, el enjuiciamiento teleológico y la búsqueda del principio de la facultad de juzgar, es decir la “deducción” de la posibilidad de la experiencia como sistema.

³² MIALL, DAVID S. “Kant's 'Critique of Judgement': A Biased Aesthetics” En: *British Journal of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, Vol. 20, No. 2, p.135-145, p. 141.

³³ *CFJ*, BXLII.

³⁴ *Cf. PI*, 31.

En la “Segunda Introducción”, por el contrario, el desinterés se encuentra ya contenido en el concepto de estética allí estipulado y no es necesario, por ello, mencionar ni la posibilidad de una complacencia proveniente de los sentidos, ni el de una complacencia contenida en el concepto, pues, en ambos casos, se contravendría la condición meramente subjetiva de la complacencia. Consideramos que esta diferencia en la exposición es posible debido a que, en el “Prólogo”, como se vio líneas arriba, queda explícito el ánimo trascendental que guía el trabajo de Kant. Además, el principio de la conformidad a fin de la naturaleza es expuesto y deducido inmediatamente antes de tomar en cuenta el apartado que identifica y conceptualiza el juicio estético. Es decir, mientras que la “Primera Introducción” avanza en su exposición hacia el principio trascendental y solo tardíamente asume explícitamente la postura trascendental y reúne, bajo ella, el juicio estético puro de gusto en la “Introducción enciclopédica”, la “Segunda Introducción” parte ya, en la exposición del juicio estético, desde una explícita postura trascendental, de ahí lo abigarrado y menos pormenorizado de su exposición.

Se comprende entonces que al ser el interés principal de Kant en su aproximación trascendental a la estética, la posibilidad de la experiencia como sistema de leyes particulares empíricas, de leyes del entendimiento, y, especialmente, de las leyes morales como fin final, el arte no sea un asunto sobre el que vaya a pormenorizar en su exposición. Así, pues, es “sólo en el gusto, y precisamente en vista de los objetos de la naturaleza, que la facultad de juzgar se manifiesta como una facultad que tiene su principio peculiar”³⁵, esto es, un principio *a priori*. De la misma manera, si, tal como hemos sostenido aquí, el acento en el desinterés radica en el hecho de que para Kant es clave el juicio estético puro y, a través de este, el puente entre el ser natural y moral del hombre (una vez más, la posibilidad de la moral y las leyes prácticas como fin final de la naturaleza), entonces el enjuiciamiento de la naturaleza vuelve a tener primacía sobre el del arte, en tanto que en el fundamento de todas las obras de arte humanas está involucrado un principio de la facultad de juzgar en su función determinante³⁶. Así, para el caso del arte, “la conformidad a fin

³⁵ PI, 57.

³⁶ PI, 68.

debe ser considerada como *no intencional* y (...), por lo tanto, solo puede convenirle a la naturaleza”³⁷.

Quisiéramos, a lo largo de este trabajo, mostrar que mientras para el enjuiciamiento de lo bello, la relación entre naturaleza y arte puede ser sostenida sin apelar al concepto “amplio” de estética y, por ende, sin discutir la validez del desinterés en el enjuiciamiento **contemplativo** de la belleza artística, tal no puede ser el caso en la relación entre lo sublime y el arte. Por dicha razón, Kant estaría en lo correcto al considerar en la contemplación de lo sublime solo los objetos de la naturaleza, pues dar cuenta de una relación positiva entre lo sublime y el arte necesariamente pasa por discutir y problematizar el momento del desinterés.

Sostendremos que en el enjuiciamiento de lo sublime artístico **las facultades cognitivas participan de una manera más substancial que en el caso de la belleza. Esto es, importa menos el desinterés (fundamental para lo bello) que el rol específico de la imaginación.** En tanto juicio reflexionante, la razón introduce en el juicio un *concepto no determinado* adherido al objeto presente en la imaginación. Es decir, mientras que el enjuiciamiento sobre lo bello se explica por la mera relación formal entre imaginación y entendimiento; en el caso de lo sublime artístico, la relación entre imaginación y razón no es suficiente para fundamentar el tipo de experiencia analizada por Kant.

1.2 El juicio estético de lo bello

En el presente acápite argumentaremos que, en oposición a la lectura de Allison, el desarrollo de la “Análisis de lo Bello” sigue una línea expositiva apropiada para el estudio del juicio puro de gusto, pero ello no por razones intrínsecas al desarrollo argumentativo del juicio estético en general, sino por el propósito principal de Kant respecto del juicio de gusto. Así, sostendremos que no hay una relación **necesaria** de dependencia argumentativa en la progresión de los cuatro momentos del juicio. El objetivo será mostrar que, como lo expone Crowther siguiendo a Guyer (autor al que Allison se enfrenta directamente en su lectura), el argumento central se sostiene en la relación entre los momentos denominados por Crowther “estéticos” (cualidad y relación) y los “epistemológicos” (cantidad y

³⁷ *Loc. cit.*

modalidad). No es correcta la tesis de Allison (quien sostiene una progresión argumentativa entre los cuatro momentos), pero sí es pertinente su estrategia con relación a la distinción entre *quid facti* y *quid juris*. El verdadero problema es la manera cómo ha de ser entendido el desinterés, a fin de poder configurar los cuatro momentos. Sostenemos que Kant deja en las introducciones más pistas de las que Allison está dispuesto a admitir, particularmente aquellas que se vinculan con el régimen de los **predicados estéticos** que mostrarían una relación más peculiar y profunda entre indeterminación, finalidad y desinterés de la que Allison está dispuesto a reconocer.

El centro de nuestra exposición es mostrar que los juicios de gusto forman una entrada privilegiada para la exhibición del principio *a priori* de la facultad de juzgar, pero no agotan el conjunto de los juicios estéticos comprendidos bajo el concepto amplio de estética. Con todo, la distinción entre *quid facti* y *quid juris* se sostiene, siempre y cuando se comprenda que el *quid facti* apunta a las condiciones **formales** necesarias y suficientes del juicio estético, con exclusión de sus condiciones materiales. Es decir, una vez más, es necesario reparar en cómo deba entenderse el desinterés (ya sea como una característica determinada del juicio estético o, tal como hemos sugerido, una cuestión de énfasis en el papel que pueden tener los conceptos, emociones, sensaciones, etc. en el proceso de reflexión), a fin de presentarse como condición necesaria del juicio estético bajo el concepto amplio de estética.

Anteriormente hemos analizado el desinterés tal como es presentado en las introducciones. Hemos concluido que la intención de Kant en presentar un concepto restringido de estética es analizar de manera preferente aquel juicio que exhibe a plenitud el principio *a priori* de la facultad de juzgar y, a través de este, vincular el ser natural y moral del hombre. En la “Análisis de lo Bello”, podemos notar el desarrollo desde un concepto amplio hacia uno estricto de estética en la progresión del primer momento. En el §1, se intenta esclarecer el carácter estético del juicio de gusto; para ello, Kant comienza por notar que en el discernimiento de lo bello, referimos la representación “por medio de la imaginación (quizá unida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de placer o displacer de éste”³⁸. En la sección anterior, propusimos esta formulación como el concepto amplio de estética. En el

³⁸ CFJ, B 3-4.

mismo párrafo, sin embargo, se afirma explícitamente que el juicio estético es aquel “cuyo fundamento de determinación no puede ser *de otro modo sino subjetivo*”. Parecería que esta formulación concuerda más con el concepto estricto de estética explicitado en la sección anterior. Sin embargo, ello no es así. ***Implica simplemente que el fundamento de determinación del juicio es primordialmente subjetivo, mas no que otras formas de determinación no subjetivas (como sería el caso del agrado o el concepto) sean dejadas de lado en el enjuiciamiento estético.***

La conclusión del §1 dice que “las representaciones dadas en los juicios pueden ser empíricas (y, por lo tanto, estéticas); más el juicio que por medio de ellas se emite es lógico, cuando aquellas, en el juicio, son referidas al objeto”³⁹. Se entiende aquí que, si bien las representaciones empíricas afectan a los sentidos, no por eso nos encontramos ante un juicio estético. Este, por el contrario, es estético porque su fundamento es primordialmente subjetivo. Y por subjetivo hay que entender la peculiar dinámica de las facultades conciernen su vinculación con la facultad de placer y displacer.

Aquella representación que, como en el caso del agrado, está ligada a un placer de los sentidos no deja de ser, por ello, estética (pues se relaciona con la facultad de placer o displacer), sino por la forma de los predicados en los juicios. Es decir que los predicados vinculados al agrado exhiben una forma de determinación “patológica”, por la cual solo tienen validez privada. Tampoco pueden ser objeto de un análisis trascendental en sentido kantiano. Con todo, los juicios de agrado y los juicios relativos a los placeres de los sentidos seguirían siendo juicios estéticos, siempre y cuando entren en juego las facultades de conocimiento y no estén determinados por una característica sensorial. Al aclarar el carácter estético del juicio de gusto en el §1, Kant no hace la distinción entre los juicios de gusto como legítimamente estéticos y los del agrado como no estéticos. En adelante ***su estrategia será ir aclarando las características del enjuiciamiento de lo bello y, específicamente, del juicio puro de gusto, no del juicio estético en general.***

No es necesario, entonces, considerar las características del juicio de gusto como características necesarias de todo juicio que deba llamarse estético. Más bien, puede haber *de facto* muchos juicios estéticos comprendidos bajo el concepto amplio de estética. Ahora

³⁹ CFJ, B5.

bien, el análisis de lo bello es central, pues hace posible un análisis trascendental del enjuiciamiento estético. Los juicios estéticos de los sentidos (como el agrado o el deleite) o los juicios morales (que también están ligados en alguna manera al sentimiento de placer y displacer) no serán estéticos, pues son determinados por los datos sensoriales o por un concepto del objeto. Y, en ambos casos, son distintos al juicio puro de gusto, y, sin embargo, pueden ser estéticos.

Tal como entendemos lo estético, entonces, podemos notar que, para Kant, se trata de una forma de intencionalidad en la relación de las representaciones; dicha intencionalidad es exhibida en el juicio debido a la forma del predicado, tal como lo hemos señalado líneas arriba. Podemos entender, así, por qué el análisis de Kant se centra en el juicio, e interpretar los distintos momentos del análisis como requisitos formales de dicha intencionalidad. Es necesario notar aquí que las especificidades de estos requisitos en cada juicio y de acuerdo con los distintos predicados estéticos, han de seguir dos directrices. Primero, todo juicio estético, en tanto juicio reflexivo, ha de ser siempre un juicio indeterminado. Segundo, en un enjuiciamiento estético el predicado ha de ser siempre subjetivo. Es decir, en el enjuiciamiento se ha de dar siempre **primacía** a la relación que vincula la representación con el sentimiento de placer y displacer.

Partiendo de tales requisitos formales como directrices del juicio, podemos avanzar en la explicación de la particular forma de desinterés que es formulada por Kant en el análisis de lo bello. El interés es definido como “la complacencia que se liga a la representación de la existencia de un objeto”⁴⁰. Anteriormente se ha explicado cómo la complacencia está vinculada al logro de un propósito. A nivel del juicio, el logro de un propósito del entendimiento o de la voluntad no responde meramente a la tenencia o disfrute sensitivo del objeto, sino al tipo de relación que es posible establecer entre una representación del objeto y el predicado que se le adscribe. Así, es estético “aquel juicio cuyo predicado (bien que pueda contener las condiciones subjetivas para un conocimiento en general) no puede ser jamás conocimiento (concepto de un objeto)”⁴¹. El carácter subjetivo de los predicados estéticos, como se ha visto, es el fundamento de su indeterminación (*la referencia primordial, más no por ello, enteramente subjetiva*) y esta, a su vez, es el fundamento de

⁴⁰ CFJ, B5.

⁴¹ PI, 30.

su complacencia. Hay, entonces, entre indeterminación y desinterés una relación análoga a la que hay entre los juicios estéticos en general y el juicio puro de gusto, y entre el concepto amplio y el concepto estricto de estética respectivamente. Es decir, el desinterés sería la particular forma de indeterminación del juicio que caracteriza al juicio puro de gusto ahí donde la indeterminación caracteriza a los juicios estéticos en general. De ahí se entiende por qué en el §2, luego de un excursus en el que se debate la relación de las facultades entre sí en el enjuiciamiento de lo bello, la conclusión sea formulada nuevamente en términos del juicio. Concluye Kant, entonces que “aquel juicio sobre belleza en que se mezcle el menor interés es muy parcial y no un juicio puro de gusto”⁴². Esta última cita es igualmente reveladora, en tanto ciñe el *puro desinterés* con el juicio puro de gusto, más no con los demás juicios en cuanto a su carácter estético.

Al continuar con la exposición del primer momento, Kant busca mostrar en qué medida los juicios de lo agradable y de lo bueno están ligados a interés y, por ello, no califican como juicios puros de gusto, pero ello no los excluye del conjunto más amplio de juicios estéticos. En el § 3 se presenta la diferencia entre la sensación como percepción sensorial y la sensación como determinación del sentimiento del placer o displacer, y se sostiene que lo que se entiende por agrado es “la sensación subjetiva, por la cual no es representado objeto alguno; esto es, pertenece al sentimiento, por el cual el objeto es considerado como objeto de la complacencia (que no es un conocimiento de aquel)”⁴³. Hasta aquí, el agrado no entra en contradicción con la definición tanto amplia como estrecha de estética. En el siguiente párrafo, al contrario, se declara que un juicio de lo agradable expresa interés, en tanto que “la sensación despierta el deseo de objetos semejantes; por consiguiente, la complacencia no supone el mero juicio sobre aquel, sino la relación de su existencia con mi estado en la medida en que este es afectado por un tal objeto”⁴⁴. Bajo dicha consideración del agrado, tampoco hay razones para negarle un carácter estético y, sin embargo, no merece un estudio detallado por parte de Kant. La razón puede ser encontrada en las líneas siguientes, donde se afirma que al producirse una inclinación, está fuera de lugar un juicio sobre la índole [*Beschaffenheit*] del objeto⁴⁵. Al ser un juicio que puede ser tenido meramente como

⁴² CFJ, B6.

⁴³ CFJ, B9.

⁴⁴ CFJ, B9-10.

⁴⁵ Cf. CFJ, B10.

privado, a pesar de ser estético, el enjuiciamiento del agrado, en tanto que genera interés, no exhibe propiamente ninguna relación *a priori* por la cual pueda ser deducido luego el principio *a priori* de la facultad de juzgar. Entendidos los intereses sistemáticos de Kant en relación con la *Crítica del Juicio*, no es extraño que juicios tales sean dejados de lado, a pesar de encajar bajo el concepto amplio de estética (por su relación con la facultad de placer o displacer)⁴⁶.

En el contraste de lo estético con lo bueno, la exposición parte de la observación de que el placer en él es mediado a través del concepto. Sin embargo, el concepto por sí mismo no produce interés, sino en tanto es ligado al concepto de un fin. Aquí podemos notar al menos dos diferencias relevantes. Primero, según Kant, “para encontrar que algo es bueno debo saber siempre qué clase de cosa es el objeto, es decir, debo tener un concepto del mismo”⁴⁷. Segundo, dicho concepto no es por sí mismo el concepto de un fin. El problema con el enjuiciamiento de lo bueno es que parte de un concepto del objeto, más no es, por ello, interesado, sino solo en tanto que se lo vincula al concepto de un fin. Es decir, el concepto de un fin determina “la relación de la razón con el querer (al menos posible) y, por consiguiente, una complacencia en el existir del objeto o de una acción, es decir, algún interés”⁴⁸.

Ya antes, en el §1, Kant había afirmado que “aun cuando las representaciones dadas fuesen racionales, mas referidas en el juicio únicamente al sujeto (a su sentimiento), son ellas, en

⁴⁶ Es importante discutir aquí la interpretación que al respecto ofrece Allison. Para él, el agrado no sería propiamente un interés en tanto que produce una inclinación, sino que el peso recae sobre la intencionalidad de quien juzga, sobre lo que proyecta hacia el objeto que juzga agradable. Allison aduce que “simply having a desire or inclination (even a strong one) is not yet to have an interest. The latter requires, in addition, some kind of rational endorsement of the desire, a “contingent determination of the will” [...], a desire or inclination only becomes an interest, that is a reason to act or, equivalently, an incentive, insofar as it is rationally endorsed” (Allison, *op. cit.* p. 87). Si tal es el caso, lo agradable es válido solamente para los seres provistos de razón y solo para ellos puede lo agradable ser fundamento de determinación de una actividad. Mas tal no parece ser el caso, el agrado, por el contrario, refiere las relaciones mecánicas y patológicas del deseo, al punto que se diga que “el agrado vale también para los animales desprovistos de razón” (CFJ, B15). Inclusive si tomáramos, como parece hacerlo Allison, el interés como propio de ser adjudicado solamente a los seres racionales, no se explica por qué motivo Kant no hace explícita dicha relación y parece contentarse con igualar **inclinación** e interés. En todo caso, bajo la consideración de la relación entre indeterminación y desinterés se puede explicar por qué el juicio de lo agradable de los sentidos es calificado también de estético, pues no es necesario para su enjuiciamiento un fundamento de determinación objetivo (concepto). Sin embargo, una aprobación de corte **racional**, como la que parece Allison tener en mente, necesariamente requeriría una determinación conceptual del juicio, que pertenece a la índole del objeto.

⁴⁷ CFJ, B10.

⁴⁸ CFJ, B10.

este alcance, estéticas siempre⁴⁹. Regresando a la formulación del logro en el juicio que antes habíamos sostenido⁵⁰, podemos entender que un logro en el enjuiciamiento de lo bueno, por más que parta de un concepto del objeto y sea, en esa medida, racional, será siempre estético en tanto mantenga una vinculación subjetiva con el fundamento de determinación de la complacencia. Es decir, será estético en la medida en que no se encuentre determinado por el concepto de un fin. Así como el agrado es estético en la medida en que se diferencia de la sensación que es mera percepción, mientras que el agrado es una sensación subjetiva de complacencia; así también *la complacencia en lo bueno es estética en la medida en que no se encuentra determinada por el concepto de un fin*; aunque desde el punto de vista ético, el enjuiciamiento se encuentre condicionado por la acción que tiene como fin. De ahí que al hacer el contraste entre la complacencia determinada por el mandamiento o la necesidad en lo bueno, Kant sostiene que “el gusto ético solo juega con los objetos de la complacencia, sin adherirse a uno de ellos”⁵¹.

Advertimos, pues, que tanto el agrado como la complacencia en lo bueno, a pesar de estar ligados a interés, pueden efectivamente dar lugar a juicios estéticos. En ambos casos se parte de rasgos del objeto medianamente determinados que, sin embargo, juegan un cierto rol al emitir el juicio. En el caso del agrado se parte de una percepción del objeto bajo un aspecto que podría dar lugar a un juicio de conocimiento (como es el caso del color o la textura), pero que se reduce al ámbito de una sensación privada; la representación encuentra una relación primordialmente subjetiva con el sentimiento de placer y displacer. El caso de lo bueno es parecido. Si bien se parte de un concepto del objeto, la representación no se vincula con un concepto de fin que determinaría toda complacencia. Por el contrario, la posibilidad del **gusto ético** que describe Kant supone que en cierta medida no haya tal concepto de fin que daría pie a una **adherencia** y a un enjuiciamiento propiamente moral. En ese sentido, la **indeterminación en el logro**, es decir vinculación primordialmente subjetiva, caracteriza la complacencia propia de los juicios estéticos en general. Y el desinterés es la característica particular de la complacencia en el juicio de gusto⁵².

⁴⁹ CFJ, B5.

⁵⁰ Véase pág. 11.

⁵¹ CFJ, B16.

⁵² En la medida en que se involucran sensaciones o conceptos en el proceso reflexivo, la indeterminación es la característica peculiar a través de la cual el predicado se restringe al ámbito subjetivo del sujeto en los juicios

Es necesario resaltar la característica común a todo juicio estético: el juicio estético es **libre**. Esta característica no es ya meramente formal sino también substancial. Todo juicio de conocimiento se encuentra determinado por un concepto que funciona como vinculación necesaria entre la representación y el predicado como concepto determinado. Cualquier complacencia proveniente de ella no será, en ese sentido, una complacencia estética. Por el contrario, en el juicio estético la complacencia no está determinada, a pesar de estar ligada a algún interés ya sea perceptivo o conceptual. Así, el agrado que siento por algún determinado color no juega ningún rol en el juicio de conocimiento respecto de dicha representación, sino que pone de manifiesto la vinculación subjetiva con el sentimiento. De la misma manera, la complacencia estética en lo bueno no se determina por el concepto de un fin, a pesar de que parte del concepto del objeto y, así, da lugar a lo que Kant precisamente llama un gusto “ético” para diferenciarlo del juicio moral, que requiere la identificación del fin. En ambos casos, para establecer el contraste con lo bello, Kant conduce el juicio agradable y el de bueno hasta sus últimas consecuencias con el propósito de identificar claramente el “interés” que, entonces, es consustancial a ambos. Es decir, Kant expone de qué manera el interés puede interferir con el análisis trascendental del juicio y determinar la relación entre la representación y el sentimiento de placer y displeacer, dando lugar, así, a una relación primordialmente objetiva.

Como ya se ha visto, en tanto que privado, el juicio de lo agradable no puede sostenerse sobre el principio *a priori* de la facultad de juzgar. No porque sea determinado, sino porque el fundamento de la complacencia es meramente privado, es decir, no tiene un fundamento posible de ser adjudicado a todo el que juzgue. Así, también, el juicio de lo bueno no es apropiado para poner de manifiesto el principio *a priori* de la facultad de juzgar, pues parte de un concepto del objeto y no de la pura reflexión sobre las formas del objeto en la representación. Al no ser posible una relación meramente formal con la representación, el análisis deberá introducir en el proceso reflexivo un concepto universal que no puede propiamente ser adjudicada o deducida del principio *a priori* de la facultad de juzgar. No es que la reflexión esté completamente excluida, sino que quien juzga, al requerir ciertos conocimientos como conceptos del objeto, no parte de los particulares meramente, sino del

estéticos en general. Por su lado, las condiciones trascendentales deben ser analizadas en la forma pura del juicio estético, para lo cual el solo desinterés es conveniente.

particular exhibido bajo la forma de un concepto (universal). En este caso, la reflexión no está sujeta a una vinculación puramente subjetiva, sino que muestra una relación subjetiva adherida a una determinación (concepto del objeto) que, sin embargo, no determina la complacencia en un logro, como en el juicio ético o en el juicio cognitivo. Es decir, en ambos casos los juicios *parecen* tomar extremos opuestos. Por un lado, el agrado privado parece no dar lugar a un juicio por ser proclive inmediatamente a la inclinación, por otro, el enjuiciamiento de la complacencia en lo bueno parece un juicio determinado, pero, como todo juicio estético, está fundado en la reflexión. Solo el gusto entonces queda como apropiado para mostrar el principio *a priori* en tanto que evita ambos extremos. Es reflexivo, solo demanda del objeto la forma, y, finalmente, exige una complacencia posible de ser compartida por todos.

Revisemos ahora los demás momentos del análisis kantiano del juicio estético: la universalidad, la relación y la modalidad. Defenderemos la postura de Crowther y Guyer respecto a la relación lógica de los momentos, a la par que los explicaremos bajo la perspectiva hasta aquí desarrollada con respecto al primer momento. En la sección anterior, ya habíamos presentado cómo en las introducciones se expone un argumento según el cual tanto el momento de la cualidad como el de la cantidad podían ser derivados por separado del fundamento *a priori* del enjuiciamiento estético. Es posible notar, a partir del modo de exposición del §6, que la vinculación entre el primer y el segundo momento sigue una línea argumentativa legítima, pero no necesaria. Tal como es expuesto tal parágrafo, puede creerse que el argumento de la universalidad propuesta por Kant para el segundo momento del análisis del gusto descansa enteramente en el éxito de la exposición del primer momento. Pero, como lo propone Crowther, se puede hacer una diferencia al llamar estéticos al momento a la cualidad y la relación ya que estos analizan las dos dimensiones de la subjetividad por las cuales es posible dar cuenta del sentimiento estético, es decir, de un sentimiento no determinado ni patológica ni lógicamente. Los momentos epistemológicos, por su parte, permiten “[to] establish that judgements of taste possess synthetic *a priori* validity”⁵³. Al llamar epistemológicos a dichos momentos no se sostiene que el juicio estético, y particularmente el juicio de gusto, sea cognitivo, sino que estos momentos responden a la pregunta por “how can an assertion of our subjective response lay

⁵³ CROWTHER, Paul. *The Kantian Sublime, from Morality to Art*. Oxford: Clarendon Press, 2002, p. 60.

claim to *a priori*, as opposed to merely private, validity?”⁵⁴. Así, no se está dividiendo en dos a un juicio que solo es posible en la conjunción de todos sus momentos como condición de posibilidad, sino se introduce una diferencia necesaria respecto al análisis de las dimensiones necesarias, mas no mutuamente vinculantes de la subjetividad.

Se ha visto antes cómo partiendo del principio *a priori* de la facultad de juzgar es posible establecer el primer momento de juicio de gusto en su forma más pura, como desinterés. El segundo momento también sigue la estrategia de contraste entre el agrado, la complacencia y lo bueno. Ahora bien, la explicación ofrecida por Kant sostiene que “aquello en lo cual se tiene una complacencia de la que se es consciente que carece de todo interés, no puede ser juzgado de otra manera que como si debiese de contener un fundamento de complacencia para todos”⁵⁵. Esta relación entre desinterés y universalidad no es de por sí evidente y debe, por ello, ser explicitada en el contraste con el juicio estético del agrado. Por ello, Kant afirma que, a diferencia del agrado, el fundamento de la complacencia puede ser supuesto para cualquier otra persona. Esta es una característica que Kant intenta hacer patente, una vez más, para el juicio puro de gusto, más no para todo juicio estético.

Ya hemos visto cómo tanto el juicio del agrado como el de lo bueno, a pesar de ser “interesados”, pueden ser tenidos como estéticos en tanto que se vinculan, sin la determinación que les es más propia, al sentimiento de placer o displacer, es decir en tanto que el juicio sea libre precisamente de tales determinaciones en última instancia. Kant hace explícita la vinculación entre el juicio puro de gusto y el principio *a priori* de la facultad de juzgar reflexionante al decir que:

puedo denominar al primero [juicio de lo agradable] gusto de los sentidos y al segundo [juicio sobre lo bello], gusto de reflexión, en la medida en que el primero emite sólo juicios privados, el segundo, en cambio, juicios pretendidamente universales (públicos) más uno y otro juicios estéticos (y no prácticos) sobre un objeto meramente en vista de la relación de la representación de este con el sentimiento de placer y displacer⁵⁶.

Esto no solamente corrobora la separación que habíamos hecho antes entre un concepto amplio y uno restringido de estética, sino que apoya la afirmación, sostenida anteriormente,

⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵ *CFJ*, B17.

⁵⁶ *CFJ*, B22.

que lo estético comporta intencionalidad (algo que Kant llama reflexivo). Además, como se puede ver en la cita, no es requisito del juicio estético en general hacer patente una relación *a priori* con la facultad de juzgar reflexionante. Dicha relación es propia de los juicios puros estéticos, más no de los juicios estéticos en general. Por eso, la universalidad y el desinterés pueden, cada uno por separado y como características del juicio puro de gusto, derivarse a partir del principio *a priori* de la facultad de juzgar. En el caso de los juicios estéticos en general, solo la indeterminación del logro nos sirve como criterio certero para determinar los juicios estéticos en sentido amplio. El momento de la cantidad, por el contrario, depende del tipo de indeterminación de cada enjuiciamiento particular.

Con todo, la validez *a priori* de los juicios estéticos puros permite vincular los momentos de la cualidad y la cantidad independientemente con el principio de la facultad de juzgar. Y en ambos casos estamos hablando de las condiciones que el análisis trascendental saca a la luz (y que permiten identificar el principio *a priori* de la facultad de juzgar), más no aun las razones por las cuales su validez *a priori* pueda ser deducida. Ciertamente se responde a la pregunta por cómo puede dicha validez ser aducida, pero el análisis de dicha validez del juicio *a priori* es propiamente expuesta en la deducción. La distinción entre el *quid facti* y el *quid juris* se sostiene en tanto que se comprenda que la pregunta por la pureza del juicio⁵⁷ parte de la relación con la actividad reflexiva de la facultad de juzgar y su principio *a priori*, cuya validez es analizada en la “segunda introducción” en el apartado V. Si el argumento presentado hasta aquí se sostiene, es fácil comprender cómo todos los momentos del juicio puro de gusto responden a las condiciones de la pureza del juicio en su vinculación con el principio *a priori* y, sin embargo, en el panorama general de los juicios estéticos, solo los momentos “estéticos” (cualidad y relación) sirven como fundamento de todo placer estético, en tanto mantienen un enjuiciamiento libre con distintas variaciones en el énfasis de la indeterminación.

Este último punto es relevante al momento de analizar el tercer momento. Este es el primero que, además de analizar condiciones propias del juicio y del sujeto que juzga, considera, aunque mediada por la contemplación y la intencionalidad, al objeto o representación juzgada. Tomando en cuenta el desinterés como criterio del análisis, Kant

⁵⁷ Cf. Allison, *op. cit.*, p. 67.

fundamenta la complacencia de lo bello en el arreglo formal de los objetos, en tanto que estos puedan ser juzgados, independientes de un fin determinado, como conformes a fin. Ahora, nótese que Kant define como fin “el objeto de un concepto en cuanto este es considerado causa de aquel”⁵⁸. Se entiende, entonces, que no todo concepto determina un fin con respecto a los objetos, sino aquel que se propone como fundamento de su posibilidad. Regresando a la distinción que ya antes habíamos hecho entre indeterminación y desinterés, bien podemos suponer que a pesar de partir de una representación racional (vinculada con algún concepto), dicha representación puede seguir siendo “conforme a fin sin fin” siempre que el concepto con el que la representación es vinculada no sea puesto como fundamento de determinación del juicio. El juicio y sentimiento podrán seguir siendo considerados estéticos siempre y cuando el concepto no determine al objeto bajo algún tipo de cognición.

Kant pasará luego a analizar los casos en los que alguna forma de interés es vinculada al enjuiciamiento de lo bello, y sostendrá que “todo interés corrompe el juicio de gusto”⁵⁹. Al desterrar todo interés, tal como lo aclara en la sección subsiguiente, lo que busca Kant es establecer una diferencia manifiesta entre los juicios de gusto empíricos y puros. Los primeros son desechados luego por tener como fundamento de su complacencia atractivo o emoción meramente empírica. Por otro lado, los juicios de gusto puros se caracterizan porque “la uniformidad de ésta [sensación] no es perturbada ni interrumpida por ninguna sensación de especie ajena, y que pertenece meramente a la forma”⁶⁰. Luego, Kant demuestra que un concepto como el de perfección es un fin y configura una determinación del juicio, lo que lo vuelve cognitivo y no estético. Se entiende, entonces, que en la determinación del juicio de gusto puro todo concepto es considerado como fin y, sin embargo, no todo concepto determina enteramente el enjuiciamiento. El caso del gusto ético es un claro ejemplo. En él, nada del objeto es determinado como un fin y, sin embargo, es necesario partir de un concepto del objeto para que tenga lugar la complacencia. De ahí que se diga que “la vinculación de lo bueno [...] con la belleza, impide también la pureza de aquel [juicio de gusto]”⁶¹. De este tipo de juicios encontramos

⁵⁸ *CFJ*, B32.

⁵⁹ *CFJ*, B37.

⁶⁰ *CFJ*, B40.

⁶¹ *CFJ*, B49.

extensos ejemplos en las *Observaciones*, en donde, si bien Kant aún no ha formulado el desinterés como requisito del juicio de gusto en su totalidad, recurre a la suposición de la existencia de una naturaleza común sensible en el hombre para formular un común y natural placer, deleite o movimiento del ánimo en la contemplación de la acción ética. De ahí que Kant hable del encanto en la contemplación de la virtud o utilice lo “noble” como un modo de lo sublime⁶².

Expuesta la vinculación entre el juicio puro de gusto y el principio *a priori* de la facultad de juzgar, se entiende que por sobre todo Kant busque analizar los juicios puros de gusto bajo el aspecto que mejor exhiba el principio que la dirige. Tal como hemos visto, *la finalidad sin fin* se mantiene como criterio de todo enjuiciamiento estético, siempre que se comprenda la distinción entre un concepto como determinación de la representación, es decir, como fin del objeto, y de un concepto que, vinculado a la representación, no se proponga como fin del objeto (caso del gusto ético). Al distinguir en este punto el juicio de gusto del juicio estético en general es necesario atender a la formulación del tercer momento que dice: “Belleza es la *conformidad a fin* de un objeto, en la medida en que ésta sea percibida en este *sin representación de un fin*”⁶³. Lo mismo será válido para todo juicio estético, siempre que el concepto no sea el fundamento de una complacencia, sino parte de la representación dada.

Como ya habíamos visto, lo que une al primer y el tercer momento es la necesidad de fundamentar la complacencia estética de los juicios de gusto. Un análisis detallado del mismo nos ha llevado a formular las características particulares comunes a todo juicio estético y no solamente al juicio puro de gusto. Los momentos de la cantidad y la modalidad, por el contrario, son propios de los juicios sintéticos *a priori* y fundamentan el status del juicio puro de gusto como tal. Todos los momentos del juicios estético puro son características que lo identifican a la par que son condiciones sin las cuales dicho juicio es impensable en los distintos grados de énfasis del desinterés. El cuarto momento, por ello, se fundamenta en el segundo pues, al igual que él, es propio del juicio de gusto puro y lo caracteriza como juicio sintético *a priori*. Tomando en cuenta el momento de la universalidad ya previamente señalado, el cuarto momento expone el tipo de relación que

⁶² Sobre este y más ejemplos del “gusto ético” puede consultarse el apartado 2.2.

⁶³ *CFJ*, B60.

es supuesto entre una complacencia y una representación al momento del enjuiciamiento de lo bello. Mientras que toda representación puede ser vinculada a un placer, en el enjuiciamiento de lo bello esa vinculación es necesaria. El tipo de necesidad analizada, sin embargo, no puede ser objetiva, tal como es el caso en los juicios de conocimiento. Aquella se basa en que “aspira al asentimiento de cada uno de los otros, porque para ello se tiene un fundamento que es a todos común”⁶⁴. Dicho fundamento es la idea de un sentido común.

Al aducir que la necesidad del juicio de gusto es enteramente subjetiva y, por ende, que ningún concepto puede presentarse como fin determinante de la complacencia ni del enjuiciamiento se entiende que la necesidad del juicio es un requisito propio y legítimo del juicio puro de gusto. Al haber vinculado en el tercer momento la complacencia en lo bello con el arreglo meramente formal de la representación, el enjuiciamiento se libra también de toda determinación conceptual, como es el caso del gusto ético, que, sin embargo, sigue siendo un juicio estético, dado que no determina nada objetivamente acerca del objeto juzgado. La comunicabilidad⁶⁵, entonces, está basada en el temple de las fuerzas de conocimiento en su arreglo subjetivo ya que “este temple no puede ser determinado más que por el sentimiento”⁶⁶.

Para finalizar, es preciso anotar que en la “Observación general” puesta al final de la “Analítica de lo Bello” se describen las características y el proceso de la imaginación en el enjuiciamiento de lo bello. Estas observaciones son esclarecedoras, en tanto revelan las intenciones más específicas de Kant al aislar el juicio sobre lo bello y la preeminencia particular que en él toma la pura forma de las representaciones. El acento puesto en la libertad de la imaginación tiene como fin sustentar que ella no actúa de forma determinante, es decir exhibiendo los casos particulares subsumidos bajo un concepto; sino que es “productiva y activa por sí misma”⁶⁷. En su libertad, entonces, la imaginación es capaz de

⁶⁴ CFJ, B63.

⁶⁵ La suposición de un sentido común como principio de los juicios estéticos hace posible que Kant fundamente la universal comunicabilidad sin necesidad de asimilarlos a juicios de conocimiento. Pues, allí donde estos fundamentan el “logro” en la relación entre concepto determinado e intuición; en los juicios estéticos es el sentimiento como arreglo subjetivo de las fuerzas del ánimo, el que fundamenta dicho logro. Así, el análisis trascendental del juicio estético descubre un principio común de disposición o concordancia de las fuerzas del ánimo.

⁶⁶ CFJ, B66.

⁶⁷ CFJ, B69.

dar pie a “formas arbitrarias de intuiciones posibles”⁶⁸. Si bien la imaginación se encuentra ligada al entendimiento que provee de una ley, esta se mantiene indeterminada. Así, se explica por qué la producción de intuiciones sea posible, pero ninguna de ellas en particular necesaria.

Así entendido, el juicio puro de gusto se caracteriza por requerir para su enjuiciamiento una imaginación completamente ajena a todo concepto. El caso del gusto ético que debe ir ligado (pero no determinado) con un concepto del objeto no encaja entonces bajo estos requisitos. La libertad de la imaginación es, al igual que la libertad del enjuiciamiento, un requisito de todo enjuiciamiento estético. La clave está en comprender una vez más que en el caso del juicio puro de gusto la libertad bajo la cual se rigen la imaginación y el enjuiciamiento se da en relación con representaciones tomadas meramente en su relación formal. Todo lo que exceda dicha relación será, tal como se anota en el §13, dañina para la pureza del juicio. Eso significa que los conceptos no determinan necesariamente el juicio. En el enjuiciamiento libre de lo bello toda intromisión de algún concepto (inclusive aquel que sirva solo como guía en el enjuiciamiento estético y sea dado con la representación sin determinar un fin) actúa en detrimento de las posibilidades de la imaginación, sin negarle por ello la libertad por la cual ella misma puede ser productiva y activa. Es decir, una representación vinculada a un concepto puede efectivamente no tenerlo a este como fundamento de la determinación del juicio. Seguirá siendo estético más no será ya un juicio puro de gusto, la imaginación podrá partir de una representación de este tipo y ser efectivamente productiva y activa (es decir libre), pero sus posibilidades se verán reducidas sin ser por ello determinadas, es decir darán pie a “formas arbitrarias de intuiciones posibles” en la medida en que sean guiadas hacia ellas con participación del concepto adherido a la representación dada. Este, sostenemos, es el caso particular del enjuiciamiento de lo sublime en el arte.

1.3 El juicio estético de lo sublime

En el presente acápite nuestro propósito será exponer lo que llamaremos el juicio estético puro de lo sublime, tal como es trabajado por Kant en la segunda analítica. Será necesario, para ello, dilucidar la vinculación que Kant establece entre la pureza del juicio estético de

⁶⁸ *Loc.cit.*

lo sublime y la naturaleza cruda; y también por qué queda el arte, para Kant, exento de dicha relación. Tal como lo habíamos marcado al final del acápite anterior, será preciso no solo resaltar el carácter reflexivo del juicio y su fundamento *a priori*, sino también la vinculación que se establece entre el predicado estético, la libertad del juicio y el proceder libre de la imaginación, es decir, como “activa y productiva en sí misma”.

Una de las primeras dificultades en relación con la “Analítica de lo Sublime” es comprender el lugar que ocupa en la *Crítica del Juicio*. Su lugar no es central en el desarrollo de la obra. Sin embargo, proponer, como lo hace Allison, que la confección de dicha sección es de “último minuto” y mera *parerga* a la teoría del gusto⁶⁹ es también una exageración. Tanto en la primera como en la segunda versión de la “Introducción” es poco lo que se explica sobre el lugar de lo sublime en la *Crítica*. En el cuerpo de la “Analítica de lo Bello”, se lo menciona solo en relación a la emoción para diferenciar el carácter propiamente sublime de este sentimiento, en comparación con el de lo bello⁷⁰. Esta carencia no es, sin embargo, sintomática de la menor importancia que lo sublime pueda tener en el estudio y la investigación de los juicios estéticos. Por el contrario, si, tal como lo hemos venido sosteniendo, uno de los propósitos de Kant en la obra apunta hacia un determinado tipo de enjuiciamiento, a través del cual pueda ser puesto de manifiesto el principio *a priori* de la facultad de juzgar, entonces se comprenderá que la introducción de una sección aparte para lo sublime deberá también en cierta medida responder a dicho objetivo.

Hemos de prestar atención entonces al otro gran propósito de la *Crítica del Juicio*, esto es, a la posibilidad de tender un puente entre el ser natural y moral del hombre. Al respecto, Kant sostiene que, a diferencia de la “Analítica de lo Bello”, la “Analítica de lo Sublime” tiene el carácter de un “apéndice del enjuiciamiento estético de la conformidad fin de la naturaleza”⁷¹. Kant no pretende, como parece plantearlo Allison, que la “Analítica de lo Sublime” sea meramente un adjunto a la teoría del gusto, sino que es una entrada relevante para la más amplia “Analítica de la facultad de juzgar estética”. Su condición de juicio estético reflexivo justifica la necesidad de una sección específica en la obra. En todo caso, encontramos en la “Analítica de lo sublime” la respuesta a una cuestión de la primera

⁶⁹ Al respecto puede verse Allison, *op. cit.* pp. 304-311.

⁷⁰ Cf. *CFJ*, B43.

⁷¹ *CFJ*, B77.

analítica. Y es que al discernir en el §14 entre lo bello libre y lo bello cargado de atractivo y emoción se recurre rápidamente al “desinterés” previamente analizado para despejar toda forma de atractivo o agrado que pueda ser considerado necesario en el enjuiciamiento del gusto. Pero, en el caso específico de la emoción, se la define como “una sensación en que el agrado es provocado solo mediante un impedimento momentáneo y una consecutiva efusión vital, [que] no pertenece en absoluto a la belleza. La sublimidad (con que está ligado el sentimiento de la emoción) exige una distinta medida de enjuiciamiento que aquella sobre la cual se funda el gusto”⁷². Tal como expone la cita, el caso de la emoción como sentimiento relacionado a lo sublime tampoco deja de ser estético ni es meramente adherente a una emoción estética, sino que exige una distinta forma de enjuiciamiento por las peculiaridades propias de su complacencia: solo indirectamente a través de un “impedimento momentáneo”. Si se toma en cuenta, además, que explícitamente Kant reconoce al juicio de lo sublime como un juicio de reflexión⁷³, el lugar de esta sección en la obra queda asegurado como la investigación sobre un juicio que por sus propios méritos puede también mostrar el principio *a priori* de la facultad de juzgar en el estudio de los juicios estéticos de reflexión.

Kant comienza la exposición de lo sublime señalando las semejanzas entre lo bello y lo sublime que hacen posible y necesaria una “Analítica” que busque mostrar el fundamento *a priori* en ambos sentimientos. En primer lugar, “ambos placen por sí mismos”, es decir no por un logro determinado en arreglo a un fin, sino por la vinculación de las facultades en su proceder y su efecto en el ánimo. De ahí que se sostenga que son ambos juicios de reflexión; dado que solo estos pueden darse sin necesidad de un fin que determine el juicio como en el caso de los juicios cognitivos. Al depender ambos de un temple propuesto en el proceder de las facultades, ya sea en su choque o en su arreglo armonioso, ambos son “singulares y, sin embargo, juicios que se pronuncian como universalmente válidos en vista de cada sujeto”⁷⁴. Se comprende de aquí que Kant propone, al igual que en el caso de los juicios de gusto, la posibilidad de diferenciar e identificar juicios estéticos puros también en el caso de lo sublime. Es decir, juicios que bajo las condiciones ideales del enjuiciamiento

⁷² CFJ, B59.

⁷³ Cf. CFJ, B73.

⁷⁴ CFJ, B73.

pueden mostrar el principio *a priori* y conducir hacia un análisis trascendental del juicio estético sobre la base del puro proceder de las facultades de forma independiente de las condiciones materiales en las que se realiza el enjuiciamiento. Así, tal como los juicios de lo bello daban preeminencia a la belleza libre de la naturaleza y a sus formas libres en el enjuiciamiento; de la misma manera, lo sublime da primacía a los objetos de la naturaleza. Pero dichas condiciones excluyen de un enjuiciamiento realmente libre y puro a los objetos del arte, dado que “lo sublime del arte está, por cierto, limitado a las condiciones de la concordancia con la naturaleza”⁷⁵. Sobre este punto volveremos más adelante.

Por lo pronto, caben también amplias diferencias entre lo bello y lo sublime. Primero, mientras lo bello atañe a la forma y la limitación, lo sublime “también se hallará en un objeto desprovisto de forma en la medida que es representada la ilimitación en él o a causa de ello, añadiéndosele, empero, el pensamiento de su totalidad”⁷⁶. Es decir no es la ausencia de forma el signo propio de lo sublime sino la posibilidad de la ilimitación y la necesidad de pensarla en su totalidad, en otras palabras, la disconformidad que luego será expuesta por Kant como la *aprehensión* y la *comprensión* que acompañan al proceso reflexivo en lo sublime en su modalidad matemática. Con todo, la ilimitación y la idea de la totalidad son características propias de lo sublime en la modalidad tanto matemática como dinámica. Es justamente dicha tensión la que da pie a la segunda característica diferenciadora de lo sublime: el placer negativo o el impedimento de las fuerzas vitales que desatan una posterior y más fuerte efusión de las mismas⁷⁷.

La característica más relevante de lo sublime es que es un sentimiento que se despierta con algo “no conforme con nuestra facultad de presentación y, por así decirlo, violentador de la imaginación, aunque sólo para ser juzgado como algo tanto más sublime”⁷⁸. Es necesario notar que esta inconformidad a fin es propia del sentimiento de lo sublime y revela que “that which is sublime is not the formless object itself but the cast of mind which, through ideas of reason, can grasp the totality suggested by such objects [...]. It is not they [los objetos] as such which are the ground of our pleasure, but rather the way in which the

⁷⁵ CFJ, B75.

⁷⁶ CFJ, B74.

⁷⁷ Cf. CFJ, B74.

⁷⁸ CFJ, B75.

engage our cognitive faculties”⁷⁹. Si el sentimiento es el resultado del proceder de la facultad suprasensible al entrar en conflicto con la intuición del objeto, la ilimitación y la totalidad, el enjuiciamiento que lo exhibe no deja por ello de tener una conformidad a fin. Dicha conformidad es, sin embargo, “el uso posible de sus intuiciones [las de la naturaleza] para hacer susceptible de ser sentida en nosotros mismos una conformidad enteramente independiente de la naturaleza”⁸⁰.

Bajo estos términos es posible comprender que el fundamento de lo sublime, si bien no es independiente de la representación que tiene como ocasión, no es ninguna forma particular de la naturaleza sino “un uso conforme a fin que la imaginación hace de su representación”⁸¹. En suma, lo sublime no se diferencia esencialmente de lo bello, ni por el tipo de juicio (ambos son juicios estéticos de reflexión), ni por la configuración propia de cada uno de sus momentos, sino por las exigencias de la interacción entre una determinada representación y su efecto sobre las facultades. Como ya habíamos sostenido, lo estético del juicio puede ser visto como una forma de intencionalidad para con las distintas representaciones, pero la disposición de las mismas establece también la ocasión de la producción del sentimiento, en la medida en que interactúa con las facultades, ya sea en favor del juego vivificante por las formas y su limitación (como en el caso de lo bello) o del placer negativo por su ilimitación y bajo la idea de totalidad (como en el caso de lo sublime).

Se comprende hasta aquí que Kant haya destinado un apartado propio a lo sublime en tanto que es un juicio estético cuyas condiciones son las mismas que las del juicio puro estético, y que, a la vez, dada la relación entre lo sublime y la facultad suprasensible (razón), lo haya dejado relativamente de lado en vista de la pretensión más general de la obra: la resolución de la ruptura entre ser natural y ser moral del hombre.

Una segunda dificultad en el estudio de lo sublime kantiano es la división propuesta por Kant entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Dicha división se debe a la característica propia del sentimiento: un “movimiento del ánimo ligado al

⁷⁹ Crowther, *The Kantian Sublime...*, op. cit., p. 82.

⁸⁰ *CFJ*, B77.

⁸¹ *Loc. cit.*

enjuiciamiento⁸². Más si dicho sentimiento ha de estar ligado a una complacencia (aunque indirecta), entonces “debe ser juzgado, sin embargo, como conforme a fin subjetivamente [...], él es referido, entonces por la imaginación a la *facultad de conocimiento* o bien a la *facultad de desear*”⁸³. No se comprende, con todo, cuál es la base o la necesidad de dicha división, es decir, cual es la diferencia en el proceder mismo de las facultades en la reflexión sobre la representación en vista del enjuiciamiento de lo sublime.

La explicación de dicha división la encontramos en la primera crítica. Donde Kant sostiene que:

Toda combinación (*conjunctio*) es o bien *composición (compositio)*, o bien *conexión (nexus)*. La primera es la síntesis de una diversidad cuyas partes *no necesariamente se implican unas a otras* [...]. Lo mismo ocurre con la síntesis de lo homogéneo en todo aquello que es susceptible de ser tratado matemáticamente (esta síntesis puede dividirse a su vez en síntesis de *agregación* y síntesis de *coalición*; la primera se aplica a las magnitudes extensivas, la segunda a las intensivas). La segunda combinación (*nexus*) es la síntesis de lo diverso, en la medida en que sus elementos *se implican necesariamente unos a otros* [...], tal conexión es representada como ligada *a priori*, a pesar de serlo en cuanto *heterógena*. Llamo a esta misma conexión dinámica por no ser arbitraria y por referirse a la conexión de la existencia de lo diverso⁸⁴.

La diferencia se sostiene por la distinta forma en la cual se sintetiza la relación de las partes con el todo frente a una determinada representación de acuerdo a su cantidad, como momento del juicio. En ambos casos (tanto en su proceder matemático como dinámico) la ilimitación y la idea de la totalidad plantean la necesidad de una síntesis que involucra la facultad suprasensible en sus dos distintas modalidades. Cabe resaltar que, tal como lo propone Crowther, si bien la complacencia y el carácter estéticos del juicio revelan una intencionalidad en el proceder frente a la representación dada, ella también **tensa a la imaginación en su capacidad por el modo como dicha representación le es presentada**. Se descubre la **oportunidad** para el proceder reflexivo en el enjuiciamiento de lo sublime.

Debido al distinto tipo de síntesis que se demanda y a la distinta modalidad que toma la facultad suprasensible, el proceder del enjuiciamiento es también distinto y una nueva división se vuelve necesaria en la “Analítica de lo sublime”. No son, sin embargo, dos

⁸² CFJ, B79.

⁸³ *Loc. cit.*

⁸⁴ CRP, A162/B201 n. k.

sentimientos distintos, ni mucho menos dos formas distintas de un mismo sentimiento, sino dos perspectivas distintas desde las cuales podemos considerar a la naturaleza sublime⁸⁵. Por eso Kant ha considerado pertinente en el párrafo anterior resaltar la necesidad de dirigir la investigación hacia las representaciones de la “naturaleza cruda”, a fin de resaltar la pureza del juicio y que la investigación incumba en su modo matemático y dinámico preeminente a la naturaleza.

Kant comienza el análisis de lo sublime en el §25 con una definición nominal: “lo que es *absolutamente grande*”⁸⁶. Podemos notar que no es propiamente un concepto comparativamente deducido en relación con otras representaciones. Así como lo grande, lo mediano o lo pequeño, lo absolutamente grande debe también ser “un concepto de la facultad de juzgar o derivar de un tal y tener por fundamento una conformidad a fin subjetiva de la representación en referencia a la facultad de juzgar”⁸⁷. Se ve que desde el principio Kant sostiene que lo bello y lo sublime pueden ser analizados como juicios puros de gusto sobre la base de los mismos momentos. La estrategia será entonces explicar cómo, a pesar de ser iguales en cuanto a los requisitos formales, son, sin embargo, diferentes en lo que podríamos llamar la fenomenología del sentimiento. De igual manera, la pretensión de asentimiento universal (la cantidad subjetiva) se basa en el proceder reflexivo de las facultades. Finalmente, la analogía también atañe a la cualidad del juicio dado que “es una medida meramente subjetiva que está en el fundamento del juicio que reflexiona sobre la magnitud”⁸⁸. Por ello, Kant da por sentada la posibilidad del análisis del juicio puro de lo sublime y se concentra en explicar la posibilidad del sentimiento de lo sublime.

Si en lo bello la imaginación encontraba en la sola forma del objeto fundamento para su complacencia y un accionar enteramente libre, en lo sublime encuentra, por el contrario, una ampliación de sí misma⁸⁹. Esto debido a que la representación dada es ocasión para que la imaginación progrese en la agregación hacia el infinito, a la par que la razón como facultad cognitiva demanda la “totalidad como idea real”⁹⁰. Se despierta entonces una

⁸⁵ Cf. López, *op. cit.*, p. 182.

⁸⁶ *CFJ*, B79.

⁸⁷ *CFJ*, B80.

⁸⁸ *CFJ*, B81.

⁸⁹ Cf. *CFJ*, B82.

⁹⁰ *CFJ*, B84.

complacencia, no en el objeto propiamente, sino en el presentimiento de una facultad suprasensible. Por eso es llamado sublime el temple del ánimo y no el objeto. Entonces, a partir de una definición nominal, Kant nos conduce hacia una definición que hace patente el carácter de lo sublime como sentimiento y como impropriamente adscrito a los objetos: “*sublime es aquello cuyo solo pensamiento da prueba de una facultad de ánimo que excede toda medida de los sentidos*”⁹¹.

Ahora bien, la estimación de las magnitudes numéricas requiere siempre de una medida fundamental estética tal que esta “se la pueda aprehender de modo inmediato en una intuición, y usarla, mediante la imaginación”⁹². Sin embargo, esto es solo posible para la estimación comparativa de las magnitudes. Pero, este no es el caso de lo sublime en tanto que *absolutamente grande*. Hay en la estimación de lo sublime en la imaginación un desfase entre el movimiento *aprehensivo* de la imaginación y su movimiento *comprehensivo*. Es decir, entre la agregación hacia el infinito y la idea de totalidad que requerirá hacer presentable el todo de la magnitud en una sola intuición. El límite de lo estimable en la imaginación suscita, por lo tanto, el sentimiento de una inadecuación es decir de una “inconformidad a fin subjetiva de la representación para la facultad de juzgar”⁹³.

Cabe notar que aquí Kant agrega una nueva referencia a la relación entre lo sublime y el arte diciendo que:

si el juicio estético debe ser puro (no mezclado con ningún juicio teleológico en cuanto juicio de razón) y ha de darse de él un ejemplo plenamente ajustado a la crítica de la facultad de juzgar estética, se tiene que enseñar lo sublime no en productos del arte [...], donde un fin humano determina la forma tanto como la magnitud, ni en cosas naturales cuyo *concepto conlleve ya un fin determinado* [...], sino en la naturaleza bruta [...] meramente en cuanto contiene magnitud⁹⁴

Se comprende que, el acento puesto en la pureza del juicio no responde solamente a la necesidad de mostrar el fundamento *a priori* del juicio, sino que en el reconocimiento de un fin en el objeto no cabe la “inconformidad a fin para las facultades”. Es decir, en el

⁹¹ *Loc. cit.*

⁹² *CFJ*, B85.

⁹³ *CFJ*, B87.

⁹⁴ *CFJ*, B88.

enjuiciamiento estético del arte, como lo entiende Kant, es necesario el reconocimiento de la conformidad a fin objetiva puesta en la obra por el artista, como idea estética. Dicha conformidad, tal como lo veremos en la siguiente sección, guarda una estrecha relación con el gusto y la importancia de la limitación de las formas en el enjuiciamiento de lo bello. Así, la inconformidad y el placer negativo que caracterizan a lo sublime no encuentran lugar en los objetos del arte (vinculados a la limitación y al gusto). El proceder enteramente **desinteresado** de las facultades es solo posible frente a las representaciones dadas por la naturaleza cruda. Kant expone las razones en los comentarios al §26.

Allí, Kant dice que “la medida fundamental propiamente tal e inalterable de la naturaleza es el del todo absoluto o de ella misma, que en ella como fenómeno, es infinitud comprendida”⁹⁵. La exigencia de la comprensión de la naturaleza como un todo en sus fenómenos de mayor magnitud o donde muestra su fuerza más descomunal (la naturaleza cruda) hace necesaria la vinculación con la unidad más fundamental que le es propia: el todo absoluto, donde ella se presenta como infinitud comprendida. Así, es necesaria la interacción de una facultad de orden superior al del entendimiento, a fin de dar sentido a lo que carente de un todo absoluto o de una infinitud comprendida, se presenta, en el plano fenoménico, meramente como una inconformidad o inadecuación insuperable. De dicha inconformidad o del sentimiento de inadecuación es posible llevar “el concepto de naturaleza a un substrato suprasensible (que esté en el fundamento de ésta y a la vez en nuestra facultad de pensar), el cual es grande por sobre toda medida de los sentidos y, por eso, permite juzgar como sublime, no tanto al objeto, cuanto más bien al temple del ánimo en la estimación de éste”⁹⁶.

Hemos de reconocer que si la adjudicación del “todo absoluto” o de la “infinitud comprendida como “medida fundamental” es posible para la naturaleza, la misma estrategia no será posible para lo sublime en el arte. El arte no puede presentar la idea de totalidad como su propia medida porque tiene un fin determinado y por la restricción que Kant establece entre el arte y el gusto (tema del cual nos ocuparemos en la primera sección del segundo capítulo).

⁹⁵ *CFJ*, B93.

⁹⁶ *Loc. cit.*

El fundamento de la complacencia de lo sublime no atañe propiamente al objeto sino al sujeto en tanto que “la propia impotencia descubre la conciencia de una potencia ilimitada del mismo sujeto, y que el ánimo sólo puede juzgar estéticamente a esa potencia por dicha impotencia”⁹⁷. Solamente a través de una subrepción, es decir de una “sustitución de un respeto por el objeto en lugar del respeto hacia la idea de humanidad en nuestro sujeto”⁹⁸, es llamado también el objeto sublime. Sin embargo, el juicio de lo sublime solamente es posible debido a que tanto la naturaleza como fenómeno y el ánimo del sujeto comparten un sustrato suprasensible; de ahí que sea preferentemente ante la naturaleza cruda que el sujeto encuentre ocasión para dicho enjuiciamiento. En el enjuiciamiento de lo sublime no se puede omitir la sensibilidad, ya que en la representación natural el sujeto encuentra efectivamente una ocasión para el enjuiciamiento de lo sublime, en la medida en que dicha representación proponga para sí misma el *todo absoluto* como su medida propia y fundamental⁹⁹.

La modalidad de lo sublime dinámico, por su parte, nos presenta la idea del poderío de la naturaleza. Es decir, de “una potencia que se sobrepone a grandes obstáculos”¹⁰⁰. Se deduce de allí que “la naturaleza considerada en el juicio estético como poderío que no tiene prepotencia sobre nosotros, es *sublime dinámicamente*”¹⁰¹. En dicha definición se introducen ya el supuesto de la posibilidad de una inconformidad a fin de las facultades en su proceder al juzgar lo sublime, y de una más alta conformidad a fin en relación al ser suprasensible del hombre. Por eso la idea del temor Kant es el signo característico de las representaciones de lo sublime dinámico, en tanto que “lo que nos esforzamos por resistir es **un mal**, y cuando **no encontramos nuestra potencia a la altura de éste**, un objeto de **temor**”¹⁰².

Sin embargo, cabe hacer mención que el temor, en tanto sentimiento empírico, generaría un problema respecto al pretendido desinterés de los juicios estéticos, particularmente, del juicio estético puro; dado que “quien se atemoriza no puede juzgar sobre lo sublime de la

⁹⁷ CFJ, B99.

⁹⁸ CFJ, B96.

⁹⁹ Véase p. 40.

¹⁰⁰ CFJ, B101.

¹⁰¹ *Loc. cit.*

¹⁰² *Loc. cit.*

naturaleza [...]. Aquel rehúye la visión de un objeto que lo intimida; y es imposible hallar complacencia en un terror que fuera serio”¹⁰³. De ahí que, Kant proponga que “uno puede considerar a un objeto *temible* sin atemorizarse *ante* él; a saber, cuando lo juzgamos de tal suerte que solamente lo pensemos en el caso que quisiéramos resistirlo y en que toda resistencia sería entonces completamente vana”¹⁰⁴. Es así que la vista de los objetos sublimes:

se hace tanto más atrayente cuanto más sublime es, con tal que nos hallemos seguros; y de buen grado llamamos sublimes a esos objetos, porque elevan la fortaleza del alma por sobre su término medio habitual y permiten descubrir en nosotros una potencia de resistir de especie completamente distinta, que nos da valor para poder medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza¹⁰⁵.

En esta cita podemos ver que 1) el placer negativo en el objeto no encuentra su fundamento en la mera inadecuación; dicha inadecuación permite, al igual que en lo sublime matemático, despertar en nosotros mismos la idea de lo suprasensible en tanto que el espectáculo “sublime” de la naturaleza impone para sí mismo el “todo absoluto” como su propia medida; y 2), por ello, la representación dada o el objeto presente ante la imaginación es imprescindible. Si el enjuiciamiento de lo sublime ha de ser considerado un juicio estético, debe entonces encontrar su ocasión en la sensibilidad. Es requisito necesario, por lo tanto, que la naturaleza enjuiciada como sublime dinámicamente, nos presente una “aparente omnipotencia”, al igual que en lo matemático se presentaba el absoluto como medida propia y fundamental en la representación.

Sobre este último punto, Kant reitera que “en la inmensidad de la naturaleza y la insuficiencia de nuestra facultad para adoptar una medida proporcional a la estimación estética de magnitudes de su *dominio*, encontramos nuestra propia limitación, pero también a la vez, en nuestra propia facultad racional, una distinta medida no sensible, que tiene como sí **aquella misma infinitud como unidad**”¹⁰⁶. En el enjuiciamiento de lo sublime dinámico, la inadecuación con respecto a lo irresistible del poderío de la naturaleza para el sujeto empírico “nos da a conocer, considerados nosotros como **seres naturales**, nuestra impotencia física, pero, al mismo tiempo, nos descubre una potencia para juzgarnos

¹⁰³ *CFJ*, B102.

¹⁰⁴ *CFJ*, B101-B102.

¹⁰⁵ *CFJ*, B103.

¹⁰⁶ *Cf. loc. cit.* El subrayado es nuestro.

independientemente de ella y una superioridad sobre la naturaleza”¹⁰⁷. La segunda parte de la cita hace referencia a la más alta conformidad a fin que se encuentra como fundamento de la complacencia de lo sublime. Por ello, el §28 termina concluyendo que “la sublimidad [...] no está contenida en ninguna cosa de la naturaleza, sino solamente en nuestro ánimo, en la medida en que podemos llegar a ser conscientes de nuestra superioridad sobre la naturaleza en nosotros y, con ello, también sobre la naturaleza fuera de nosotros en cuanto que en nosotros influye”¹⁰⁸.

Evidentemente, la aparente **infinitud** del poder presentado en un objeto de la naturaleza no es conforme a fin respecto a nuestras facultades sensibles (sentidos e imaginación); pero sí lo es, si es que nos consideramos capaces de resistir dicho poder, en la medida en que dicha **infinitud** es usada como medida o **unidad** de la capacidad de resistencia o fuerza de nuestra capacidad racional. Empero, es imposible no tener dicha **infinitud aparente** en la representación para ser empleada en el proceso reflexivo como medida de nuestra facultad. El juicio de lo sublime en la naturaleza es siempre un juicio estético. Es decir, parte de una representación de los sentidos y, a través de la reflexión, llega a un juicio estético. En ese sentido es siempre puro, puesto que no tiene lugar ninguna mediación de conceptos en la reflexión a fin de configurar un logro (como disposición específica de las fuerzas del ánimo) como fundamento del sentimiento. Basta por sí misma la representación adecuada para dar ocasión al sentimiento y el proceso reflexivo del sujeto con la apropiada “cultura moral”.

En efecto, Kant concluye la exposición del juicio de lo sublime afirmando la modalidad del juicio de lo sublime como necesaria y, sin embargo, sostiene también que la posibilidad **fáctica** de la complacencia tiene como requisito una debida educación o cultura moral. Ello debido a que “el temple del ánimo para el sentimiento de lo sublime demanda una receptividad del ánimo a las ideas; pues precisamente en la inadecuación de la naturaleza con respecto a éstas y, por tanto, solo bajo la suposición de las mismas y del tensarse de la imaginación para tratar a la naturaleza como esquema de ellas, consiste lo aterrador para la sensibilidad que, sin embargo, es al mismo tiempo atrayente”¹⁰⁹. Es importante resaltar la

¹⁰⁷ *Loc cit.* El sombreado es nuestro.

¹⁰⁸ *CFJ*, B108.

¹⁰⁹ *CFJ*, B109.

diferencia entre el requisito fáctico del sentimiento y la complacencia, y el requisito trascendental a través del cual puede serle atribuida necesidad al juicio. Así, pues, este “tiene su basamento en la naturaleza humana y, ciertamente en aquella que, a la par con el sano entendimiento, puede serle atribuida a cada cual y de cada cual exigida, a saber, en la disposición para el sentimiento relativo a las ideas prácticas, es decir, para el sentimiento moral”¹¹⁰. Nos sentimos autorizados a demandar necesidad en el juicio, no en tanto que sea **fácticamente** posible dicho sentimiento para cada sujeto; sino en la medida en que para el desarrollo de las ideas éticas y la cultura moral se parte de la suposición subjetiva de la posibilidad para todo hombre del sentimiento moral¹¹¹.

Estamos ahora en condiciones de responder, al menos parcialmente, a los argumentos presentados por Forsey contra la posibilidad de cualquier teoría de lo sublime y, particularmente, la de Kant. Para Forsey, la teoría de Kant presentaría dos grandes problemas. Por un lado, a pesar de intentar dar cuenta plenamente del enjuiciamiento de lo sublime como un sentimiento y, para ello, basarlo en las facultades y su proceder reflexivo, Forsey sostiene que “we can see this articulation still embodies some kind of ontological claim: it represents something as existing that is inaccessible to our cognitive faculties but to which our experience of sublimity is directed”¹¹². La autora considera que el enjuiciamiento de lo sublime propone alguna forma de compromiso epistemológico. Sin embargo, es erróneo sostener que el presentimiento de la naturaleza suprasensible en el sujeto que juzga configure una efectiva vía cognitiva que postule la efectividad de la existencia. Basta, en todo caso, notar que es la ampliación de la imaginación y el sentimiento de una más elevada conformidad a fin las que fundamentan el sentimiento de lo sublime. La independencia que Kant intenta sostener para los juicios estéticos impide que de ellos o del sentimiento que exhiben se derive toda forma de conocimiento o juicio determinante, inclusive acerca de la existencia de una facultad. En todo caso, dicho juicio ya no sería estético y excedería las demandas de una investigación de la facultad de juzgar estética.

¹¹⁰ CFJ, B110.

¹¹¹ CFJ, B111.

¹¹² FORSEY, Jane. “Is a Theory of the Sublime Possible?” En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Blackwell Publishing, Vol. 65, No. 4 (Autumn, 2007), pp. 381-389, p. 385.

Es igual de erróneo sostener que sin dichos compromisos epistemológicos caeríamos en incoherencias ontológicas (es decir cómo es posible que una representación contenga en sí misma lo trascendente) o epistemológicas (cómo puede tenerse acceso cognitivo a lo trascendente). Queda claro que Kant no considera ninguna de las dos posibilidades, pues la representación es solo la ocasión para un sentimiento de inadecuación; además, el sentimiento de lo sublime no es la corroboración de la existencia de lo trascendente sino el presentimiento de su posibilidad. La deducción de tal facultad suprasensible escapa a los límites de lo estético. La interacción entre sensibilidad y facultad suprasensible en el enjuiciamiento de lo sublime es mucho más compleja de lo que supone Forsey y, en todo caso, “debe distinguirse aquí origen y causa, de fundamento, ya que aunque lo sublime nace a partir de una experiencia particular –la experiencia de cierto tipo de naturaleza–, su fundamento es trascendental y *a priori*, y no empírico”¹¹³.

Un segundo problema que encuentra Forsey en la teoría estética de lo sublime de Kant es que depende de pretensiones sistemáticas y moralizantes. Es decir “to accept Kant’s account [de lo sublime] is possible only if we accept the entire Kantian system [...]. If we go this route, the sublime becomes nothing more than evidence for [...] Kant’s whole architectonic”¹¹⁴. Evidentemente, comprender y sostener una teoría de lo sublime como la de Kant requiere un acuerdo sobre la posibilidad de una facultad suprasensible. Sin embargo, ello no implica que sobre la base de la definición kantiana de estética y la autonomía del juicio estético no se pueda configurar una teoría coherente de lo sublime, aún en ausencia de elementos o facultades “trascendentales”. Tal es el caso, sostendremos, de lo sublime en el arte, dada la imposibilidad de que configure un juicio estético puro.

¹¹³ LUNA MÁLAGA, Natasha. *Antagonismo e Inadecuación: la experiencia de lo sublime según Kant*. Lima: PUCP, 2008, p. 45 n.158.

¹¹⁴ Forsey, *op. cit.*, p. 385.

Capítulo II: Los límites del juicio estético puro

En el presente capítulo expondremos la relación que Kant establece entre el arte y el gusto, y el lugar que dicha relación tiene en el enjuiciamiento estético y la arquitectónica más general de la *Crítica del Juicio*. Una vez expuesta la relación, analizaremos los ejemplos propuestos por Kant tanto en la tercera crítica como en las *Observaciones* que vinculan lo sublime y el arte. Partiendo de dicho análisis, argumentaremos que los ejemplos allí presentes exceden los parámetros propuestos por Kant para el juicio estético puro, y que un juicio de lo sublime que encuentre su **ocasión** en el arte deberá exceder los parámetros con los que Kant analiza el juicio estético puro, particularmente con relación al desinterés. Sostendremos que, en vista de que la intención de Kant en la tercera Crítica es vincular el ser natural y moral del hombre, se justifica que Kant deje de lado el análisis de la relación entre el arte y lo sublime. Finalmente, argumentaremos que tal análisis pertenece propiamente a un estudio empírico o fáctico del juicio, es decir, que no puede ser desvinculado de las condiciones materiales en las que el juicio encuentra ocasión, para dar lugar a un análisis puramente trascendental de la relación entre las facultades.

2.1 La relación entre el arte y el gusto

En este apartado sostendremos que los apuntes de Kant sobre el arte y su relación con el gusto son relevantes en el conjunto de las intenciones de la tercera crítica: particularmente en vista de la relación entre gusto y moralidad, y que es posible considerar una forma de enjuiciamiento de gusto libre en el arte, no meramente adherente. Para ello, sostendremos que es necesario comprender la relación entre arte, gusto y genio en vista de la libertad de la imaginación. En este punto en particular se diferencia el arte bello del arte sublime.

Kant comienza su exposición del arte diferenciándolo de la naturaleza en tanto que el primero es un hacer (*facere*) que tiene como producto una obra (*opus*), y el segundo es un “actuar u obrar en general (*agere*)” que tiene como consecuencia un efecto (*effectus*)¹¹⁵. Esta diferencia caracteriza al arte como resultado de una acción humana que deliberadamente es producida acorde con un fin. Luego, Kant distingue entre el arte y la ciencia en tanto que esta última contiene en la teoría las condiciones bajo las cuales algo puede ser ejecutado.

¹¹⁵Cf. CFJ, B173-174.

En cambio, el arte requiere, además, una habilidad, una cierta técnica como requisito de su ejecución. Finalmente, se distingue el arte de la artesanía al ser el primero denominado “*liberal*” y el segundo “remunerado”¹¹⁶. El arte, a manera casi de un juego, es una ocupación agradable en sí misma; mientras que la artesanía es una ocupación u oficio que se lleva a cabo por su efecto y no por el obrar mismo.

Kant introduce luego la distinción entre el arte mecánico y el arte estético. El primero se caracteriza por hacer efectivo un objeto mediante actos determinados por el conocimiento de dicho objeto¹¹⁷. Es decir, la producción de dicho arte se encuentra determinada por lo que el objeto deba ser como objeto de conocimiento (por la vía del concepto). El arte estético, por el contrario, “tiene por propósito inmediato el sentimiento de placer”¹¹⁸. Aquí, si bien el fin del objeto es específico, no establece lo que el objeto deba ser, sino solo el efecto que debe producir al ser captado en los sentidos. El fin se restringe, entonces, a la esfera subjetiva. El arte estético se divide a su vez en arte agradable y arte bello. Como ya hemos visto en el primer capítulo en los apartados primero y segundo, el agrado no puede dar pie al proceso reflexivo y, por ello, tampoco a una investigación trascendental sobre el arreglo formal de las facultades de conocimiento. El arte bello se define entonces como “un modo de presentación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación”¹¹⁹.

En el §45, Kant introduce dos requisitos aparentemente contradictorios del arte bello. Por un lado, se dice que en el enjuiciamiento del arte bello “debe hacerse uno consciente de que es arte y no naturaleza” y, por otro, la conformidad a fin en la forma “debe parecer tan libre de toda sujeción a reglas arbitrarias como si fuera producto de la mera naturaleza”¹²⁰. Al respecto, Allison sugiere que la segunda característica es más importante, puesto que permite diferenciar los objetos del arte mecánico (o de cualquier artefacto humano en general) del arte estético (aquel que se propone para el juicio de gusto)¹²¹. Resolver la dificultad planteada por los requisitos aparentemente contradictorios del enjuiciamiento del

¹¹⁶ Cf. CFJ, B175.

¹¹⁷ Cf. CFJ, B177.

¹¹⁸ CFJ, B178.

¹¹⁹ CFJ, B179.

¹²⁰ CFJ, B179.

¹²¹ Cf. Allison, *op. cit.*, pp. 275-276.

arte bello nos lleva a la formulación del genio en el §46. Allí se aduce que: “Genio es el talento (don natural), que le da la regla al arte”. Por extensión de esta primera definición Kant afirma seguidamente que “genio es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte”¹²².

El genio se convierte, así, en una extensión de la naturaleza que nos permite dar sentido a la aparente contradicción presentada en el párrafo anterior. En tanto el genio es un don natural, esta disposición o habilidad no puede ser aprendida a través de reglas, y tampoco puede el genio “describir o científicamente indicar cómo pone en pie su producto, sino que da la regla en cuanto naturaleza”¹²³. De esa manera, quedan esclarecidas las dificultades de los requisitos del arte bello. Por un lado, el arte bello (en tanto que debemos hacernos conscientes de que es arte y no naturaleza), es considerado como poseedor de una conformidad a fin, en la medida en que es un producto del despliegue de las fuerzas de su hacedor (el genio). Por otro lado, el genio, en tanto don natural, propone al arte una regla que no puede ser determinada ni expuesta abiertamente en un plan. Allison desarrolla este punto en una analogía con el juicio teleológico. Según esta, en el enjuiciamiento teleológico, “an entity must be conceivable only as a purpose; that is, its form or structure (the interrelation of its parts) must be such that it can be understood only in terms of an idea of the whole; while, on the other hand, it must be regarded as a product of nature rather than art”¹²⁴.

Bajo esta analogía, los objetos de arte serían comprendidos bajo el principio de un todo en relación con las partes y, sin embargo, en dicho todo no se atribuiría ningún concepto como causa del particular, es decir no se produce un juicio determinante, sino uno meramente reflexionante. Debido al énfasis que Allison pone en la centralidad del análisis del juicio de gusto, este termina ratificando el carácter de anexo de los apartados referentes al arte como una extensión de las diferencias entre los juicios de lo bello en la naturaleza y en el arte¹²⁵. Sin embargo, es necesario revisar dichos apartados en vista de los propósitos más generales de Kant para con la obra; es decir, la deducción de un principio *a priori* de la facultad de

¹²² *CFJ*, B181.

¹²³ *CFJ*, B182.

¹²⁴ Allison, *op. cit.*, pp. 277.

¹²⁵ *Cf. ibid.*, p. 279.

juzgar y la resolución de la brecha entre el ser moral y natural del hombre. Para ello es necesario continuar con la exposición de Kant respecto al genio.

En el §48, se produce una variante en relación con la forma que la exposición ha tomado hasta el momento. Con el tema del genio, entramos al terreno de la producción artística y abandonamos el enfoque del juicio. Sin embargo, tal como lo hemos notado, el tema del genio se introduce para resolver el problema presentado por las condiciones del juicio de gusto en el arte. ¿Cuál es la relación entre el genio y el gusto? Los § 48 y 49 responden directamente a esta interrogante. Kant allí sostiene que “para el enjuiciamiento de objetos bellos como tales se requiere gusto, para el arte bello mismo, empero, para la *producción* de objetos bellos, genio”¹²⁶. Varios intérpretes, como veremos a continuación, han notado la ambigüedad de varios términos utilizados por Kant en estas secciones finales dedicadas al arte y el genio. En ocasiones Kant desliga arte bello del arte ingenioso, y en otras, como en la cita presentada, pareciera que el genio es una pieza estructural necesaria en la producción de todo arte que ha de ser considerado bello.

También en el contraste entre la belleza libre y la belleza adherente (que se conecta directamente con el contraste entre la belleza natural y la belleza artística), los intérpretes encuentran, además de ambigüedades, espacio para lecturas bastante polémicas y que, hasta cierto punto, generan otros problemas que sus mismos proponentes admiten. Consideremos las lecturas de Allison y Crawford. Crawford propone, no sin fundamento textual, que la diferencia entre belleza libre y adherente concierne al tipo de juicio que se desarrolla en cada caso. Para él, esta oposición estaría basada en una cierta disposición del sujeto que juzga, es decir, “how the object is judge”¹²⁷. Así, “freedom from concept is a necessary but not a sufficient condition for a judgment of taste to be pure. To be a pure judgment of taste, a judgment that something is beautiful must be devoid of appeal, charm, emotion, and sense pleasure as well”¹²⁸.

Sin embargo, si bien esta lectura es capaz de dar cuenta de un buen panorama de los criterios bajo los cuales pueda diferenciarse la belleza adherente de la belleza libre, no es

¹²⁶ CFJ, B187.

¹²⁷ CRAWFORD, Donald. *Kant's Aesthetic Theory*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1974, p. 144.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 114.

capaz de responder cómo dicho enjuiciamiento pueda ser posible. En primer lugar, deposita el peso sobre la noción de abstracción, llegando a concluir que se hace necesaria una cierta abstracción respecto al atractivo sensual y la emoción a fin de poder realizar un juicio puro de gusto. Pero, esta “abstracción” como medida correctiva del juicio parece indicar menos una forma de juicio o experiencia libre (a la que el sujeto que juzga se encuentre en cierta medida librado) que una forma de intencionalidad sobre la que este tenga control. Y, en esa medida, no nos encontraríamos ya ante un juicio que tenga basamento *a priori* o trascendental en las facultades cognitivas, sino ante un juicio que deviene como resultado de un proceso formativo. Cabe tomar en cuenta que el interés en el enjuiciamiento de lo bello proviene, para Kant, de la natural inclinación a la sociabilidad, pero esta es la ocasión en la cual el juicio de gusto es enunciado y no el fundamento trascendental sobre el cual dicho juicio esté basado.

En segundo lugar, el análisis de Crawford plantea que en los juicios de gusto en los que interfieren el atractivo y la emoción, siendo incluso bellezas adherentes, “may still claim universal validity; since they are conceptual judgments in disguise, they may claim whatever validity ordinary empirical generalizations may claim”¹²⁹. Esto genera nuevos problemas puesto que, como hemos visto en el capítulo anterior, la razón por la que Kant rechaza los atractivos es justamente porque casi no parecen demandar un juicio y, por ende, ninguna validez fuera del sujeto que juzga. De la misma manera, la validez que Kant saca a luz para los juicios de gusto reposa en la suposición de un principio *a priori* para la facultad de juzgar. De esa manera, el análisis de Crawford, si bien atractivo, no comprende del todo la relación que Kant sí hace evidente entre el objeto juzgado (así como sus propiedades) y el sujeto que juzga.

En el polo opuesto a este análisis, y con menos evidencia textual, se encuentra Allison quien pone énfasis en el objeto y su producción antes que en el enjuiciamiento. Para él, lidiar con el problema de la diferencia entre la belleza libre y adherente se relaciona directamente con “the assessment [that] artistic beauty presuppose a concept of the kind of thing the work is meant to be”¹³⁰. Allison desarrolla su estrategia enfatizando el concepto de idea estética. Así, tanto en la producción como en el enjuiciamiento de gusto de una obra

¹²⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹³⁰ Allison, *op. cit.*, p. 296.

de arte, la idea estética se propondría como el principio organizativo por el cual la obra es juzgada de acuerdo a “un concepto de qué deba ser la cosa”¹³¹ y, al mismo tiempo, de acuerdo a “la perfección de la cosa”¹³². La idea estética es “aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir ningún concepto, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni ser comprensible”¹³³.

De acuerdo a esta interpretación, en la medida en que el objeto se adecúa a la idea estética puede ser juzgado estéticamente en base en los requisitos del gusto. De la misma manera, el requisito de la perfección del objeto respondería a la necesidad de juzgarlo en relación con el género del arte al cual pertenece¹³⁴. Con esta exposición de la centralidad del concepto de idea estética, Allison es capaz de dar cuenta de la diferencia entre belleza libre y belleza adherente sin asimilar todo juicio de gusto respecto al arte a un juicio de belleza meramente adherente. Sin embargo, esta explicación nos parece igualmente insuficiente. En primer lugar, porque el tópico de las ideas estéticas, en los apartados referentes al arte, es introducido en relación con el genio y la producción de la obra, y no con su enjuiciamiento. Allison no es capaz de dar cuenta de cómo puedan estas ideas ser la medida del enjuiciamiento del espectador, es decir, no es capaz de mostrar de qué manera el genio (en tanto productor de la obra de arte) y el espectador entablan una relación a través del concepto de idea estética.

En segundo lugar, la idea estética se relaciona, tanto para el espectador como para el genio con la libertad la imaginación, es decir, en tanto “productiva y activa en sí misma”¹³⁵. Como hemos mostrado, la libertad propia del proceso reflexivo estético es la que marca también la distinción entre el juicio estético y las demás formas de juicio. Sin embargo, dicha “actividad de la imaginación” cumple diferentes roles en el genio y el espectador. En el caso del espectador es tanto condición de posibilidad, como consecuencia del juicio en la vivificación de las facultades. En el genio, dicha actividad es una característica innata, un medio a través del cual la naturaleza es capaz de asignar una regla en el arte, aun cuando

¹³¹ CFJ, B188.

¹³² *Loc. cit.*

¹³³ CFJ, B192.

¹³⁴ Cf. Allison, *op. cit.*, pp. 295-296.

¹³⁵ CFJ, B69. Véase también el análisis desarrollado en el primer capítulo páginas 31-32.

dicha regla permanezca indeterminada. Así, el análisis de Allison nos llevaría a pensar que la idea estética, a la que el genio es naturalmente proclive, debe también presentarse al espectador de la misma manera en que se le presenta al genio. Pero ello conduciría a la conclusión de que todo ser dotado de imaginación y entendimiento es por naturaleza un genio. Además de ser evidentemente errónea y contraria a las intuiciones de Kant, esta conclusión exige que admitamos cierta “objetividad” en la idea estética, es decir que sea común al sujeto que juzga y al genio. Si bien esta última conclusión no es del todo errónea (la idea estética como el juicio de gusto es proclive a ser comunicada), Allison es incapaz de explicar qué fuente común puedan asumir el genio y el espectador al emitir un juicio de gusto, cuyo análisis cabal es enteramente formal.

Tanto Allison como Crawford buscan mostrar la posibilidad de un enjuiciamiento libre y de una belleza libre para los objetos del arte. Pero el énfasis puesto en uno de los dos polos opuestos del análisis del arte realizado por Kant lleva a conclusiones igualmente problemáticas. La solución de este problema, nos parece, es un poco más compleja, pero fundamental para comprender bien la razón de las ambigüedades con respecto al genio, su relación con el gusto y el juicio del espectador. Gracias a nuestro análisis, **buscamos ampliar el concepto de estética y el lugar que ocupan los predicados estéticos en relación con el logro (determinado o indeterminado) en la presentación de juicios de gusto libres (no necesariamente puros). Ellos requieren en cierta medida de un concepto adherido a la intuición que no pueda ser propiamente extraído del principio a priori de la facultad de juzgar. Estamos, pues, ante un sentido ampliado de estética.**

Oyarzún anota que no es posible entender el papel de los párrafos referentes al arte sobre la base de su colocación en la sección titulada “Deducción de los juicios puros de gusto”¹³⁶. La compleja exposición que Kant desarrolla respecto del juicio estético de lo bello artístico es introducido de cara a los §§ 41 y 42. En ellos se discute la posibilidad de la introducción de dos formas de interés ligadas al juicio de gusto: el interés empírico (inclinación propia de la naturaleza humana) o intelectual (capacidad de la voluntad para ser determinada a

¹³⁶ Cf. OYARZUN, Pablo. “Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte” En: SOBREVILLA, David (compilador). *Filosofía, política y estética en la crítica del juicio de Kant: actas del Coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la tercera crítica*. Lima: Instituto Goethe, 1991, pp. 205-234, p. 205.

priori por la razón)¹³⁷. En ambos casos, la indeterminación del juicio de gusto se encuentra en la base del proceso reflexivo, y el interés es ligado solo posterior e indirectamente; es decir, la indeterminación del juicio se encuentra en la base de todo juicio estético y asegura que este se mantenga como tal, inclusive cuando se encuentre ligado a algún interés empírico o intelectual. El interés empírico del gusto, la inclinación a la sociabilidad, es irrelevante con relación a las condiciones *a priori* del juicio; de ahí que Kant considere este interés como carente de importancia para el análisis trascendental¹³⁸.

La discusión ya antes expuesta y las ambigüedades respecto a la particular terminología estética utilizada por Kant en los apartados referentes al arte son relevantes respecto de otra forma de interés: el intelectual. En vista de los propósitos sistemáticos de la obra (la deducción del principio *a priori* de la facultad de juzgar y la resolución de la brecha entre el ser sensible y suprasensible en el hombre), además de la centralidad que el juicio estético puro cumple en ambos fines, se comprende que el juicio sobre lo bello en la naturaleza sea considerado superior con respecto al de lo bello sobre el arte, bajo el criterio del interés intelectual. Esto, en la medida en que “tomar un *interés inmediato* en la belleza de la *naturaleza* (y no sólo tener gusto para juzgarla) es siempre signo distintivo de un alma buena y que él señala, cuando ese interés es habitual, un temple del ánimo por lo menos favorable para el sentimiento moral, cuando se enlaza de buen grado con la *contemplación* de la *naturaleza*”¹³⁹. El requisito de que este interés sea despertado por un producto de la naturaleza apunta a la libertad del juicio y de la imaginación que ya habíamos reconocido como centrales en la pureza del juicio. Hay, por lo tanto, un proceder de las facultades en el juicio estético análogo al proceder de las facultades en el enjuiciamiento moral. Así, el enjuiciamiento estético que juzga respecto de las formas sin conceptos da pie a una complacencia que convertimos en regla para todos y que es, a la vez, carente de todo interés. A la par, el juicio moral determina una complacencia *a priori* en las “simples formas de la máximas prácticas”, sin mediación de un interés, pero dando cabida a un tal¹⁴⁰.

El interés suscitado respecto al juicio de gusto de la naturaleza es inmediato dado que:

¹³⁷ Cf. *CFJ*, B162.

¹³⁸ Cf. *CFJ*, B164.

¹³⁹ *CFJ*, B166.

¹⁴⁰ Cf. *CFJ*, B168-169.

a la razón también le interesa que las ideas [...] tengan a la vez validez objetiva, es decir que la naturaleza muestre al menos una huella o dé una señal de que contiene en sí algún fundamento para admitir una concordancia conforme a fin de sus productos respecto de nuestra complacencia libre de todo interés [...], tiene la razón que tomar interés en cada exteriorización de una concordancia parecida a ésta; por consiguiente, el ánimo no puede meditar sobre una belleza de la *naturaleza* sin hallarse, a un tiempo, interesado en ella¹⁴¹.

Esta defensa y valoración de la belleza natural en vista del interés moral del juicio tiene sentido en la medida en que no es el objeto el que suscita dicho interés, sino la naturaleza al presentarse apta para la moralidad¹⁴². Si bien esto excluye de modo concluyente cualquier relación intrínseca entre el juicio de gusto en el arte y el enjuiciamiento moral, no excluye la posibilidad de una relación extrínseca (sin por ello ser meramente empírica o de sociabilidad). Por eso, antes de proceder con el análisis del arte, Kant afirma que el objeto enjuiciado debe “ser naturaleza o ser tenido como tal por nosotros para que podamos tomar en lo bello en cuanto tal un *interés* inmediato”¹⁴³.

Ya hemos notado en qué sentido la exigencia que relaciona el enjuiciamiento de gusto del arte y la apariencia de naturaleza queda resuelta a través de la “no-intencionalidad”¹⁴⁴ de la que el genio es capaz de proveer al arte. Sin embargo, las ambigüedades presentadas por el texto abren la posibilidad tanto de un arte sin gusto, como de un arte sin espíritu (característica peculiar del arte ingenioso)¹⁴⁵. Dichas ambigüedades, sostenemos, son producto del doble carácter que toma aquí la investigación: por un lado, el proceso creativo del genio y las facultades del ánimo que lo componen requieren una investigación distinta a la del juicio del espectador; por otro, el enjuiciamiento estético del arte por parte del espectador no tiene su punto de partida, como en el caso del genio, ni en las mismas facultades ni en la idea estética, sino que llega a dicha idea justamente a través del juicio estético. Es decir, en el caso del arte tenemos dos procesos distintos (el del genio como creador y el del espectador como sujeto que juzga) y, en cierto sentido, contrapuestos, que se engarzan justamente través del juicio de gusto. Esa es la razón por la cual Kant estima el gusto por encima del espíritu (facultad propia del genio) a fin de dar cabida a un juicio

¹⁴¹ *CFJ*, B169.

¹⁴² *Cf. CFJ*, B171.

¹⁴³ *CFJ*, B173.

¹⁴⁴ Con la expresión “no-intencionalidad” nos referimos a la capacidad del genio de proveer al arte de una adecuación a fin de la que él mismo no es capaz de dar cuenta.

¹⁴⁵ *Cf. CFJ*, B191; *CFJ*, B202.

reflexionante que mantenga una relación (aun cuando sea una relación extrínseca) con el interés moral de la tercera crítica y que sirva la vez de puente entre el genio productor y el espectador.

De esta manera, en la exposición del genio y su relación con el gusto, podemos notar un desarrollo de la argumentación kantiana desde la cuestión de la producción artística hacia la pregunta por el enjuiciamiento del espectador, central a lo largo de la obra sobre lo bello en la naturaleza y el arte. Evidentemente, las definiciones y los elementos traídos por Kant en un determinado momento de la investigación (por ejemplo, al investigar la producción artística y el genio) son reutilizados nuevamente en otro momento (por ejemplo para el análisis del enjuiciamiento de lo bello), pero no sin realizar ciertos cambios o plantear ciertos matices respecto a la formulación general. Como nota Crego, la comprensión del problema de la belleza artística debe necesariamente abarcar los distintos niveles, matices, desviaciones y retrocesos que subyacen a la estrategia kantiana¹⁴⁶. Luego de diferenciar el arte estético del arte mecánico, Kant nos propone la primera definición de arte bello presente en la obra: el arte bello es “un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación”¹⁴⁷. La referencia final a la sociable comunicación ubica el enjuiciamiento de lo bello en el arte entre los juicios de reflexión y, en esa medida, encuentra para dichos juicios un lugar dentro de la obra. Sin embargo, de allí no se desprende que estos puedan dar pie a una investigación trascendental por la cual sea deducido un principio propio, como en el caso del enjuiciamiento de lo bello en la naturaleza. En todo caso, el juicio sobre lo bello en el arte se diferencia, en tanto juicio de reflexión, de los juicios de los sentidos, que si bien se mantienen en el campo de lo subjetivo, no dan lugar a un placer en la universal comunicabilidad. La primera parte de esta formulación nos da pistas respecto al estatuto que Kant concede al arte bello, pues lo define como un “modo de representación”. Más adelante, Kant utilizará la misma definición para diferenciar la belleza del arte de la belleza de la naturaleza. Así, “una

¹⁴⁶ Cf. CREGO, Charo. “El lugar de la belleza artística en la *Crítica del Juicio*” En: BOZAL, Valeriano. *Estudios sobre la Crítica del Juicio*. Madrid: Visor, 1990, pp. 129–146, p. 132.

¹⁴⁷ CFJ, B179.

belleza natural es una *cosa bella*; la belleza artística es una bella representación de una cosa”¹⁴⁸.

Por lo pronto, es interesante notar la leve pero significativa diferencia que se establece entre un “modo de representación” y una “representación”. Esta última parece abrir un lugar para la mera imitación como criterio de la belleza del arte. En todo, la primera insinúa, de por sí, algo más que meramente una imitación, quizá un modo de imitación o la imitación de algo más que meramente el objeto representado. Luego de la introducción de los requisitos de belleza en el arte (ser conscientes de que es arte y conforme a fin sin sujeción a reglas prescritas canónicamente), se introduce, para dar sentido a esta aparente contradicción, el concepto de genio. No para generar una salida hacia la discusión respecto de la producción de los objetos bellos de arte o de sus modos de representación, sino para dar sentido a los requisitos del enjuiciamiento. De ahí que inmediatamente antes, en el párrafo anterior se haya definido lo bello como aquello que place en el mero enjuiciamiento¹⁴⁹. De esa manera, las anotaciones siguientes respecto al genio apuntan a dar sentido y sostener la definición presentada. Así, las características que Kant adjudica al genio (talento, originalidad, ejemplaridad, imposibilidad de describir o indicar el propio proceso creativo, y su lugar como nexo entre el arte y la naturaleza¹⁵⁰) apuntan a sostener los criterios ya expuestos para el enjuiciamiento del arte (la conciencia de su estatuto como artificio y la conformidad a fin sin fin).

En el §47, se sostiene que “el genio ha de ser totalmente contrapuesto al *espíritu de imitación*”¹⁵¹. Aquí se hace necesario, entonces, un giro respecto al análisis desarrollado. En efecto, es necesario diferenciar la producción del genio en el arte bello de la producción en el arte mecánico. Así, la ejemplaridad del arte del genio se convierte en modelo a través del cual otros artistas podrán captar su proceder y verse inspirados por las mismas ideas que sus predecesores¹⁵². Lo cual no implica que el proceder se dé por mera imitación. Hay, sin embargo, tal como lo nota Kant, un aspecto en el cual todo arte es mecánico, es decir de encuentra determinado por reglas. “Pues allí algo tiene que ser pensado como fin, de otro

¹⁴⁸ *CFJ*, B188.

¹⁴⁹ *Cf. CFJ*, B180.

¹⁵⁰ *Cf. CFJ*, B182-183.

¹⁵¹ *CFJ*, B183.

¹⁵² *Cf. CFJ*, B186.

modo no se puede adscribir su producto a ningún arte, sería mero producto del azar. Pero para poner un fin en obra se requiere de reglas determinadas, de las que no se puede declarar uno libre”¹⁵³. Esta aclaración, si bien muy coherente con los requisitos del enjuiciamiento propuestos para el arte, no es formulada en términos del juicio, sino de la producción. El genio debe verse constreñido por la necesidad de dar una determinada forma a las ideas de las cuales parte. Por eso la primera definición del genio como talento o disposición del ánimo es reemplazada por su definición como un “rico *material* para productos del arte bello”¹⁵⁴ que empero necesita de la formación para sostenerse ante la facultad de juzgar, es decir, para ser juzgado a través del juicio de gusto. Aquí Kant realiza un viraje respecto a la estrategia argumentativa y traslada las formulaciones realizadas en términos de la producción hacia el problema del enjuiciamiento estético en el arte.

En el §48 se comienza diferenciando claramente entre el enjuiciamiento y la producción, dado que para el primero se requiere de gusto y para el segundo, genio¹⁵⁵. Luego, se realiza la primera conexión entre el enjuiciamiento del arte bello y el genio. El enjuiciamiento de la naturaleza requiere de gusto, “la belleza del arte, cuya posibilidad (que también debe tomarse en consideración en el enjuiciamiento de un objeto semejante) exige genio”¹⁵⁶. En tanto que el arte es un producto y, a la vez, una representación “tiene primeramente que ponerse por fundamento un concepto de qué deba ser la cosa, porque el arte supone siempre un fin en la causa (y su causalidad); y como la concordancia de lo múltiple en una cosa con la interna determinación de esta como fin es la perfección de la cosa, en el enjuiciamiento de la belleza artística habrá que tener en cuenta la perfección de la cosa a la vez”¹⁵⁷. Ya hemos analizado en el capítulo anterior la diferencia entre un concepto como logro determinado, es decir en tanto determina el juicio lógico o epistemológicamente, y un concepto que, ligado a una representación, no determina el proceso reflexivo y, por ende, tampoco determina el gusto en el enjuiciamiento. Así, si bien puede ser necesario tomar en cuenta la perfección de la cosa en el enjuiciamiento del arte, dicho concepto solo es ligado

¹⁵³ *Loc. cit.*

¹⁵⁴ *Loc. cit.*

¹⁵⁵ *Cf. CFJ, B187.*

¹⁵⁶ *CFJ, B188.*

¹⁵⁷ *Loc. cit.*

a la representación en el enjuiciamiento, pero no es un elemento que determine la adjudicación de belleza a determinada obra.

Si asumiéramos que Kant establece aquí la perfección de la representación como elemento decisorio para el juicio de gusto, no solo contravendríamos la necesaria libertad que Kant establece como característica del juicio estético, sino que también entraría en contradicción con el genio, en tanto este es contrario al espíritu de imitación, siendo la originalidad una de sus características. En ese sentido, la perfección solo establece un fin en tanto causa del proceso productivo del genio, y no como causa del juicio, que, en ese sentido, estaría determinado, como el juicio de conocimiento. Así, podemos dar sentido a la exigencia de perfección comprendiendo el doble lugar que ocupa, por un lado, en la producción y, por otro, en el enjuiciamiento, sin estar, por ello, en oposición. De hecho, porque en el proceso productivo la perfección debe encontrarse en la mira del genio, también en el proceso reflexivo debemos tener en cuenta la perfección de la cosa, puesta en la mira del genio.

De la misma manera, si meramente la perfección en la representación del objeto fuera suficiente para dar pie al juicio de gusto, no se explica en qué sentido “el arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacientes”¹⁵⁸. La mera imitación de la naturaleza no es, pues, suficiente; tal como lo anota Oyarzún, “este arte que interpela al gusto se opone al arte de la imitación de la bella naturaleza. Place este en la medida en que engaña; place, pues, como simulación y suplantación, y como travestimiento de la naturaleza [...], se pliega sobre la naturaleza hasta (con)fundirse en ella”¹⁵⁹. La posibilidad de juzgar a un objeto (o su representación) en la medida de la perfección requeriría un concepto previo de la finalidad objetiva interna de dicho objeto, que no se puede inferir de su intuición sensible. No obstante, “nos es lícito emplear [...] un concepto de causalidad teleológica, más acorde con nuestra experiencia del objeto, pero con la condición de que dicho concepto sirva para las necesidades subjetivas

¹⁵⁸ *CFJ*, B189.

¹⁵⁹ Oyarzún, *op. cit.*, p. 208.

de la reflexión – facultad de juzgar- y no tenga pretensiones de determinar al objeto-razón.”¹⁶⁰.

Quedan las preguntas, entonces, sobre qué es aquello que deba entenderse como representación y en qué sentido se habla aquí de la perfección del objeto. A la primera pregunta responde Kant sosteniendo que la bella representación de un objeto es “la forma de la presentación de un concepto, a través de la cual este es comunicado universalmente”¹⁶¹. En la producción de una forma tal, el genio requiere no de su talento, sino de su habilidad como gusto. Dicha habilidad puede ser formada, ejercitada y corregida haciendo de la forma adecuada al pensamiento sin perjudicar la libertad del juego de las fuerzas representacionales¹⁶². El gusto no es, sin embargo, en sí mismo productivo; de ahí que la forma bella sea solo un vehículo para la comunicación que permita permanecer libre, a pesar de que dicha forma se encuentre ligada a un fin determinado¹⁶³. Nos encontramos, pues, en el ámbito de la producción artística, cuyo primer requisito en la creación de arte bello es la formación de la habilidad en el gusto y la elaboración de una forma de representación. Por el lado del enjuiciamiento, el sujeto deberá permanecer consciente de que la forma presentada ante él es una representación y no la naturaleza misma para encontrar, también, placenteras “aquellas formas que en la naturaleza serían feas o displacentes”¹⁶⁴.

Encontramos la respuesta a la pregunta por la perfección que debe ser tomada en cuenta en el enjuiciamiento del arte bello en la introducción del concepto de idea estética. En el §49, Kant introduce la noción de espíritu y la define como “el principio vivificante en el ánimo”¹⁶⁵ que pone en oscilación a las fuerzas del ánimo en favor del mantenimiento e intensificación de las fuerzas representacionales en juego. Dicho principio es la facultad de presentación de ideas estéticas que se define como “aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún

¹⁶⁰ PARRA, Lisímaco. “La obra de arte en la teoría estética de Kant” En: SOBREVILLA, David (compilador). *Filosofía, política y estética en la crítica del juicio de Kant: actas del Coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la tercera crítica*. Lima: Instituto Goethe, 1991, pp. 235-253, p. 238.

¹⁶¹ *CFJ*, B190.

¹⁶² *Cf. CFJ*, B190-191.

¹⁶³ *Cf. CFJ*, B191.

¹⁶⁴ *CFJ*, B189.

¹⁶⁵ *CFJ*, B192.

pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible”¹⁶⁶. Si comparamos lo que ya antes se ha sostenido respecto de la perfección como “la concordancia de lo múltiple en una cosa con la interna determinación de esta como fin”, con la definición posterior de idea estética como “una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, la cual está ligada a una multiplicidad tal de representaciones parciales, que no se puede hallar para ellas ninguna expresión que designe un concepto determinado”¹⁶⁷, comprendemos que la relación que se establece entre perfección e idea estética es la de reunión de lo múltiple de las representaciones.

Así, solo la idea estética como representación sin concepto determinado puede plantearse como unidad no determinante del juicio. Es decir, al definir la idea estética como unidad de representaciones parciales se puede reconocerla, a la vez, como la perfección, en tanto unidad interna de lo múltiple. Así, podemos dar cuenta de un juicio estético (libre) que, sin embargo, requiere de algo más que el gusto (como habilidad o como disposición placentera de los elementos en la obra) a fin de proponer un enjuiciamiento de lo bello de la obra como arte y no meramente de los atributos. Esta identidad entre ideas estéticas y perfección permite enlazar la actividad creadora del genio, cuya imaginación es naturalmente consustancial a su libertad, y la imaginación en el enjuiciamiento que es igualmente “activa y productiva en sí misma”. En efecto:

cuando se pone bajo un concepto una representación de la imaginación que pertenece a la presentación de ese concepto, pero que da por sí sola ocasión de pensar tanto como nunca podría ser comprendido en un concepto determinado, ampliando estéticamente, con ello, al concepto mismo de modo ilimitado, entonces es creadora la imaginación y pone en movimiento a la facultad de las ideas intelectuales (la razón), para pensar, con ocasión de una representación (lo cual, es cierto, pertenece al concepto del objeto) más de lo que en ella puede ser aprendido y puesto en claro¹⁶⁸.

Así, las ideas estéticas cumplen una función distinta de acuerdo a la perspectiva desde la cual se analice el problema del arte. En el acto creativo, la idea estética como arquetipo o imagen originaria “está en el fundamento en la imaginación”, mientras que “la figura que

¹⁶⁶ *CFJ*, B192-193.

¹⁶⁷ *CFJ*, B197.

¹⁶⁸ *CFJ*, B194-195.

constituye la expresión suya (ectipo, imagen ulterior) es dada ya en su extensión corpórea (tal cual existe el objeto mismo), ya de acuerdo al modo en que ésta se retrata en el ojo (según su apariencia en una superficie)”¹⁶⁹. Al genio le es posible una relación natural y privilegiada con las ideas estéticas; pero, en el caso del enjuiciamiento del espectador, este solo tiene acceso inmediato a la expresión de la idea, es decir, a la imagen ulterior ya plasmada en una obra concreta. De ahí que la relación con la idea estética “se hace de la relación con un fin efectivo”¹⁷⁰.

Esto nos ayuda a entender en qué sentido puede separarse el arte bello del arte ingenioso, en qué sentido el enjuiciamiento de lo bello en el arte no es libre, y en qué sentido sí puede serlo, y la manera como es posible una relación entre genio y espectador a través de la obra, y cómo puede la idea estética ser comunicada. Debemos tomar en cuenta que el arte ingenioso está mediado por la acción de un genio y la expresión de ideas estéticas, y su enjuiciamiento por la suposición de la acción creadora del genio, la idea como fundamento de la unidad de las representaciones y una conformidad a fin no inmediata, como en el caso de la naturaleza. Así, desde el punto de vista del genio, el arte ingenioso y el arte bello pueden ser separados, si a este le falta la habilidad o la preparación suficiente para lograr una representación bella de la imagen originaria. Hemos de recordar en este punto que la belleza es considerada un *modo de representación* en el arte, y no una característica naturalmente dada en el objeto. Por el lado del espectador, sin embargo, dicho modo de representación y la idea estética no pueden ser separados; puesto que el gusto (como disposición de los atributos presentes en la obra) es la condición de la universalidad en el enjuiciamiento. Es decir, porque la obra presenta una disposición placentera al gusto (un modo de representación bello) es posible la comunicación de ideas estéticas al espectador. La suposición de la acción del genio detrás de una determinada obra y de la idea estética como fundamento no determinante son posibles puesto que la obra atrae al gusto

Si el arte bello careciera de espíritu, puede ser considerado arte estético, si bien quizá solo arte agradable. Porque este arte presenta cierto arreglo apropiado al gusto, encaja bajo las condiciones de la comunicación de ideas estéticas, y así, es enjuiciado como arte bello por la totalidad de la obra como producto y no solo por los atributos que la constituyen. De ahí

¹⁶⁹ CFJ, B207.

¹⁷⁰ *Loc. cit.*

que Kant considere que la belleza puede ser definida como “la *expresión* de ideas estéticas”¹⁷¹. La necesidad de un concepto del objeto para el enjuiciamiento en el arte, como hemos visto, es solo adherente más no determinante del juicio; el verdadero fundamento es la compatibilidad entre la imagen ulterior y la imagen originaria (idea) en el enjuiciamiento estético del arte.

Finalmente, si entendemos que la libertad en el juicio está dada por la libertad de la imaginación, tanto en el enjuiciamiento como en la creación, comprendemos también que el logro determinado requiere que un concepto se plantee como fin determinante en la obra. Esto sucede en el caso de la creación donde hay una relación con un fin efectivo. Pero, en el caso del enjuiciamiento, a pesar de que son necesarios un concepto del objeto y la idea estética como perfección de la representación, tal concepto no plantea una determinación ni un logro determinante en el juicio. Que en el enjuiciamiento del arte entren a colación conceptos o ideas como adhesiones de la representación, crea ciertas restricciones a la libertad de la imaginación, pero no determinan el gusto. Es decir, en la relación que el espectador establece con la representación, la imaginación parte de la representación dada hacia la idea estética (que en el caso del genio se encuentra como fundamento del proceso productivo). Así, la imaginación en su libertad (productiva y activa en sí misma) encuentra las ideas estéticas “siempre según leyes analógicas, pero también según principios que residen más alto en la razón [...]; sentimos en ello nuestra libertad respecto de la ley de asociación [...], según la cual ciertamente se nos entrega material de la naturaleza que, no obstante, puede ser reelaborado por nosotros con vistas a algo totalmente distinto, a saber aquello que supera la naturaleza”¹⁷². No sorprende, entonces, que esta sea la manera como Kant explica el proceso por el cual tanto el genio como el espectador (al ser ambos seres dotados de imaginación) llegan hacia la formación de ideas estéticas; pero, en la producción, la idea es utilizada como fin efectivo y se encuentra como fundamento del cual parte la creación. Por el contrario, en el enjuiciamiento del arte, la idea estética es el fin indeterminado hacia el cual progresa la reflexión que originalmente solo encuentra en el objeto una afinidad del gusto (condición de universalidad); pero, para el adecuado

¹⁷¹ CFJ, B204.

¹⁷² CFJ, B193.

enjuiciamiento del arte como totalidad, debe considerar también la idea estética y al genio como creador (condición de la conformidad a fin).

Las preguntas que nos quedan entonces son ¿qué lugar encuentran en la tercera crítica estas consideraciones sobre el arte? ¿Por qué Kant establece una jerarquía entre el enjuiciamiento de la belleza en el arte y la naturaleza? Ya hemos notado la analogía que en el caso de la naturaleza se establece entre el juicio de gusto y el juicio ético, a través de la autonomía y el lugar que cumple este juicio en el establecimiento de un puente entre el ser natural y suprasensible (entre el ser sensitivo y el racional). Sobre la relación entre gusto y moral podemos anotar al menos tres formas de abarcar dicha relación. Primero, a través de la distinción entre belleza libre y belleza adherente. Como ya hemos notado, hay un espacio, si bien bastante restringido, en el cual es posible considerar libre a la belleza del arte y su enjuiciamiento. Con todo, esta entrada privilegia el enjuiciamiento de la naturaleza, pues tanto la universalidad del juicio como la conformidad (los momentos del juicio que analizamos bajo la terminología de Crowther como el momento epistemológico y estético del juicio) encuentran un fundamento directo en la naturaleza sin necesidad de recurrir a la idea estética y el genio como su creador. Segundo, la belleza puede considerarse como una disposición a la moralidad, debido al interés intelectual en lo bello. Dado que el enjuiciamiento de lo bello en el arte puede dar lugar a un interés empírico, este “no da prueba alguna de un modo de pensar asociado al bien moral o siquiera proclive a este. Pero, por el contrario [...], tomar un *interés inmediato* en la belleza de la *naturaleza* es siempre signo distintivo de un alma buena y que él señala [...] un temple del ánimo por lo menos favorable al sentimiento moral”¹⁷³. Esto debido a que si bien el enjuiciamiento ético es interesado, el juicio de gusto de la naturaleza nos presenta una libertad de la reflexión interesada en el objeto (interés intelectual) ajeno al atractivo de los sentidos, es decir, un interés por que la naturaleza muestre una “huella o seña” de una concordancia en sus productos para nuestra complacencia, y, por ende, un interés en el objeto¹⁷⁴. Este interés, considera Kant, es moral, en la medida en que muestra la disposición de nuestras facultades y la naturaleza para presentar la libertad como fin final de la naturaleza como conjunto de los fenómenos. En las dos vías hasta acá expuestas, el enjuiciamiento puro de gusto y la

¹⁷³ *CFJ*, B166.

¹⁷⁴ *Cf. CFJ*, B169.

libertad del juicio son centrales, pues dependen de la posibilidad de la deducción del principio *a priori* de la facultad de juzgar, ya que, solo bajo la posibilidad de dicho principio (ajeno a la introducción de todo concepto determinado o indeterminado, como en el caso del arte) puede realizarse la posterior conexión que Kant sostiene entre la belleza y la moral.

La tercera entrada considera la belleza símbolo de la eticidad y permite reunir tanto la belleza en el arte como en la naturaleza, puesto que no depende del principio *a priori* de la facultad de juzgar propiamente, sino del idealismo de la conformidad a fin, común tanto a la naturaleza como al arte. Mientras que la deducción ratifica la necesidad de los juicios estéticos puros, el idealismo de la conformidad a fin solo necesita mostrar la medida en que tanto la naturaleza como el arte requieren de un principio no determinado ni empírica ni racionalmente¹⁷⁵. Así, el juicio libre de gusto (desinteresado) da lugar a una idealidad en la medida en que el principio *a priori* puede ser deducido libre de todo concepto determinado o indeterminado. Pero lo necesario para la deducción del principio *a priori* no es la ausencia de todo interés, sino que el carácter trascendental de dicho principio se muestre en la medida en que en el juicio sobre lo bello se armonizan las facultades con respecto a un objeto, cuya representación concuerda “en la imaginación con los principios esenciales de la facultad de juzgar en general, en el sujeto”¹⁷⁶. Así, en el enjuiciamiento de la naturaleza “buscamos en nosotros mismos el criterio de ése *a priori* [*sic.*]”¹⁷⁷, por lo que la posibilidad de dicha conformidad a fin debe ser elucidada a partir de un fundamento suprasensible¹⁷⁸.

El caso del arte es análogo, pero se hace necesario para aducir el idealismo de su conformidad a fin, considerar el objeto como un producto del genio y, como tal, “recibe su regla a través de ideas estéticas, que son esencialmente diferentes de las ideas racionales de fines determinados”¹⁷⁹. De la misma manera no puede explicarse dicha conformidad de manera empírica, puesto que en dicho caso sería arte agradable y no bello¹⁸⁰. De cara a este análisis podemos leer el §59 que propone la belleza como símbolo de eticidad. Allí, se

¹⁷⁵ Cf. CFJ, B246.

¹⁷⁶ CFJ, B247.

¹⁷⁷ CFJ, B252.

¹⁷⁸ Cf. CFJ, B253.

¹⁷⁹ CFJ, B254.

¹⁸⁰ Cf. CFJ, B253.

define el símbolo como presentaciones indirectas del concepto¹⁸¹ que, en contraste con los esquemas, se desarrollan a través de una analogía que crea una forma¹⁸². Un símbolo pertenece a determinado concepto en la medida en que la forma creada pone en relación las facultades de manera tal que se realice una “traslación de la reflexión desde un objeto de la intuición hacia un concepto enteramente distinto al que tal vez no pueda corresponder directamente nunca una intuición”¹⁸³.

En el caso de lo bello y la moralidad, la analogía es factible porque en ambos procesos reflexivos el placer se da bajo la pretensión de un asentimiento universal y el sentimiento de un “cierto ennoblecimiento y elevación por sobre la mera receptividad de un placer por impresiones de los sentidos”¹⁸⁴. Esta analogía se desarrolla, entonces, no en vista de la posibilidad de una deducción de un principio trascendental, sino por el sentimiento de lo inteligible, de la idealidad y autonomía a la que aspira el gusto. Esta es la analogía que se establece entre la idealidad del principio y lo suprasensible. Así, como hemos visto, dicha idealidad también puede ser reclamada por el juicio sobre lo bello en el arte, a pesar de que la deducción trascendental (en tanto es necesario traer a colación la conformidad a fin a través del genio como creador) no sea posible en el caso de dichos juicios.

De ese modo, al anotar las diferencias y semejanzas entre lo bello y el bien ético, Kant sostiene que 1) lo bello place inmediatamente, lo bello del arte place también de manera inmediata dado que ni el concepto, ni la idea estética (como perfección) pueden determinar el juicio de gusto, son meros adherentes que sirven de guía a la imaginación en el enjuiciamiento; 2) lo bello place sin interés alguno; 3) la libertad es un rasgo común tanto al juicio estético como al juicio ético, en vista de nuestro análisis del juicio de gusto en el arte, la libertad misma de la imaginación propicia la aparición de ideas estéticas en el proceso reflexivo; es ella condición necesaria del enjuiciamiento del arte a la vez que su consecuencia; 4) el principio subjetivo es representado como universal; dada la idealidad de dicho principio, la universalidad es aplicada tanto al juicio de gusto de la naturaleza como

¹⁸¹ Cf. *CFJ*, B256.

¹⁸² Cf. López, *op. cit.*, p. 207.

¹⁸³ *CFJ*, B257.

¹⁸⁴ *Loc. cit.*

del arte (en este último el gusto también asegura la comunicabilidad de las ideas estéticas)¹⁸⁵.

Tenemos pues, para el caso del enjuiciamiento de gusto en el arte, un juicio que si bien no puede ser parte de una deducción trascendental, y por lo tanto no cumple con el primero de los objetivos propuestos por Kant para la tercera crítica; encaja bien bajo el otro objetivo planteado por Kant; pues, “el gusto hace posible [...] el paso del atractivo sensorial al interés moral habitual sin un salto demasiado violento”¹⁸⁶.

2.2 El juicio de lo sublime en el arte: el límite del juicio estético

Como hemos visto, el juicio de gusto en el arte trae consigo complejidades muy particulares. Sin embargo, cumple con las dos características normativas que ya habíamos notado en el primer capítulo que Kant analiza para el juicio libre de gusto: universalidad y conformidad a fin. Así, la universalidad está asegurada porque, desde la perspectiva del sujeto que juzga, la suposición del genio en el enjuiciamiento (como único capaz de crear arte bello) presenta en la obra un orden o una disposición de los elementos conveniente al gusto. De la misma manera, el sujeto que juzga encuentra en la obra una conformidad a fin en relación con las ideas estéticas. El gusto se encuentra, en este caso, en la forma del objeto, en la medida en que se dispone la obra por sus atributos estéticos y, en ese sentido, es belleza adherente. Pero, en la medida en que encuentra en las ideas estéticas un criterio para la perfección del objeto que no es determinante para el proceso reflexivo, se produce un libre juego de las facultades en el que la imaginación se encuentra libre, es decir, activa y productiva en sí misma. Así, el enjuiciamiento de lo bello en el arte no es solo un enjuiciamiento libre sino que encuentra un rol en tercera crítica al proponer lo bello como símbolo de lo bueno.

Cabe la pregunta, entonces, por si estas consideraciones son adecuadas también para el arte sublime. Comencemos notando que en la *Antropología*, Kant considera que “lo sublime es el contrapeso, no el contrario de lo bello, porque la grandeza y el intento de elevarse a la

¹⁸⁵ Cf. *CFJ*, B259.

¹⁸⁶ *CFJ*, B260.

aprehensión del objeto despierta en el sujeto un sentimiento de su propia grandeza y fuerza”¹⁸⁷. Así, el sentimiento de lo sublime es cercano al del espanto o el del horror, pero Kant no considera que estos sean propiamente sentimientos estéticos, es decir que cumplan con el requisito del desinterés o la libertad de la imaginación. De ahí que, “la representación intelectual de lo sublime en la *descripción* o la plástica debe y tiene que ser siempre bella”, así, “la expresión artística de lo sublime en la descripción y en el revestimiento (en obras accesorias, *parerga*) puede y debe ser bella; porque en otro caso, es salvaje, ruda y repelente, y, así, contraria al gusto”¹⁸⁸. Este acento puesto en la belleza como requisito del arte en la expresión de lo sublime concuerda con lo que ya antes sostuvimos respecto de la universalidad del juicio estético en el arte. No hay pues, para Kant, una posibilidad de componer una obra de arte sublime ajena al gusto puesto que el juicio carecería de universalidad. Así se sostiene en el § 67 de la *Antropología* al resaltar tanto empírica como trascendentalmente la universalidad propia del gusto. De la misma manera al tratar el tema del genio en la *Antropología*, en el §57, se dice que la libertad de la imaginación, propia del espíritu del genio, provee a la obra de la originalidad, pero que una imaginación desatada es incapaz de crear una obra ejemplar, de manera que no podría ser juzgada como una obra de genio. Esta mutua dependencia entre genio y gusto asegura que la obra pueda ser reconocida como genial, justamente por ser una obra de arte bello. Es decir, la posibilidad de enjuiciar una obra de arte como obra genial depende de que la expresión de la idea pueda ser reconocida universal y públicamente; esto es, solo propio del gusto que compromete directamente las reglas indeterminadas a través del entendimiento en el juego de las facultades.

No sorprende entonces que los varios ejemplos que Kant propone tanto en la tercera crítica, como en las *Observaciones* y la *Antropología* cumplan con dicho requisito. Analizar dichos ejemplos nos ayudarán a mostrar el carácter atributivo que cumple lo sublime en dichas obras y, también, el sentido en que es posible entender lo sublime separado del gusto, y cómo ha de ser tratado el tema del arte sublime independientemente del análisis

¹⁸⁷ KANT, Immanuel. *La antropología en sentido pragmático*. Traducción y notas de José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1991 [1800], §68. De aquí en adelante *Antropología* con la numeración de los párrafos.

¹⁸⁸ *Loc. cit.*

kantiano, a fin de dar una teoría coherente de lo sublime en el arte, este último será el tema del tercer capítulo.

Un ejemplo interesante es la mención de *El paraíso perdido* de John Milton. En las *Observaciones* se utiliza dicho ejemplo para mostrar la manera en la que lo sublime se diferencia de lo bello al ser un agrado unido a una forma de terror¹⁸⁹. Así, lo bello es considerado como encantador, en oposición a lo sublime que debe ir ligado a una forma de conmoción. Aquí la oposición propuesta por Kant apunta a una analogía entre el estímulo tranquilo (*reizen*) propio de lo bello y el movimiento del espíritu (*rühren*), característico de lo sublime. Si bien en las observaciones no se hace mención a la diferencia entre el sentimiento estético propiamente y los sentimientos empíricos (lo cual es coherente, dado que es una obra del periodo pre-crítico), se hace, sin embargo, mención de que el agrado (*Wohlgefallen*) es una pieza necesaria para la experiencia de lo sublime. Por ello que, al hacer mención de esta obra en la *Antropología* se recurra no a la obra en conjunto, sino a una de sus figuras (la muerte) para ejemplificar como la representación de lo feo o lo malo “puede y tiene que ser bella, si se quiere dar la representación estética de un objeto”¹⁹⁰. La necesidad de la belleza en la representación de lo sublime apunta, por ello, a mantener el juego de las facultades, ya que, de otro modo, engendraría disgusto o asco¹⁹¹, es decir, se contravendría el libre juego de las facultades, especialmente la libertad de la imaginación que ya hemos notado es propia del juicio estético bajo el concepto amplio de estética.

La representación de lo sublime sin belleza o sin gusto llevaría a un agotamiento de las facultades y, por ello, a un rechazo de la representación y degeneraría el sentimiento de vivificación (que se encuentra también presente en lo sublime) al nivel de un sentimiento empírico de terror o monstruosidad, negándose así la libertad de la imaginación en favor de un interés determinante por alejar la representación que produce dicho estado. Lo sublime en el arte es, en este caso, un atributo de la obra, pero no de ella en conjunto. De ahí que no se haga mención de Milton en la *Crítica*, y en la *Antropología* solo se retome una

¹⁸⁹ Cf. KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducción de Dulce María Granja Castro. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008 [1766], [208]. De aquí en adelante *Observaciones* citada entre corchetes de acuerdo a la edición trabajada en español que corresponde a la numeración de la Real Academia.

¹⁹⁰ *Antropología*, §67.

¹⁹¹ Cf. *loc. cit.*

representación específica (la muerte) para mostrar la manera como lo sublime pueda tener lugar en el arte. Sublime es aquí pues el tema o la idea estética de la cual proviene la obra, pero el modo de representación se encuentra siempre ligado a lo bello.

Kant presenta un caso similar en la tercera crítica al referirse a lo sublime en varios versos o expresiones. Así, con la cita de J. PhL. Withof “Brotaba el sol como de la virtud brota la calma”¹⁹², Kant ejemplifica la manera como “un concepto intelectual puede [...] servir de atributo a una representación de los sentidos y, así, vivificar a esta última a través de la idea de lo suprasensible; más solo utilizando a este propósito el carácter estético que está adherido subjetivamente a la conciencia de este último”¹⁹³. De acuerdo con Kant, en este pasaje “la conciencia de la virtud [...] difunde en nuestro ánimo una multitud de sentimientos sublimes y apaciguadores”¹⁹⁴. Nos encontramos pues en la misma situación que con el anterior ejemplo. Aquí el sentimiento sublime es tomado como una forma de elevación de la conciencia, pero ligada a una forma de tranquila contemplación de la virtud. No hay una conmoción, un movimiento del ánimo propio del sentimiento sublime. El mismo caso puede ser afirmado para la inscripción del templo de Isis: “Yo soy todo lo que hay, lo que hubo y lo que ha de haber, y mi velo ningún mortal ha sollevado”¹⁹⁵. En estos dos ejemplos, encontramos una forma de solemnidad, aquella que en las observaciones Kant califica como lo *Noble (das Edle)*, caracterizada por una admiración tranquila (*ruhiger Bewunderung*)¹⁹⁶. Nos encontramos pues con una forma de gusto que tiene a lo sublime como añadido que se deja entrever en pasajes o modos de expresión, pero lo sublime no es, como en el caso de lo bello, un modo de representación que concierna a la obra como conjunto.

Las *Observaciones* nos presentan otra forma de lo sublime llamada *magnífico (Prächtige)*. Esta se define como “una belleza que se extiende en un plano sublime”¹⁹⁷. Tal sería el caso de la tragedia como la presenta Kant en la tercera crítica, puesto que “la presentación de lo sublime en cuanto pertenece al arte bello, puede unirse con la belleza en una tragedia en

¹⁹² CFJ, B197.

¹⁹³ *Loc. cit.*

¹⁹⁴ *Loc. cit.*

¹⁹⁵ *Loc. cit.*

¹⁹⁶ Cf. *Observaciones*, [209].

¹⁹⁷ *Loc. cit.*

verso, un poema didáctico, un oratorio; y en estas combinaciones el bello arte es todavía más artístico”¹⁹⁸. Se comprende aquí que lo artístico se encuentra íntimamente ligado a lo bello puesto que la *conformidad a fin* es propia de toda creación intencional, como es el caso del arte. En ese sentido, la creación intencional del genio puede hacer uso de lo sublime como fondo o como expresión, pero es la belleza el modo de representación que es propicio al arte a fin de asegurar un juicio tal que pueda demandar alguna forma de universalidad. Kant considera que la elevación hacia lo suprasensible es particularmente característica de lo poético, puesto que aun dentro de los lindes de un concepto dado, es capaz de presentar una abundancia de pensamientos a través de una representación del lenguaje¹⁹⁹. Así, no es de sorprender que los ejemplos de lo sublime en el arte, a pesar de carecer del movimiento del ánimo característico de lo sublime, se relacionen con formas de producción poética. Con todo, lo sublime no deja de ser una forma de añadido a la expresión y no el modo de representación. Hacer de lo sublime el modo de representación en el arte significaría poner en duda las bases mismas del juicio estético o buscar un nuevo fundamento para la universalidad y una distinta *conformidad a fin*.

En parte, esta distinta forma de *conformidad a fin* ya ha sido discutida en el capítulo anterior al analizar la *más elevada conformidad a fin* que se atribuye al juicio estético de lo sublime en la naturaleza. Sin embargo, esta conformidad es propia del enjuiciamiento de la naturaleza en su inadecuación al medirse ante las demandas de la razón. En el arte, tal como lo interpreta Kant, el gusto compromete al objeto como la forma de su representación y, por tanto, *la más elevada conformidad a fin* no le es accesible, ya que, a diferencia de la naturaleza, el arte como fenómeno ni se presenta como infinitud comprendida, ni tiene al absoluto como su medida fundamental. Uno de los beneficios de las *Observaciones* es que la multiplicidad de ejemplos propuestos por Kant muestran la dinámica que se establece entre la complacencia e inadecuación. Así, la complacencia de lo sublime puede estar unida a una forma de horror o melancolía (*Grausen oder auch Schwermuth*), tal sería el caso de lo sublime terrorífico (*Schreckhaft-Erhabene*); a una admiración silenciosa, lo Noble; o a una belleza sobre un plano sublime, lo Magnífico. Estas dos últimas ya han sido analizadas en los ejemplos anteriores y la primera corresponde al ejemplo de Milton.

¹⁹⁸ *CFJ*, B214.

¹⁹⁹ *Cf. CFJ*, B215.

Estas distintas formas de lo sublime muestran la diversidad de emociones que pueden ser ligadas directa o indirectamente a lo sublime. Tan temprano como en las *Observaciones*, Kant reconoce que solo la verdadera virtud es sublime, pero que hay diversas formas de cualidades morales que pueden ser consideradas nobles por su armonía con la virtud²⁰⁰. Esta verdadera virtud solo puede basarse en principios, particularmente el de la *dignidad de la naturaleza humana (die Würde der menschlichen Natur)* que es el fundamento del *respeto universal (die allgemeine Achtung)*²⁰¹. La relación con el respeto es propia de lo sublime y es esta la relación que Kant analiza en la tercera crítica como crucial para juicio de lo sublime en la naturaleza. Esto, sin embargo, no agota la gama de emociones que pueden ser consideradas sublimes o que pueden, unidas a una representación bella, ser apropiadas para la presentación de lo sublime en el arte. De esta manera, es posible una presentación de lo sublime en el arte, pero solo a través del gusto, pues este asegura la libertad de la imaginación; ya que “la conformidad a fin estética es la conformidad de juzgar en su *libertad* [de la imaginación]. La complacencia en el objeto depende de la relación en que queremos poner a la imaginación; pero ella ha de mantener por sí misma al ánimo en ocupación libre”²⁰².

Un último ejemplo de lo terrorífico nos lo proporciona un pie de página de las *Observaciones* que cita un pasaje de “*El sueño de Cazarán*” para mostrar que la soledad es sublime, y a la par terrorífica²⁰³. Este ejemplo muestra cómo la elevación del lenguaje en el relato va unida a una idea de la soledad, que presentada sin gusto sería meramente insoportable. Aquí lo sublime de la elevación se encuentra ligado a un modo bello de representación que toma lo sublime como tema o como idea estética de la cual parte el escritor. Lo sublime, una vez más, no encuentra, para Kant, un modo de representación propio que le sea adecuado a un juicio estético.

Un caso interesante para analizar son los ejemplos de lo sublime matemático que se repiten tanto en la *Crítica* como en las *Observaciones*. En esta última se ordenan los ejemplos de acuerdo a la clasificación antes mencionada de lo noble y lo magnífico. Así, Kant considera

²⁰⁰ Cf. *Observaciones*, [215].

²⁰¹ Cf. *Observaciones*, [217].

²⁰² *CFJ*, B118.

²⁰³ Cf. *Observaciones*, [210].

que la vista de las pirámides egipcias conmueve por su arquitectura simple y noble²⁰⁴. En el análisis del mismo ejemplo en la tercera crítica, Kant propone que al observar las pirámides, uno no se debe acercarse demasiado, ni estar muy alejado del objeto, puesto que en ambos extremos no se completa la comprensión del objeto de manera tal que el sujeto no se encuentra cogido por la emoción total de su magnitud²⁰⁵. Otro caso de lo sublime matemático es el de la iglesia de San Pedro en Roma. En las *Observaciones* se anota que esta es magnífica, “pues en su trazo, que es grande y sencillo, la belleza – por ejemplo los trabajos de oro, mosaico, etc.- está distribuida de tal modo que lo que más se percibe es la impresión de lo sublime, por lo tanto el conjunto se considera magnífico”²⁰⁶. En la tercera crítica, Kant dice que el estupor o perplejidad que asaltan al espectador se explican porque “hay aquí un sentimiento de inadecuación de su imaginación para presentar la idea de un todo; en esto alcanza la imaginación su máximo y, en el afán por ampliarlo, vuelve a sumirse en sí misma, siendo transportada por ello, sin embargo, a una complacencia emotiva”²⁰⁷. De ambos ejemplos, es posible deducir que el sentimiento de lo sublime en el arte es distinto del respeto, propio de lo sublime en la naturaleza, ya que este sentimiento proviene de la idea de la totalidad de una magnitud inabarcable en una sola intuición. Así, la comprensión del todo imposible en la naturaleza es, en el arte calificado como sublime por su magnitud, un requisito necesario para dar pie a dicho sentimiento. Es decir, la posibilidad del enjuiciamiento de lo sublime en estos casos responde a la totalidad de una magnitud que no puede ser del todo aprendida en una intuición como idea estética, pero es la comprensión del todo la que da ocasión a esta idea, y es ella la que produce la emoción como sentimiento sublime en los ejemplos presentados.

Nuevamente, lo sublime se presenta como un atributo estético y no como modo de representación. Así, lo sublime matemático tampoco puede ser propiamente atribuido a estos objetos, no solo porque para Kant lo sublime es una particular potencia del ánimo, sino porque la pureza del juicio estético de lo sublime, es decir, en un juicio “plenamente ajustado a la crítica de la facultad de juzgar estética, se tiene que enseñar lo sublime no en los productos el arte [...], donde el fin humano determina tanto la forma como la magnitud,

²⁰⁴ Cf. *loc. cit.*

²⁰⁵ Cf. *CFJ*, B87-88.

²⁰⁶ *Observaciones*, [210].

²⁰⁷ *CFJ*, B88.

ni en cosas naturales *cuyo concepto conlleva ya un fin determinado* [...], sino en la naturaleza bruta²⁰⁸. En los ejemplos presentados por Kant, la existencia de una finalidad en la composición y magnitud de las obras implica una forma de *conformidad a fin*, que asegura el vínculo del juicio con el gusto inclusive frente construcciones tan grandes que sean propicias para el sentimiento de lo sublime. Lo sublime, así entendido, no es propio de un enjuiciamiento del arte, ya que la relación que este arte debe establecer con el gusto a fin de asegurar el desinterés propio del juicio puro de gusto es central y primordial, ahí donde lo sublime es meramente accesorio al arte sea a través de la emoción, la magnitud o la idea estética.

En todos los casos analizados, lo sublime no encuentra un modo propio de representación y es, por ello, suplementario al gusto. Esto se debe a que, de no entablar una relación con el gusto, los objetos del arte que presenten lo sublime, deberían ser contrarios a fin y negarían, de esa manera, la libertad necesaria a la imaginación en todo enjuiciamiento estético. Los objetos del arte bello pueden presentar lo sublime accesoriamente sin dañar la libertad de la imaginación que, de hecho, resulta incrementada a través del momentáneo impedimento de las fuerzas vitales y su posterior efusión²⁰⁹.

Al mismo tiempo no es posible suponer que la pura libertad de la imaginación dé como resultado una obra que pueda ser considerada sublime. En efecto, el análisis propuesto por Kant en las tres obras mencionadas en esta sección no apunta al objeto mismo, sino a las condiciones del juicio y solo por su relación con el enjuiciamiento, con el objeto, la representación, el genio y el proceso de creación artística. Así, el genio es un supuesto necesario del enjuiciamiento y es, en esa medida, analizado como pieza relevante para mantener la universalidad y la conformidad a fin. Pero la universalidad y la conformidad son piezas relevantes para el enjuiciamiento de lo bello, y de lo sublime en el arte como adherente al gusto. Más adelante, al exponer y criticar la teoría de Crowther, mostraremos la dificultades que conlleva una teoría de lo sublime que deposite el acento en el genio y las ideas estéticas, es decir, en la pura libertad de la imaginación. De igual manera, analizaremos y criticaremos la teoría de Lyotard, que pone el acento en el impedimento de las fuerzas vitales (inadecuación). En ambos casos, consideramos que trazar una apropiada

²⁰⁸ *CFJ*, B89.

²⁰⁹ *Cf. CFJ*, B75.

teoría de lo sublime en el arte debe considerar ambas caras del sentimiento y explicar el sentido de la mediación de la inadecuación y la resolución positiva del juicio también en ausencia del fundamento metafísico (moral) que soporta todo el sistema de la crítica kantiana²¹⁰.

Finalmente, podemos notar que lo sublime en el arte solo cumpliría una función en los dos objetivos de la *Crítica* de manera indirecta a través de su relación con el gusto como símbolo de lo bueno. Lo sublime en el arte no requiere tampoco de una forma de deducción distinta, puesto que se mantiene dentro de los parámetros de la deducción del gusto y del arte bello, como lo hemos notado en el acápite anterior. Así, no es necesario que Kant plantee una teoría de lo sublime en el arte, puesto que, en vista de los objetivos generales de la tercera crítica, el arte sublime no ocupa un espacio relevante ni en la deducción de un principio *a priori* de la facultad de juzgar, ni en el enlace entre el ser sensible y el ser moral del hombre. Los ejemplos citados por Kant como muestras del arte sublime encarnan lo sublime de manera solo indirecta como atributos estéticos que mantienen un orden de acuerdo al gusto (una conformidad a fin).

La posibilidad de un arte sublime, es decir, que encarne lo sublime como modo de representación no adherente al gusto, requiere un planteamiento distinto tanto de la teoría de la creación como del enjuiciamiento. Sin embargo, las ideas de Kant nos brindan un interesante punto de inicio, en particular, definen un campo para el juicio estético más amplio que el del puro desinterés (propio del juicio de gusto), esto es, el concepto amplio de estética; así como la libertad de la imaginación mediada a través del momentáneo impedimento de las fuerzas vitales, esto es, la fenomenología particular del sentimiento sublime. En el siguiente capítulo discutiremos, de cara a lo presentado hasta aquí, la interpretación de Lyotard y Crowther respecto a la posibilidad de un arte sublime.

²¹⁰ Esta idea será desarrollada en el tercer capítulo y ha sido publicada parcialmente en *Estudios de filosofía*, Vol. 12, 2014, pp. 73-90.

Capítulo III: Lo sublime y el arte. Sobre la posibilidad de una estética no teleológica

Hemos explorado a lo largo de los capítulos anteriores el esquema general de la *Crítica de la facultad de juzgar*, así como el lugar sistemático que ocupa en ella la “Analítica de lo sublime”. También hemos analizado los ejemplos propuestos por Kant tanto en la tercera crítica como en las *Observaciones* de arte sublime. Allí, argumentamos que los ejemplos de Kant presentan como característica intrínseca a todo arte sublime el gusto como conformidad a fin y que, por ende, una exposición particular del arte sublime y sus complejidades no solo escapa a los objetivos generales de la obra, sino que tampoco es necesaria. Hablar de lo sublime en el arte, en contraposición o independizado del arte bello requiere, entonces, que reformulemos el análisis de Kant sobre el arte y pongamos en tela de juicio los objetivos generales de la obra: la construcción de un puente entre el ser sensible y el ser suprasensible del hombre, y la presentación de la libertad como fin final de la naturaleza. Para ello, analizaremos y criticaremos dos posturas respecto a la relación entre el arte y lo sublime. Sostendremos que la primera postura, la de Lyotard, si bien reconoce el problema metafísico de fondo inherente a lo sublime, no logra superar los problemas que él mismo plantea respecto a la pérdida de fundamento metafísico, dado que dicha pérdida amerita la búsqueda de un nuevo sustento en vista del fracaso de toda teodicea racional. La segunda postura, la de Crowther, si bien reconoce dicha pérdida, sostiene su estudio en los elementos del análisis kantiano del arte que, como vimos son insuficientes para explicar la posibilidad de un arte sublime que no sea inherentemente bello. Finalmente, propondremos una lectura en donde subrayaremos el lugar del tiempo para la experiencia de la existencia humana como apoyo en la configuración de un sustento estético adecuado a lo sublime. Además, enfatizaremos la necesidad de afirmar la ausencia de una teleología final de la naturaleza como parte de la reconfiguración del sentimiento de lo sublime que tenga sentido tanto para el arte como para el individuo contemporáneo.

3.1 Lyotard y lo sublime: una metafísica frustrada

La lectura de lo sublime kantiano de Lyotard parte de una revisión del proceso reflexivo y de la centralidad de la reflexión en el desarrollo del pensamiento crítico. Para Lyotard, la importancia de la tercera crítica es que esta presenta (en la “Analítica del juicio estético”) una propedéutica a la filosofía. Así, la reflexión nos presentaría la manera (*modus*

aestheticus) en la que el pensamiento crítico procede en general, dado que, carente de criterios, solo el sentimiento es capaz de exhibir la unidad de la presentación²¹¹. Es decir, el pensamiento crítico tiene, en el proceso reflexivo, una herramienta por la cual es capaz de sentirse o reconocerse en su propio actuar y, por ende, nos provee de información no respecto del objeto de conocimiento (lo que es propio de un juicio de conocimiento), sino respecto de la subjetividad y, por ende, de las condiciones y los límites bajo los cuales son posibles todos los modos del pensamiento. La interpretación de Lyotard, pues, no considera que la investigación sobre la reflexión provea de alguna forma de conocimiento; más bien, hace de la sensación una guía del pensamiento crítico²¹².

La interpretación del proceso reflexivo emprendida por Lyotard concentra su interés en mostrar la manera como la relación entre pensamiento y sensación es central en la crítica del sujeto como unidad trascendental. Lyotard desarrolla una metafísica basándose en la temporalidad del proceso reflexivo sin necesidad de comprometerse con la existencia de un sujeto trascendental. Para ello, argumenta que la reflexión en el terreno de la pura subjetividad encuentra que la sensación es una constante siempre presente en cada movimiento del pensamiento²¹³ y que lo estético no requiere de una unidad subjetiva, puesto que este refiere a la unidad entre contenido y forma, entre la ley y el objeto²¹⁴. Así, “thought must still be able to feel itself as it relates to objects in the unbounded... field” of the supersensible if one only finds in it Ideas of reason²¹⁵. El proceder estético del pensamiento (reflexión indeterminada) se convierte en una constante que reconoce la condición tanto limitada como ilimitada de su propio proceder; es decir, reconoce tanto el acuerdo con el entendimiento (conformidad a fin de lo bello), como la demanda de una más elevada conformidad a fin en su relación con la razón (lo sublime), y, en ambos casos, las facultades (imaginación, entendimiento y razón) se encuentran justificadas en la demanda de dicho acuerdo.

²¹¹ Cf. LYOTARD, Jean-François. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Tr. de Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 6.

²¹² Cf. *ibid.*, p. 26.

²¹³ Cf. *ibid.*, p. 10.

²¹⁴ Cf. *ibid.*, p. 13.

²¹⁵ *Loc. cit.*

El tiempo es, para Lyotard, el escenario en el que sus especulaciones con respecto al proceso reflexivo toman sentido, puesto que, previa a la síntesis de la apercepción, la sucesión temporal y la noción del tiempo dan sentido al proceder reflexivo del pensamiento, que prepara el terreno tanto para los juicios de conocimiento como para los juicios morales: es la noción de tiempo la que da sentido a las síntesis tanto de los juicios cognitivos como de los juicios morales²¹⁶. Esta centralidad de la temporalidad es aún más evidente en el proceder reflexivo estético, puesto que sin síntesis de la apercepción el tiempo mismo como sucesión temporal debe bastar para dar sentido a la unidad de la presentación. Es bajo esta interpretación del juicio estético que Lyotard recupera el sentido de la metafísica kantiana enfocándose en el sentimiento de lo sublime.

Es necesario notar que la recuperación metafísica es solo posible porque Lyotard considera exitoso el proyecto de la tercera crítica, esto es, la vinculación entre el ser sensible y suprasensible del hombre. La conexión entre el ser suprasensible y el ser sensible del hombre es exitosa en la medida en que el sujeto moderno se encuentra a sí mismo como unidad de la representación, es decir, como unidad desde cuya naturaleza se da sentido a la teleología tanto a nivel empírico como a nivel suprasensible. El análisis de Lyotard respecto a lo sublime concluye en la posibilidad del pensamiento sin sujeto, y, por ello mismo, sin naturaleza. El pensamiento que no logra encontrar el código cifrado en las formas de la naturaleza entra en un período de “celibato” y violenta a la naturaleza en aras de encontrar su propia libertad²¹⁷. Esta desconexión justifica, para Lyotard, tanto la disconformidad a la que hace frente el pensamiento, como el placer que este encuentra en los objetos carentes de forma. Esta es, en palabras de Lyotard, la “subjetividad sin naturaleza” que deja entreverse en la “Analítica de lo sublime” como una estética sin naturaleza. Esta estética ya no puede contribuir al proyecto de unificación de la filosofía²¹⁸, pero es aún más importante en cuanto deja abierta la tarea del filosofar para nosotros (“we who hardly hope in the kantian sense”²¹⁹). Los elementos que son traídos a colación por Lyotard para dar sentido al sentimiento de lo sublime son la subjetividad como pensamiento sin sujeto trascendental que demanda, en contra del orden empírico-fenomenico de la naturaleza, la presentación de

²¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 21.

²¹⁷ Cf. *ibid.*, p. 52.

²¹⁸ Cf. *ibid.*, p. 54.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

la idea de razón, de lo infinito, de lo impresentable; y la presencia (como presentimiento) de la aun posible relación que el pensamiento puede establecer con un infinito que el propio proceder crítico del pensamiento demanda.

Lyotard sustenta el carácter estético del sentimiento de lo sublime en la variedad de sentimientos o emociones distintas al respeto (*Achtung*), que parece depender enormemente del sistema kantiano. Comienza Lyotard a analizar analógicamente las relaciones que se establecen entre las ideas de razón y las ideas estéticas, particularmente a través del carácter productivo de la imaginación. Así, Lyotard es capaz de sugerir que en la proliferación de las formas sin principio trascendente que las regule, la imaginación cae presa de su propia angustia y se produce el placer negativo, la seriedad en el sentimiento de lo sublime²²⁰. Lyotard examina detenida e insistentemente el carácter negativo del placer en lo sublime, acorde con la imposibilidad de presentar las ideas de razón, que solo son presentidas por su ausencia en los objetos carentes de forma, esto es, una vez más, en una mera analogía por vía negativa. Sin embargo, los problemas surgen en la justificación del aspecto más positivo del sentimiento de lo sublime. Lyotard recurre a la diferencia entre lo “comprehensible” y lo pensable.

Los dos distintos movimientos de la subjetividad (comprehensión y pensamiento) justificarían la posibilidad del sentimiento sublime. El primero (la comprehensión) es el proceso por el cual en la progresión constante de las magnitudes ocurre un cambio entre el concepto de magnitud (propio del entendimiento) y la idea de una magnitud infinita (propia de la razón). En los términos de Lyotard “the recurrence *ad infinitum* of the “and so on” brings thinking to conceive not only the next “time” but “the most times” at the same time, all at once, in one single moment”²²¹. De esta manera, la exigencia por la comprehensión del absoluto impuesta por la introducción del concepto de razón vincula lo sublime con lo impresentable, con el mundo *noumenal*, que es el substrato que subyace al mundo fenoménico. Sobre esta lectura del aspecto negativo del sentimiento de lo sublime, Lyotard fundamenta su interpretación del arte sublime y su relación con el arte de vanguardia. El aspecto positivo de lo sublime, aquel que explica el placer, se basa en la presencia de la idea del absoluto solo como presencia y no como instancia efectiva que convertiría al juicio

²²⁰ Cf. *ibid.*, p. 75-76.

²²¹ *Ibid.*, p. 113.

estético en un juicio determinante. Así, el absoluto, carente de relación con objeto alguno, provee al pensamiento de un deleite en el reconocimiento de lo que verdaderamente es en sí mismo antes de toda determinación. Es decir:

before it [el pensamiento] was opposed by givens that had to be grasped by forms of sensibility, assembled in schemas, known by concepts, or estimated according to the good [...] – “before” all of this, thinking is the power to think, *Geistesvermögen*, irrelative, “raw”, that comes from nothing other than itself, and is thus in this sense “inner”. Limitations, forms, schemas, rules of concept, illegitimacies, illusions that the critique constantly opposes to this power make no sense if one does not first accept the presupposition of Kantian thought -which is no secret- that “there is thought”, and this is absolute. This is what “the voice of reason” says in sublime feeling, and this is what is truly exalting²²².

Para Lyotard, las dos sensaciones que padece el pensamiento (angustia y exaltación) requieren de una síntesis por su carácter heterogéneo, que se traduce en la destrucción de la temporalidad como condición *a priori* de toda representación. Así, “the “regression” of the imagination in sublime feeling strikes a blow at the very foundation of the ‘subject’ ”²²³. La pérdida del sentido interno capaz de organizar las representaciones en series temporales representa, a la vez, para la imaginación, “the fear of losing the animal power that thinking has of synthesizing givens (its own included) by succession” y, para la razón, “the exaltation of recovering the maximal power that thinking has of beginning a series of givens without being bound to it”²²⁴.

El análisis de las sensaciones en conflicto y de la posibilidad de una síntesis de ambas (es decir que ambas se hagan presentes al mismo tiempo) permite a Lyotard definir algunas de las características del objeto que se caracteriza como ocasión para el sentimiento de lo sublime. Una primera característica es la presentación negativa de la idea del absoluto que no se hace efectiva, mas meramente “presente” en lo sublime. Esta característica personifica, para Lyotard, el giro en la finalidad del arte y la literatura que fue buscado en el Romanticismo y el arte de vanguardia. Esta búsqueda se formula como la persecución de la posibilidad y el modo de presentar el absoluto por medios literarios y artísticos que son siempre dependientes de las formas. En dicho giro lo bello deja de ser el objeto del arte o su

²²² *Ibid.*, p. 122.

²²³ *Ibid.*, p. 144.

²²⁴ *Ibid.*, p. 145-146.

significado es trastocado²²⁵. Una segunda característica concierne a la cantidad de energía que demanda del espectador en ocasión del objeto. El despliegue de fuerza o energía se justifica por el movimiento del ánimo en pro de lo impresentable como supremo mandato del pensamiento²²⁶. La tercera característica es la simplicidad. La ausencia del artificio es lo que asemeja los objetos naturales o artísticos con el estilo de la moralidad, una finalidad sin arte, sin complemento, sin atributos. La mera presencia del objeto debe bastar para dar lugar a la “presencia” del absoluto, de lo impresentable²²⁷, Esta característica, para Lyotard, demuestra un acercamiento entre lo sublime y las escuelas pictóricas como el suprematismo, abstraccionismo, minimalismo, etc.

Lyotard considera que, dadas estas características, es posible considerar el sentimiento de lo sublime en su relación con lo bueno por el sacrificio del ego y de la naturaleza (que se muestra solo como una herramienta y no como el fin del sentimiento). Por el contrario, lo sublime es un desarrollo del pensamiento; esto lo relaciona con lo bueno y lo provee de una teleología distinta: la destinación del sujeto racional con su libertad sin mediaciones, esto es, sin naturaleza. Esto también justificaría por qué el juicio estético de lo sublime puede aún demandar universalidad y necesidad dado que “the demand in sublime feeling does not properly belongs to sublime feeling. The demand comes to sublime feeling from the demand to be communicated inscribed in the form of the moral law”²²⁸. Lyotard concluye, entonces, una forma de interés intrínseco a lo sublime, el interés del pensamiento por hacer patente su propio ejercicio libre de las formas de la intuición. Sin dicho interés, no solo no sería posible sostener la universalidad del juicio, sino que el juicio de lo sublime tampoco encontraría ocasión, dada la necesidad de que las Ideas de razón desarrollen una exaltación del pensamiento libre y previo a toda síntesis.

La metafísica desarrollada por Lyotard vincula lo sublime con lo absoluto y la libertad del pensamiento, pero depende aún de un sistema teleológico en el que el sacrificio de la naturaleza y del sujeto como unidad revela una destinación superior para el pensamiento. Por ello, McMahon considera que para Lyotard:

²²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 153.

²²⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 154-155.

²²⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 156-157.

²²⁸ *Ibid.*, p. 231.

the sublime is our only salvation because it keeps alive metaphysical thinking (presenting the unrepresentable) in an age when all legitimating narratives that might stabilize culture have been shattered (...) [Así,] the whole abstract movement in art has been a brilliant philosophic and aesthetic search for how to retain some Platonic and moral nobility order, and transcendence, and yet incorporate features of change, doubt, and fear²²⁹.

La pintura y la literatura del último siglo surgirían como una respuesta a la pérdida de sentido a través de dos modos: un modo melancólico por la ausencia de presencias significativas y estabilizadoras para la cultura, y un modo de audaz experimentación y constante instauración de génesis en la pintura. Este último modo de lo sublime es el que más interesa a Lyotard en su interpretación de artistas como Barnett Newman. Sostiene que en su obra se hace tangible el instante como nunca antes en la pintura, puesto que no presenta el transcurrir fenoménico del tiempo, sino que “el tiempo es el cuadro mismo”²³⁰. La pintura de Newman configura una ocurrencia, una presencia efectiva que remite al *aquí está*, a lo sublime, no anuncia lo impresentable, sino que lo deja presentarse²³¹. El espectador es, para Lyotard, “un oído abierto al sonido que llega del silencio, el cuadro es ese sonido, un acorde. Alzarse [*se dresser*], tema constante en Newman, debe entenderse como: aguzar [*dresser*] el oído, escuchar”²³². La presentación negativa que configuran esta pintura, acorde con la lectura de lo sublime kantiano sostenida por Lyotard, es una evocación de lo impresentable del infinito del tiempo y el espacio. “Lo sublime es que del seno de esta inminencia de la nada, sin embargo, suceda algo que anuncie que no todo está terminado. Un simple *aquí está*, la ocurrencia más mínima de ese lugar”²³³.

La amenaza de que no suceda nada es la manera como Lyotard interpreta el aspecto negativo de lo sublime y lo relaciona con la angustia; el aspecto positivo se basa, por el contrario, en la “recurrencia de una prescripción que emana del silencio o del vacío, y que perpetúa la pasión al reiterarla por su inicio”. Este es un “recomenzar sin fin a dar testimonio de la ocurrencia”²³⁴. El arte se muestra así como una disputa de parte de la

²²⁹ MCMAHON, Cliff. *Reframing the Theory of the Sublime. Pillars and Modes*. New York: The Edwin Mellen Press, 2004, p. 65.

²³⁰ LYOTARD, Jean-François. *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Tr. De Horacio Pons. Buenos Aires: Manatí, 1998, p. 85.

²³¹ Cf. *Ibid.*, p. 89.

²³² *Ibid.*, p. 90.

²³³ *Ibid.*, p. 91.

²³⁴ *Ibid.*, p. 94.

materia por su propio crecimiento, su propio empuje, a través del cual el “vasto dispositivo metafísico se coloca bajo el régimen del principio de finalidad”. Se trata de la finalidad de la materia para la que el arte puede “abordar la presencia [de la idea] sin recurrir a los medios de presentación”²³⁵.

La interpretación de lo sublime kantiano de Lyotard depende de una forma de teleología distinta a la formulada por Kant respecto de lo bello. Lo bello es un símbolo de lo bueno en relación con lo cual se configuran intereses empíricos e intelectuales como ya hemos visto en el capítulo anterior. Lo sublime, por el contrario, intenta legitimar la especulación metafísica sobre lo bueno, lo verdadero, lo real y lo bello que alojan la experiencia propia de los artistas y pensadores del arte de vanguardia en su intento por presentar lo impresentable²³⁶.

La lectura de Lyotard encuentra amplio soporte textual tanto en Kant como en la obra plástica y escrita de los artistas que elige, como es el caso de Barnett Newman. Sin embargo, encontramos también en su lectura un proyecto filosófico más amplio que busca en el arte sublime el medio para recobrar el sentido de la especulación metafísica en el periodo posmoderno. Su comprensión de la posmodernidad radicaliza y se asienta en los aspectos enajenantes de la tecnología y el capitalismo. De ahí su abierto rechazo a la fotografía en favor de la pintura como forma artística, y su más amplio rechazo de todo aspecto representativo en el arte, pues el placer o el deleite es un olvido de un aspecto central en el análisis de lo sublime: la presentación²³⁷. Para Lyotard, la representación ha funcionado en la pintura como una forma de documentar el orden socio-político y religioso, permitiendo, así, a la audiencia identificarse tanto con el orden representado como con la maestría del artista²³⁸. De esa manera, se logra comprender el problema del arte y de la presentación: la pregunta respecto a la realidad, presentando un “orden natural” y seguro contrapuesto a la naturaleza elusiva y cambiante de la realidad. La tecnología se presenta, especialmente a través de la fotografía, como un desarrollo del ideal representativo moderno que, al perder el consenso en el gusto como criterio de valor, abre el camino de

²³⁵ *Ibid.*, p. 143.

²³⁶ Cf. McMahon, *op. cit.*, p. 82.

²³⁷ Cf. Lyotard, *Lo inhumano...*, *op. cit.*, p. 114.

²³⁸ Cf. CROWTHER, Paul. “The Kantian Sublime, the avant-garde and the postmodern. A critique of Lyotard” En: *New Formations*. No 7, Spring 1989, pp. 67-75, p. 68.

una sensibilidad distinta, esto es, la sensibilidad posmoderna. Sin embargo, toda reproducción industrial demuestra un acatamiento de la lógica representativa en la medida en que se ajusta a la pretensión moderna de progreso y desarrollo ilimitado²³⁹.

Podemos plantear problemas a esta lectura en al menos dos niveles. Primero, respecto a su comprensión de la posmodernidad: esta se encuentra claramente mediada por lecturas marxistas y heideggerianas del desarrollo del arte y la sociedad en el último siglo. Es posible analizar la posmodernidad como fenómeno también a través del lenguaje y la filosofía del propio Kant, y, eventualmente, dicho análisis nos brinda pistas más fiables para comprender el problema de la fundamentación de lo sublime y su relación con el arte en el periodo posmoderno. Esto, sin embargo, implica alejarse tanto de Kant como de Lyotard, y poner en duda la destinación racional del pensamiento respecto a la especulación metafísica y la superioridad de la *más alta conformidad a fin* con el concepto de libertad. De este asunto nos encargaremos en el último acápite del presente capítulo. En un segundo nivel, podemos plantear ciertas objeciones a la lectura de Lyotard desde la propia *Crítica de la facultad de juzgar* y ciertas incongruencias respecto a la forma como Lyotard interpreta el proceder del pensamiento crítico.

Lyotard enfatiza el proceder crítico del pensamiento a través de la sensación y considera que, en esa medida, este proceder es propiamente estético. Pero pasa por alto que el interés sistemático de Kant para con la estética se basa en el sentimiento (*Gefühl*) y no en la sensación (*Empfindung*), y que es sobre esta diferencia que toda interpretación de la estética kantiana debe construirse. Ello explica también por qué Lyotard reduce el análisis del sujeto solo al tiempo como un elemento central en su interpretación. Hemos tocado indirectamente este tema al analizar la diferencia establecida por Kant entre el gusto y el agrado. Mientras que el primero es el que propiamente interesa a Kant en su análisis de lo bello, el segundo es propio de los sentidos y de las sensaciones. Las sensaciones no dan lugar a un juicio que amerite un análisis trascendental en términos de la universalidad y necesidad (momentos propiamente epistemológicos como ha quedado sostenido en el primer capítulo). Si el proceder del pensamiento crítico, como sostiene Lyotard, tiene una relación intrínseca con la sensación que discierne entre el agrado y el desagrado (esto es,

²³⁹ Cf. *Ibid.*, p. 69.

ajustándonos al muy delimitado concepto que Kant depara para la sensación), es posible comprender que ninguna síntesis trascendental del sujeto sea necesaria en el proceder crítico. Pero no se comprende cómo la sensación pueda dar lugar al ordenamiento sistemático en razón del cual Kant escribe la tercera *Crítica* e interpreta lo bello y lo sublime por la jerarquía entre las facultades.

La estética y la teleología son los temas alrededor de los cuales gira la tercera crítica por una necesidad propia del sujeto y del orden de sus facultades. No hay en la estética kantiana un lugar específico para la mera sensación, porque es un tema que no compete directamente a la estética, en la medida en que esta analiza una particular forma de sentimientos, los sentimientos estéticos. Estos sentimientos, a diferencia de las sensaciones, no son meramente impulsos o intuiciones del pensamiento en su proceder, sino que requieren de una forma que las guíe en su proceder: la imaginación guiada por el libre juego con el entendimiento, o la imaginación violentada por las exigencias de la razón. Las sensaciones, si bien entran dentro del concepto amplio de estética, no competen a los sentimientos de manera directa. Por el contrario, los sentimientos estéticos (como es el caso de lo sublime) son sentimientos del sujeto porque son el producto de una síntesis, por la cual se ordenan las categorías y se revela una forma indeterminada de conformidad a fin. Si el problema que Kant enfrenta es la manera cómo un sentimiento como el de lo bello puede revelar, a través de un interés empírico o intelectual, el orden de la naturaleza en relación con el concepto de libertad, Lyotard debe hacerse cargo de un doble salto y explicar la manera cómo las sensaciones desprovistas de sujeto trascendental (y, por ende, anterior a toda categoría y todo orden jerarquizado de las facultades de conocimiento) pueden a su vez revelar una destinación humana superior a la propia naturaleza.

En resumen, lo que Lyotard considera su mayor virtud se vuelve finalmente su mayor flaqueza: su “independencia” respecto al sistema kantiano encubre grandes compromisos con el orden sistemático de las facultades y el orden de los fines respecto a la libertad. Solo por los enormes presupuestos que Lyotard establece respecto a la propiedad de la estética kantiana y su lugar en el más amplio sistema de la crítica de las facultades, se puede aún concebir o formular una relación intrínseca entre el pensamiento y la libertad presupuesta por el proceder de la razón. Dicha relación da sentido a la *más alta conformidad a fin*,

central en la lectura kantiana del sentimiento de lo sublime. Tenemos pues, en Lyotard, una lectura demasiado optimista respecto a la función y los límites de la razón en el ámbito de la libertad, lo que lo lleva a considerar el progreso del arte posmoderno como un progreso en el orden ético del pensamiento especulativo en pro de su propia libertad. Pero, al igual que con la brecha que abre entre sensación y libertad, Lyotard realmente no se hace cargo, en el nivel sensorial, de la imaginación receptora y productiva, y enfatiza, por el contrario, los lineamientos conceptuales presentes en la teoría pictórica y literaria del llamado arte de vanguardia.

Un segundo problema es la manera como Lyotard establece la función del paradigma representativo en el arte. Influenciado por la teoría comunicativa, Lyotard reduce el análisis de la representación a la transmisión de mensajes. Sin embargo, la distinción hecha por Kant entre el arte mecánico y el arte bello nos lleva a reconocer, tal como lo hicimos en el segundo capítulo, que el análisis estético del arte enfatiza modos distintos de representación y no la perfección o el virtuosismo en lo representado. Como lo propone Crowther, esta distinción debilita los reparos de Lyotard respecto a la fotografía, y reacomoda la pregunta respecto de la realidad y lo que sea la pintura no en la temática (la representación o lo impresentable), y coloca el acento en las transformaciones e innovaciones técnicas o estilísticas, en la expansión de las posibilidades del medio²⁴⁰.

Otro aspecto intrínsecamente problemático a la lectura de Lyotard refiere a la naturaleza del sentimiento de lo sublime y su manifestación a través del placer. Como ya hemos visto, Lyotard explica los movimientos contradictorios de lo sublime a través de sensaciones de angustia y exaltación. Sin embargo, la exaltación, entendida como expansión del pensamiento frente a la presencia de la idea del absoluto, no basta para explicar el tipo de gratificación a la que se hace frente en el sentimiento de lo sublime. Aún más, no se indica claramente la relación sensorial que se establece entre los productos del arte y el espectador. Lyotard aquí remarca que su análisis no enfatiza el lugar del sujeto que juzga, sino el de la obra como acontecimiento. Sin embargo, la gratificación subjetivamente sentida debe tener ocasión con respecto al objeto presentado y, por ello mismo, no puede escapar al problema del espectador y del enjuiciamiento. Es notable además que, tal como

²⁴⁰ Cf. *ibid.*, p. 72.

hemos venido desarrollando la lectura de la estética kantiana, el énfasis puesto en el proceso reflexivo y en el enjuiciamiento brinda consistencia y cohesión a la diversidad de temas que son tratados en la crítica tanto respecto de la naturaleza como del arte.

Crowther analiza el problema de la intensidad sentida por el espectador interpretando la exaltación como la “efusión vital” de la imaginación que, en la pintura, muestra distintas posibilidades de la presentación de lo impresentable a través de las transformación de las reglas del arte. Sin embargo, este placer en el innovación solo acompañaría contingentemente nuestra apreciación de la obra, es decir, por un lado es posible pensar un aprecio o placer respecto a la innovación y, por otro, una gratificación sensorial en relación a las infinitas posibilidades. Pero, en ninguna circunstancia, es posible trazar para ambos casos un fundamento lógico común²⁴¹, como el que es dado por el orden kantiano de las facultades. Finalmente, tal como lo nota Crowther, depender de tal manera de lo suprasensible kantiano implica una grave falta en la distinción que Lyotard intenta hacer válida entre el modo melancólico y el modo innovador de lo sublime, puesto que, a diferencia de los modos matemático y dinámico, la innovación como criterio no es capaz de discernir aquello que puede apropiamente ser considerado sublime. Así:

any innovatory work, in effect, asks the question “what is painting?” through its expanding the possibilities of the medium[...] whilst some superlative avant-garde works may evoke an overwhelming sense of the medium being latent with infinite possibilities of development, this is surely a striking exception rather than a rule which defines what counts as authentically avant-garde. Indeed there is no reason why the best non-avant-garde works should not also sometimes achieve this²⁴².

En resumen, es posible notar que las dificultades de la lectura de Lyotard obedecen a un problemas intrínsecos a la teoría de la teoría de lo sublime kantiano, que se sostiene en un fundamento racional suprasensible. Lyotard nos ofrece, en buena cuenta, un estudio detallado de lo sublime kantiano, pero falla en detectar la manera cómo lo sublime se inscribe en la posmodernidad y las obras de vanguardia. Su lectura subraya el aspecto “superador” de lo sublime a través de la especulación metafísica en una época en donde dicha especulación parece justamente haber perdido sentido. Reestructurar lo sublime sobre las posibilidades de la especulación requiere compromisos ontológicos y metafísicos

²⁴¹ Cf. *ibid.*, p. 72.

²⁴² *Ibid.*, p. 73.

demasiado cercanos a los de Kant y, por ende, al proyecto filosófico moderno, respecto al cual la posmodernidad se muestra escéptica. En el acápite final del presente capítulo, presentaremos una lectura de la posmodernidad a partir del trabajo de Kant sobre el fracaso de la teodicea y la fe en la razón práctica, y expondremos una posible vía a través de la cual puede entenderse lo sublime en ausencia de todo fundamento metafísico suprasensible.

3.2 Crowther y lo sublime: el sublime cuerpo del genio

El trabajo de Crowther retoma ciertos aspectos interesantes del trabajo de Lyotard, pero intenta desarrollar un argumento independiente respecto del sistema kantiano, Para ello, realiza una lectura cuidadosa de los aspectos epistemológicos y éticos de la filosofía kantiana. Crowther sostiene que la unificación de las representaciones a través de las categorías y la unidad objetiva de la apercepción son mutuamente dependientes; por ello, no es posible analizar, como en el caso de Lyotard, las sensaciones como impulsos del pensamiento desprovistos de sujeto. Por el contrario, tal como ya lo habíamos notado, la estética entra al proyecto filosófico kantiano como resultado y falta en el establecimiento de la unidad sensible y moral del sujeto. El trabajo de Crowther intenta presentar un estudio de la estética kantiana que parta del reconocimiento de la centralidad que el sujeto juega en la misma, tanto como ser sensitivo (corporal) como moral, para establecer una teoría de lo sublime que pueda resolver problemas contemporáneos de la estética y brindar una teoría de lo sublime posmoderno de manera independiente al sistema filosófico kantiano.

La argumentación de Crowther en este punto es particularmente complicada; él intenta presentar una lectura ontogenética de las categorías y del sujeto subrayando el aspecto productivo que cumple la imaginación en el desarrollo del sujeto cognitivo. Así, “in unifying the manifold through the categories the subject engages in activity which continuously affirms its own identity as subject. The self, in other words, becomes aware of its own unity only in so far as it can systematically exercise its capacity to unify the manifold; and this necessarily centres on the use of the categories”²⁴³. La unificación de las representaciones y la formación de las categorías requieren de los esquemas para relacionar conceptos con representaciones particulares; Crowther interpreta los esquemas como

²⁴³ CROWTHER, Paul. *The Kantian Aesthetic. From Knowledge to the Avant-Garde*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 16.

distintos procesos operacionales que se adecuan a las distintas maneras en la que los conceptos se relacionan con la imaginación productiva²⁴⁴. La imaginación productiva se encuentra en la base de la formación de las categorías y los conceptos empíricos, de manera tal que, “the aesthetic at its most crude and basic level lies implicated in the correlated emergence of our cognitive knowledge of reality, and of the self”²⁴⁵. La diferencia con el planteamiento de Lyotard es que aquí la capacidad productiva de la imaginación, a través de actos de retención y atención, cumple un rol fundamental en la formación de los esquemas como capacidad para imaginar sucesiones temporales en las representaciones. Así, la esquematización y, por ende, el proceso cognitivo en general, es inherentemente creativo, y, a medida que dicho proceso creativo se desarrolla, se desarrollan también el sentido del conocimiento objetivo y su correlación con la unidad del sujeto y el carácter de la subjetividad individual²⁴⁶.

Si Lyotard establecía una destinación para el pensamiento en la especulación metafísica liberada del sujeto como unidad de sentido, Crowther establece, desde su análisis de la formación ontogenética de las categorías y los esquemas, la unidad y la conveniencia del sujeto individual desde el cuerpo y la imaginación no solo como aparato receptivo, sino como unidades productivas. Así, el juicio estético cumple un rol cognitivo, ya que se encuentra fundamentado en la actividad cognitiva, esto es, la interacción entre imaginación y entendimiento. A este rol Crowther aplica el nombre de “juicios emergentes de reflexión” y lo define no como un solo juicio, sino como una serie de pequeños actos de reconocimiento que dan lugar a varios juicios individuales que son sentidos como uno solo²⁴⁷. Estos juicios pueden ser teleológicos, si resultan en un apropiado logro cognitivo. Son estéticos, sin embargo, aquellos que se reconocen a través del sentimiento. Así, “in an emergent judgment of reflection of a purely aesthetic kind, the process of reflection is *open ended*. It involves an interplay between categorical concepts and alternative possibilities of schematizations opened up by the individual empirical character of the sensible manifold”²⁴⁸. Evidentemente, bajo esta lectura Crowther intenta expandir los lineamientos

²⁴⁴ Cf. *ibid.*, p. 39.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

²⁴⁶ Cf. *ibid.*, p. 59.

²⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 65.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 77.

principales de la estética kantiana para subrayar el rol cognitivo que cumple el proceso reflexivo estético en la formación de las categorías y esquemas, interpretados como modos de relación entre el concepto y la materia sensible. Crowther justifica el placer inherente al juicio estético sosteniendo que “what enables the pleasure which we take in this particular is that set of rich cognitive relations which has been describe at length. The uniqueness of the configuration is ineffable, and these cognitive relations are so complex, as to be known only intuitively. On these terms, therefore, at a *direct conscious level*, the feeling of pleasure is all we have”²⁴⁹. Con esto, Crowther es también capaz de explicar el carácter inconsciente y la manera cómo el sujeto se encuentra librado ante la experiencia estética.

Al examinar las particularidades del análisis kantiano de lo sublime, Crowther subraya el fundamento moral de dicho sentimiento y argumenta que Kant se encuentra justificado en identificar el sentimiento de lo sublime con el respeto. Para Crowther, el tipo de conformidad a fin que es demandada por lo sublime, no puede ser meramente de orden ontológico o axiológico, sino que debe también presentar una superioridad cosmológica²⁵⁰. En su proceder la razón práctica presupone las Ideas de razón (Dios, Libertad e Inmortalidad del alma), mientras que la razón teórica solo es capaz de pensar dichas ideas como no contradictorias. Así, las tres ideas de razón nos proveen no sólo de una explicación del orden ontológico de acuerdo a la moralidad y de los presupuestos de la acción, sino de la *razón de ser* del mundo y su relación con la humanidad. Ya que “the assumed actual existence of God is a notion which is required to account for why the world exists, and why it has the order it has. In turn, the assumption of freedom and immortality is required in order to provide a complete explanation of humankind’s place in the cosmological scheme of things”²⁵¹ La posibilidad de la determinación de la sensibilidad por la razón práctica y teórica permite considerar el juicio de lo sublime como conforme a fin respecto a una finalidad más alta.

Crowther considera que, interpretado de esa manera, el sentimiento de lo sublime en la naturaleza se reduce a una especie de indirecta toma de conciencia moral²⁵². Esta reducción

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁵⁰ Cf. Crowther, *The Kantian Sublime...*, *op. cit.*, p. 35.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 36.

²⁵² Cf. *ibid.*, p. 135.

muestra, para Crowther, la manera como lo sublime encaja mejor en la estrategia de la tercera crítica, en la medida en que permite justificar una finalidad más alta a través de la sensibilidad. El problema que presenta Crowther es la interpretación del movimiento mental atribuido al sentimiento de lo sublime. Para él, se genera una ambigüedad en la descripción del estado mental propio de lo sublime como un paso desde la negativa influencia que la razón ejerce sobre la imaginación hacia el placer en la conciencia de la superioridad moral. Dicha ambigüedad se explica porque, en términos temporales, el movimiento mental es “so rapid as to manifest itself at the explicitly conscious level only in a complex feeling where the elements of displeasure and pleasure cannot be discriminated as successive”²⁵³.

Hay dos distintas definiciones del respeto que deben ser tenidas en cuenta para comprender la ambigüedad de la descripción del estado mental. En un nivel, el respeto es definido como “el sentimiento de nuestra capacidad para atenernos a una idea que es para nosotros ley”; en otro nivel, se comprende el respeto como “el sentimiento producido por nuestra conciencia de que la ley moral es una obligación para nosotros”²⁵⁴. Para Crowther, sobre la base de estas dos definiciones es posible comprender la ambigüedad que suscita interpretar el movimiento mental de lo sublime como un paso desde el momentáneo impedimento de la imaginación hacia el placer producido sobre la libertad de la misma a través de la superioridad moral, o como un intermitente estado de cambio entre uno y otro. Así, Kant deduciría el sentimiento de lo sublime sobre la base de la conciencia de la superioridad moral, más no del mero sentimiento del respeto, donde ninguna conciencia explícita actúa como mediadora. La razón de ello la encuentra Crowther en la necesidad de crear espacio para justificar los aspectos epistemológicos del juicio (cantidad y relación) sobre la base de la facultad moral. Esto, sin embargo, resultaría en una insuficiente exposición del sentimiento de lo sublime como juicio estético. Sobre dicha insuficiencia, Crowther plantea reinterpretar el sentimiento de lo sublime tomando como punto de partida la función positiva que cumple la imaginación el sentimiento de lo sublime, y el sentimiento de respeto sin necesidad de la conciencia explícita de la superioridad moral.

²⁵³ *Ibid.*, p. 125.

²⁵⁴ *Cf. loc. cit.*

Subrayar el aspecto positivo que tiene la imaginación en el enjuiciamiento de lo sublime al extenderse más allá de sus límites permite a Crowther separar los juicios de sublimidad del sentimiento propio de lo sublime (el respeto) que tiene fundamento moral. De esa manera, “we have a felt harmony of the faculties in which sensibility to some degree gains from its inadequacy to meet the demands of reason- in a way that it does not in the context of moral judgments”²⁵⁵. Esta diferencia entre juicio y experiencia revela que es posible distinguir entre la sublimidad del ser moral y la experiencia estética del mismo sobre la base de las dos definiciones de respeto traídas a colación por Crowther y que lo sublime no es una mera transición entre el placer y el displacer, sino “a complex feeling of attraction and repulsion, thus bringing out that imagination’s role is more than merely negative”²⁵⁶. Al resaltar la función que cumple la sensibilidad en la experiencia de lo sublime y separarla de su sumisión a la naturaleza moral del hombre, se pueden establecer criterios en relación con el tipo de objetos que se presentan como ocasión para el sentimiento de lo sublime, y, así, mantener las dos categorías de lo sublime establecidas por Kant (matemática y dinámica).

Crowther ofrece una lectura reconstruida de lo sublime kantiano enfatizando el lugar que ocupa la imaginación en la experiencia de lo sublime y proponiendo criterios fenomenológicos para separar los objetos que pueden propiamente ser considerados sublimes de aquellos que son meramente admirables o asombrosos. La reconstrucción del argumento parte de la afirmación que existen objetos que son lo suficientemente vastos o poderosos como para abrumar nuestros poderes de percepción e imaginación. Sin embargo, es posible comprender dichas percepciones en términos racionales como totalidades abrumadoras, poco interesa aquí que la idea del infinito pueda o no presentarse adecuadamente; el énfasis está puesto en nuestra capacidad para enmarcarlo en términos racionales. Esta capacidad de comprensión racional promueve nuestro sentimiento de trascendencia frente las limitaciones impuestas por nuestra existencia corporal²⁵⁷. De esa manera, Crowther espera presentar una teoría de lo sublime que no se comprometa con la existencia de un ser moral fuera del mundo fenoménico espacio-temporal, y que tampoco desligue la experiencia o el estado mental del objeto, dado que el objeto no es meramente

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 132

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

²⁵⁷ Cf. Crowther, “The Kantian Sublime, the avant-garde and the postmodern...”, *op. cit.*, p. 68.

abrumador, sino que a la par presenta un ensanchamiento y vivificación del ámbito racional.

En esta lectura se enfatiza el placer como la compatibilidad entre el mundo y la cognición, si bien el placer de lo sublime configura un estado de asombro, el ensanchamiento de la capacidad racional la explica Crowther, al igual que en el caso de lo bello, por la diversidad y riqueza de representaciones contenidas en la percepción de un mismo objeto. Así, “the sublime is, at heart, both a paradoxical and intense experience. It is the sensible world in its excess which limits perceptual cognition, yet it is a particular instance of this excess which gives the scope of rational cognition such a dramatic impact”²⁵⁸.

Quedan sin embargo, para Crowther, algunas preguntas por responder desde su lectura ontogenética de los sentimientos estéticos. La primera es cómo explicar la configuración de lo sublime matemático en relación a la magnitud sin proponer un concepto determinante de lo infinito como idea de razón en el proceso reflexivo. La lectura que el mismo Crowther no duda en llamar austera, debido a la manera cómo trata de librarse de los compromisos ontológicos del sistema kantiano, propone el cuerpo como locus desde el cual se juzga estéticamente respecto a las magnitudes presentes a los sentidos. El cuerpo es una medida pre-establecida respecto a la cual estimamos el tamaño de las cosas²⁵⁹. Esto no es suficiente, pues, además, debemos disponer de ciertas características del objeto que lo presente fenoménicamente como adecuado al sentimiento de lo sublime. Crowther propone por ello, siguiendo al detalle algunos pasajes de Kant, características como la insistente repetición, complejas asimetrías o irregularidades, la animación, la exageración en el tamaño o el sugestivo ocultamiento. Así, espera Crowther establecer una causa por la cual el objeto presente a los sentidos invita a las capacidades racionales y la imaginación a buscar un sentido de unidad, y, de esa manera a sobrepasar sus propios límites tanto a nivel racional como sensorial.

De manera análoga, Crowther reconstruye lo sublime dinámico sobre la base del poder destructivo de la naturaleza y nuestra capacidad para juzgarla desde una posición de seguridad. En esa medida, sobrepasamos nuestros límites sensoriales al intentar imaginar

²⁵⁸ Crowther, *The Kantian Sublime...*, *op. cit.*, p. 150.

²⁵⁹ Cf. Crowther, *The Kantian Aesthetic...*, *op. cit.*, p. 184.

las consecuencias del enorme poder destructivo presente a los sentidos²⁶⁰. Esta expansión del lugar que lo sensitivo cumple en la experiencia de lo sublime acerca a Kant a los autores ingleses como Adisson y Burke, y plantea la posibilidad de leer la estética kantiana en debate con dichos autores en un nivel distinto al de la filosofía trascendental y del trabajo exegético tan común entre los intérpretes de Kant.

Es posible deducir la manera cómo Crowther intenta relacionar el arte y lo sublime. Su teoría enfoca aspectos perceptuales inherentes tanto a la percepción como al objeto percibido. Crowther reconoce la existencia de diversas maneras de interpretar lo sublime en el arte. La primera y más obvia es aquella cuya sublimidad está basada en el contenido. En esta categoría ingresan la pintura romántica, así como la mayoría de los ejemplos propuestos por Kant. Una segunda manera de relacionar lo sublime con el arte es a través de la magnitud de la obra. Este es el caso de la mayoría de los ejemplos de arquitectura citados por Kant. Estos dos casos, junto con las características de los objetos sublimes ya antes mencionadas, las define Crowther como presentaciones virtuales y físicas de algo imaginativamente asombroso y la idea racional de la totalidad de dicho objeto²⁶¹. Aquello que asombra a la imaginación es aquello que hace presente a los sentidos también el ámbito del logro creativo y es ahí donde, para Crowther, reside el placer de lo sublime en dichas obras.

La mención del placer en la capacidad creativa del ser humano es enfatizada luego por Crowther en su lectura del genio y el arte en la *Crítica del Juicio*. Para Crowther, el genio y el problema de la búsqueda de un modo de expresión sublime están necesariamente ligados, en contraposición al acercamiento meramente temático sostenido por Kant y por Lyotard. La originalidad como característica innata el genio se vincula con la noción de idea estética no solo como representación a la que ningún concepto determinado puede hacer inteligible, sino también como un excedente de la naturaleza que, como en el caso del poeta, transgrede los límites de la experiencia y emula el proceder de la razón en la consecución de un máximo²⁶². Este máximo es interpretado por Crowther como el logro del genio en el desarrollo de un estilo, “because the subject-matter has been distended by the artist’s style,

²⁶⁰ Cf. *Ibid.*, p. 192.

²⁶¹ Cf. *Ibid.*, p. 196.

²⁶² Cf. Crowther, *The Kantian Sublime...*, *op. cit.*, p. 157.

our customary understanding of it, will be challenge and transformed”²⁶³. A su vez, esta transformación desarrolla tres distintos modos en los que el placer y el enjuiciamiento de lo sublime en el arte pueden tomar lugar. Por un lado, el placer se explica por la libertad de la imaginación frente a la disposición creativa del fenómeno como balance en la presentación del artista; por otro lado, el placer puede ser producto del carácter expresivo del trabajo y la capacidad empática del espectador con el artista, las emociones presentes en la obra y su particular significado para el propio espectador; finalmente, subrayando el significado personal que una determinada obra pueda alcanzar, este significado configura un cambio respecto a la manera como el espectador se juzga a sí mismo y sus experiencias²⁶⁴.

Crowther enfatiza la manera como la idea estética puede ser tomada no solo en contraposición al concepto, sino como una expansión de este, y alcanza, por ese medio, una armonía entre razón e imaginación. Así, sostiene que “if a concept is embodied in an aesthetic idea, this can lead imagination to try and grasp a sense of the innumerable totality of instances which form the extensión of that concept”²⁶⁵. Evidentemente el tema detrás de este punto es la ejemplaridad entendida no solo como la característica que permite la inspiración entre artistas, sino como tipologías o verdades universales que el genio puede representar de manera original en su obra. En todos estos casos, Crowther acentúa el sentido en el cual una cierta armonía entre razón e imaginación es alcanzada cumpliendo, así, el sentido más profundo de la tercera crítica al hacer de lo sublime, al igual que lo bello, un sentimiento de pertenencia en el mundo²⁶⁶.

Respecto a lo sublime y su relación con el arte de vanguardia, Crowther retoma ciertos puntos relevantes del análisis de Lyotard, pero enfatiza el rol que el genio juega en la creación del arte como disposición inherentemente original. Dado el carácter novedoso de las piezas del arte de vanguardia y la manera como constituyen una sensibilidad distinta en relación con la tecnología y la comunicación, el genio se presenta como el punto de quiebre a través de su originalidad en la presentación de la pregunta “¿qué es lo real?”. Esta pregunta sería central en el análisis del arte contemporáneo en la medida en que los

²⁶³ *Ibid.*, p. 158.

²⁶⁴ *Cf. loc. cit.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 159.

²⁶⁶ *Cf. ibid.*, p. 162.

aspectos materiales de la experiencia se disuelven en una infinidad de procesos y relaciones mediadas por la información tecno-científica²⁶⁷. El placer y la originalidad del genio se juzgan en relación con su éxito en el rompimiento y la creación de nuevas reglas en la presentación de la desmaterialización de la experiencia y abriendo la posibilidad de un ámbito perceptual e imaginativamente insondable. Esta apertura no solo vivifica la imaginación, sino que lleva a cabo el proyecto mismo de la modernidad en el esfuerzo y progreso de la razón²⁶⁸. Evidentemente, a diferencia de Lyotrard, el interés de Crowther no es presentar lo sublime como intrínsecamente ligado al arte contemporáneo. Por el contrario, Crowther intentar presenta una visión sistemática de lo sublime a partir de Kant que se abra espacio para las distintas formas de arte considerados sublimes tanto por la tradición como por los artistas que se arrojan dicha categoría, como es el caso de Newman.

En cierta medida es difícil presentar una crítica fuerte de la lectura de Crowther, dado que sus propios intereses son antepuestos a los de Kant, tanto en la interpretación como en la revisión sistemática e histórica de lo sublime. Dejando de lado su interés por presentar una ontogénesis de la estética kantiana, notamos, sin embargo, algunas preguntas o problemas que Crowther deja sin resolver. En primer lugar, al establecer las características fenoménicas de los objetos o artefactos sublimes (repetición, etc.), Crowther no considera que estas características son atribuidas a la naturaleza en la medida en que esta es juzgada como **infinitud comprendida**, por ello Kant no necesita responder por la pregunta por cómo el objeto puede demandar que la razón ejerza violencia sobre la imaginación sobrepasándola a través de la exigencia del infinito o de la totalidad. En segundo lugar, la estrategia de la tercera crítica no es meramente la de resolver la brecha entre ser sensible y suprasensible, sino la de completar el proyecto crítico a través de la presentación del principio *a priori* de la facultad de juzgar. Tal como lo hemos sostenido, se entiende el lugar sistemático que lo sublime cumple a partir de la exhibición del principio *a priori*, pero no sobre la base de la arquitectónica del proyecto crítico en la superación de la brecha entre el ser sensible y el ser moral. Cabe notar que la lectura de Crowther es mucho más crítica en este respecto con el carácter suprasensible y metafísico que Kant establece para el ser moral del hombre. En todo caso, es igualmente debatible el acercamiento que Crowther

²⁶⁷ Cf. Crowther, "The Kantian Sublime, the avant-garde and the postmodern...", *op. cit.*, p. 74.

²⁶⁸ Cf. *Ibid.*, p. 75.

busca establecer entre Kant y los empiristas ingleses al enfatizar el rol positivo que cumplen la imaginación y los sentidos, puesto que ello implica una revisión mucho más detallada del sistema kantiano del que Crowther es capaz de presentarnos en su estudio de la estética kantiana.

Es necesario anotar que la ventaja que presenta Crowther respecto a Lyotard es el rol que cumple el sujeto en su investigación sobre lo sublime. Manteniendo la separación entre sentimiento y sensación, Crowther puede definir mucho mejor que Lyotard la pertinencia de la estética kantiana en su lectura, inclusive si aquel se muestra crítico de algunos de los aspectos centrales de la filosofía kantiana (lo moral como suprasensible, definición estrecha de conocimiento, etc.). Sin embargo, su tratamiento del genio y del arte, pasa por alto lo que nosotros expusimos en relación con dichos apartados. Si dichos apartados se comprenden sistemáticamente, en la medida en que tratan el problema del arte bello y de la contemplación, entonces el problema del genio no es traído a colación para explicar el proceso creativo o, como es el interés de Crowther, para resolver problemas inherentes a la filosofía del arte o la estética; sino para dar sentido a una cierta forma de juzgar el arte en relación con la experiencia de lo bello. De esa manera, si bien indirectamente, estos apartados se vinculan con el interés general de la tercera crítica: establecer una vinculación entre el ser sensible y suprasensible. De ahí que la estética kantiana cierre mostrando lo bello como símbolo de lo bueno. Lo sublime, para Kant, no puede propiamente cumplir este rol dada la necesidad de su más alta conformidad a fin. Finalmente, su énfasis en el cuerpo y los sentidos no explican la capacidad natural del genio en la creación de obras de arte. En la medida en que su lectura plantea simplificar ciertos aspectos de la teoría kantiana desde la ontogénesis, resulta extraño que Crowther no mencione y analice las capacidades espirituales y cognitivas del genio, y presente, así, una teoría mucho más detallada del proceso de formación del *espíritu* como característica privilegiada del genio. Esta omisión de una teoría más completa sobre el “sublime cuerpo del genio” es costosa respecto a la consistencia de su propia lectura pues toma por sentada la teoría del genio en el análisis estético del arte y cae en una falta que el mismo imputa a los intérpretes demasiado exegéticos del texto kantiano: no tomar con mayor seriedad la teoría kantiana del arte.

Los tópicos presentados por Crowther son interesantes, en la medida en que simplifican ciertos puntos del complejo sistema kantiano y los reconfiguran tratando de crear parámetros más asequibles que dependen tanto del objeto como del receptor, pero este autor compromete con la estética kantiana en puntos que se comprenden mejor sistemáticamente como es el caso del genio y del arte. Siguiendo las intuiciones críticas de Crowther para con los intérpretes demasiado exegéticos del texto, nuestra intención en el último acápite será argumentar que mucho del arte que tradicionalmente ha sido considerado sublime sigue parámetros más bien cercanos a los de Kant respecto la necesidad de lo bello en el arte, siendo lo sublime meramente un atributo. Pero, la particularidad del arte de vanguardia es que se constituye sobre un supuesto clave de la argumentación kantiana: la más alta conformidad a fin.

3.3 Moralidad, teleología y estética: la más elevada conformidad a fin de lo sublime

Lo sublime kantiano, como lo presentan Lyotard y Crowther, se comprende en el sentido de elevación del ánimo, de exaltación sensorial y espiritual. El sentido de dicha elevación, sin embargo, es visiblemente distinto en ambos autores. Estos intentan dar sentido a un sentimiento que Kant interpreta en los términos de su propio sistema. Pero, es posible y necesario pensar lo sublime de una manera distinta. Tanto para Crowther como Lyotard, la centralidad del problema de lo sublime reside en la posibilidad de brindar a la cultura de un nuevo vitalismo. Lyotard lo intenta recobrando el espacio del pensamiento y la especulación metafísica; mientras Crowther enfatiza el cuerpo y su lugar como *locus* constructor de sentido. La lectura de la posmodernidad o de la raíz del problema en la cultura en estos autores, empero, obedece a lecturas marxistas, heideggerianas o psicoanalíticas respecto a la tecnología, el capital o la represión del cuerpo. Intereses tan distintos terminan por presentar lecturas parciales que no llegan a comprender del todo el problema central del argumento de lo sublime kantiano y, que, por el contrario, intentan salvarlo, sin poner en duda el centro de dicho argumento y de la interpretación kantiana de lo sublime.

El argumento kantiano sobre lo sublime, así como el movimiento del ánimo que le es propio, consta de dos partes. Por un lado, el argumento muestra la manera en que la imaginación se encuentra sobrepasada por la demanda de la razón en la comprensión de un

todo que no es presentable en una sola intuición. Aquí encuentra justificación el dolor, el padecimiento, la angustia que señala Lyotard respecto a la posibilidad de que nada acontezca, del silencio. Por otro lado, el argumento recurre a una capacidad humana superior a la naturaleza, por la cual el hombre se reconoce como perteneciente a una esfera distinta de la empírica, la esfera moral en la que el hombre se reconoce como libre de interés, y, por ello, proclive al bien moral como ley. En esta esfera, el hombre y sus acciones suceden como acontecimientos salidos del silencio y configuran un mundo ajeno a las determinaciones fenoménicas del espacio y tiempo. Este suceder, este acontecimiento, esta voz de la razón que emanan del silencio son revitalizadoras en muchos sentidos, pues eximen de la humillación de la que la imaginación ha sido víctima, redimen al hombre como ser moral y lo muestran como más elevado y superior a la naturaleza, y finalmente deben terminar por mostrar a la naturaleza (al fenómeno mismo) como parte de una teleología distinta y más elevada, en tanto esta se presenta como **ocasión** para que el sujeto reconozca su **más alta conformidad a fin**. Es sobre este último punto sobre el que deseamos polemizar en nuestra lectura de lo sublime kantiano y su relación con la posmodernidad.

Proponemos que la *más alta conformidad a fin* tiene relación con Dios, la teología especulativa tal como la comprende Kant y el papel que juega la fe racional práctica en la configuración del orden moral que da sentido al aspecto positivo del sentimiento de lo sublime. Llegados a este punto, sostendremos que, para la posmodernidad, el fenómeno del nihilismo hace insostenible el fuerte sentido moral del argumento kantiano y, con ello, toda forma de elevación. Se hace necesario, entonces, buscar un fundamento o una interpretación distinta de lo sublime que, carente de toda redención, encuentre su justificación en el empequeñecimiento del hombre y sus capacidades frente al mundo, al cosmos, y la inevitabilidad de la intrascendencia. Vale anotar que este último aspecto entra en directa disputa con Lyotard, quien busca dar sentido a una trascendencia immanente. Pero él trata de encontrar el acontecimiento salido del silencio; en nuestra lectura, el silencio debe ser ya entendido como sublime, el no acontecer. Luego de ello, y con esta lectura como fundamento, pasaremos a comprender la relación que se establece entre esta forma de lo sublime y el arte.

Hay dos conceptos que nos permiten establecer la relación entre lo sublime y la facultad moral suprasensible, y muestran en qué sentido lo sublime puede pertenecer a un orden distinto del de la justificación moral y ontológica. Kant plantea como requisito del sentimiento de lo sublime una alta cultura de las facultades de conocimiento entendida como “una receptividad del ánimo a las ideas”²⁶⁹. De hecho, sin el desarrollo de ideas éticas no es posible explicar la admiración del hombre por aquello que en la naturaleza le parecería aterrador en su estado más primitivo. Sin embargo, el recurso de Kant a la cultura abre dos interrogantes. Primero ¿cómo debe entenderse el desarrollo de la cultura desde un punto de vista que no sea meramente empírico o histórico?, es decir, bajo qué condiciones es posible entender la cultura como una “receptividad del ánimo a las ideas” sin vincularla necesariamente a una determinada configuración histórico-geográfica del hombre. Y segundo, ¿Kant se refiere con “cultura” a un desarrollo meramente en términos morales o es posible establecer conexiones con aquello que bajo una concepción más amplia consideramos cultura? Las respuestas a estas interrogantes nos las ofrece Kant en el Apéndice a la “Facultad de juzgar teleológica”.

En el §83 de la *Crítica de la facultad de juzgar*, al tratar el tema del fin último de la naturaleza como sistema teleológico, Kant propone que el fin de la naturaleza no puede ser la felicidad del hombre como ser empírico en términos objetivos, puesto que bajo esta condición el hombre sería “incapaz para darle un fin final a su propia existencia”²⁷⁰. Pues no nos es lícito asumir que la naturaleza haya tomado al hombre “como su creatura predilecta favoreciéndolo de su beneficio por sobre todos los animales”²⁷¹. “Por el contrario, el hombre no se encuentra exento de los efectos dañinos que la naturaleza impone sobre los demás animales. Queda, entonces, buscar el fin último de la naturaleza no en la condición objetiva sino subjetiva de la felicidad, es decir en “la aptitud para proponerse en general fines a sí mismo, y (con independencia de la naturaleza en su determinación de fines) para hacer uso de la naturaleza como medio en conformidad con las

²⁶⁹ CFJ, B111. El sentido de “cultura” en Kant puede ser particularmente equívoco. En todos los casos, hace referencia a una cierta forma de cultivo o desarrollo; pero en varios apartados “cultura” significa un cultivo puro de las facultades del ánimo. En esta particular cita, “cultivo” es el desarrollo en contenidos morales como ideas éticas. Esto, sin embargo, configura ya el desarrollo de la facultad suprasensible y de la facultad de juzgar.

²⁷⁰ CFJ, B391.

²⁷¹ CFJ, B189.

máximas de sus fines libres en general²⁷². Esto, sostiene Kant, puede cumplirlo la naturaleza en relación con el fin último que se encuentra fuera de ella y ser considerado, así, su fin último.

En vista de esta definición del fin último de la naturaleza, Kant define la cultura como “la producción de la aptitud de un ser racional para fines cualesquiera en general (por consiguiente, en su libertad)”²⁷³. Esta aptitud se desarrolla, por un lado, de manera negativa como “liberación de la voluntad del despotismo de los deseos”²⁷⁴; es decir, la cultura requiere necesariamente del desarrollo de la elección libre de las ataduras y necesidades del ser sensible. El alcance de esta liberación es, sin embargo, meramente negativo en la medida en que coadyuva a la voluntad en la determinación y elección de los fines; ese es llamado disciplina. Es necesaria, también, la constitución de una aptitud para los fines que es solo alcanzable a través de la sociedad civil y la instauración de un orden legal distinto a la naturaleza²⁷⁵. En este proceso civilizatorio, son centrales la ciencia y el arte como moldeamiento de la tiranía sensorial y preparación para el dominio racional²⁷⁶. Igualmente el desarrollo del sentimiento cosmopolita y la constitución de los Estados bajo sistemas moralmente fundados son medios por los cuales el hombre sería capaz de desarrollar esa propensión a los fines, que nos hace “susceptibles de fines más altos que los que la naturaleza misma podría proporcionarnos”²⁷⁷.

La cultura es, entonces, una preparación y adiestramiento del hombre en relación con los fines más altos de su propia moralidad. Este desarrollo racional descrito por Kant es en sí mismo suficiente para justificar la teleología y la existencia del hombre como ser empírico. Ambas se justifican por la posibilidad de la realización del hombre como ser libre, ser moral. Es así que la tercera crítica crea un puente entre el ser sensible y el ser moral. Sin embargo, el panorama para lo sublime es visiblemente distinto. Este presupone, en cierto sentido, la existencia del hombre como ser enteramente moral e independiente de la causalidad de la naturaleza, y, por ende, como *noumenon*. Esto nos lleva al segundo

²⁷² CFJ, B391.

²⁷³ *Loc. cit.*

²⁷⁴ CFJ, B392.

²⁷⁵ Cf. CFJ, B393.

²⁷⁶ Cf. CFJ, B395.

²⁷⁷ CFJ, B394.

concepto que expone la relación entre lo sublime y la facultad racional suprasensible: la *más elevada conformidad a fin*. No hay referencias explícitas a esta conformidad a fin en otras partes de la obra kantiana. Sin embargo, sí es posible analizar dicha conformidad en términos de la superación de la inconformidad o la inadecuación subjetiva de la imaginación en la presentación de la ideas de razón, tanto en la modalidad matemática como dinámica. Hemos de comenzar por notar que esta conformidad es siempre subjetiva y, por ello, atañe a la relación entre las facultades. Así, tanto el enjuiciamiento de lo bello como el enjuiciamiento teleológico, encuentran una justificación sistemática de su posibilidad en el desarrollo del sujeto empírico hacia el sujeto moral. Lo sublime, por el contrario, sin dejar de ser parte de los juicios estéticos, es extraño a dicha justificación sistemática y, por ende, no participa de la justificación de la existencia del hombre a través de la cultura como sí lo hacen lo bello y la teleología.

La justificación sistemática de lo sublime comprende, por ello, la justificación de algo distinto a la existencia del hombre en la naturaleza. Esta justificación la encontramos nuevamente en el Apéndice de la crítica teleológica, en los apartados destinados al final de la existencia del mundo, el fin de la creación misma. Tomado como *noumenon*, el hombre se presenta **como fin final de la existencia del mundo**, dado que él es en sí mismo justificación suficiente y no depende de ninguna otra condición ulterior, sino simplemente de su idea²⁷⁸. Este orden de los fines nos provee de la conformidad objetiva suficiente para suponer una causa inteligente. Sin embargo, al tratar el tema de lo sublime, no buscamos una conformidad a fin objetiva, sino subjetiva. No se puede asumir la felicidad del hombre como valor absoluto pero, al mismo tiempo, al establecer al ser moral como fin final de la creación, poseemos ya un fundamento racional para justificar por qué es preciso que la creación concuerde con dicha felicidad considerada como un todo absoluto según principios de los fines²⁷⁹.

Ahora bien, recordemos que la conformidad a fin sin fin subjetiva de lo bello nos conducía a la realización del ser moral en el mundo en un orden teleológico en el cual la cultura cumple un rol determinante en la liberación del hombre del ser empírico y la proclividad hacia ideas éticas en mor de la justificación subjetiva del actuar ético, esto es, la felicidad

²⁷⁸ Cf. CFJ, B397-398.

²⁷⁹ Cf. CFJ, B411.

del hombre como sujeto sensible y suprasensible en la naturaleza. De la misma manera, lo sublime debe poseer un rol análogo en una teología de orden distinto. Esta teleología, tal como lo hemos venido mostrando aquí, toma al hombre enteramente como ser moral y obtiene su fundamento objetivo en el hombre como **fin final de la creación**, como *noumenon*. Sin embargo, es necesaria aún, como en el caso de lo bello, una justificación subjetiva (un fundamento racional) que atañe a la felicidad del hombre en el cumplimiento de los fines. Para ello, es necesario pensar no meramente un entendimiento artístico en la naturaleza, sino una sabiduría como entendimiento supremo en la creación de los seres en el mundo, esta es “la condición suprema bajo la cual únicamente puede tener lugar un fin final”²⁸⁰. Poseemos, para ello, la razón práctica para pensar el mundo como un todo cohesionado y un sistema de causas finales²⁸¹.

La posibilidad de pensar un ser originario conlleva pensarlo no solamente como inteligencia, sino como legislador en el reino moral de los fines²⁸². Así, bajo su imperio se justifica la existencia de seres racionales bajo leyes morales (fin final de la creación), y ha de ser pensado como sabio (omnisciente, omnipotente, absolutamente bueno y justo)²⁸³. Es esta sabiduría la que nos permite mostrar la analogía que se establece entre la justificación moral de Dios y el enjuiciamiento de lo sublime. Arriba hemos mostrado el carácter primariamente negativo de lo sublime en la inadecuación de las facultades y su superación por medio de la razón en la presentación de Ideas, carácter positivo. De igual manera, el argumento moral de la existencia de Dios debe superar por lo menos tres formas distintas de inadecuación: 1) Lo absolutamente inadecuado a todo fin, que ni como fin ni como medio se puede admitir una sabiduría; 2) Lo relativamente inadecuado a todo fin, que, ciertamente nunca como fin, pero acaso como medio, se concilia con la sabiduría de una voluntad; 3) Lo inadecuado a todo fin en el mundo, la desproporción de los delitos y los

²⁸⁰ *CFJ*, B413.

²⁸¹ *Loc. cit.*

²⁸² *Cf. CFJ*, BB413-414.

²⁸³ *Cf. CFJ*, B414.

castigos. La primera atañe al mal moral (pecado), la segunda al mal físico (dolor) y la tercera a la correlación entre mal físico y mal moral (castigo)²⁸⁴.

Estas inadecuaciones revelan tanto la objetividad de la idea de un creador (la teodicea racional) como la subjetividad de dicha idea, y Kant las utiliza para mostrar lo infructuoso del análisis racionalista en la especulación racional respecto a Dios. Sin embargo, toma una vía distinta al analizar el ejemplo de Job. En este, el ser moral tiene preponderancia respecto a la evidencia de la conciliación entre la sabiduría moral (propia de Dios) y el mundo sensible. De igual manera, en *La religión dentro de los límites de la mera razón*, Kant argumenta un tránsito tanto filosófico como histórico desde el desarrollo de las ideas morales (fe racional práctica) hacia la fe en una sabiduría divina en el mundo. En general esta es la vía adoptada por Kant en su particular acercamiento a la teología. Por sí misma, la legislación moral del hombre es suficiente para suponer tanto el fin final de la creación, como el actuar de acuerdo al deber. Pero la conformidad a fin subjetiva de dicho actuar demanda la superación de las inadecuaciones arriba presentadas a través del concepto de una **sabiduría en el origen de la creación** ya que esta “contiene en sí en unidad la condición formal de todos los fines como debemos tenerlos (el deber) y a la vez todo lo condicionado concordante con ello de todos los fines que tenemos (la felicidad adecuada a la observancia del deber); esto es: la idea de un bien supremo en el mundo, para cuya posibilidad hemos de aceptar un ser superior, moral santísimo y omnipotente, único que puede unir los dos elementos de ese bien supremo”²⁸⁵.

Es por ello que Kant, tanto en el ensayo sobre la teodicea racional como en el ensayo sobre la religión, considera legítima la demanda de la razón por un fin último y la preocupación del hombre por el valor del buen obrar y su dirección²⁸⁶. Ante dicha demanda, poco puede ofrecer la razón especulativa que, en el ensayo de 1791, la religión y en el apartado final de la crítica teleológica, prueba no solo ser infructuosa, sino contraria a la destinación moral del hombre. Al exceder sus límites, la razón especulativa no avanza ni en el conocimiento

²⁸⁴ Cf. KANT, Immanuel. *Sobre el Fracaso de todo ensayo filosófico en la teodicea*. Traducción de Rogelio Rovira. Madrid: Encuentro, 2011 [1791], p. 19. De aquí en adelante *Teodicea* citada por la numeración de página de la edición usada.

²⁸⁵ KANT, Immanuel. *La religión dentro de los límites de la razón*. Traducción de Felipe Martínez Marzoa. Madrid: Alianza, 1981 [1794], p. 21. De aquí en adelante *Religión*.

²⁸⁶ Cf. *loc. cit.*

to de la naturaleza ni del ser originario²⁸⁷, tampoco logra fundamentar una teología, pues tampoco puede determinar el concepto de una causa inteligente del mundo más que por sus efectos²⁸⁸, o, finalmente, le es imposible determinar una teleología de la naturaleza pues, por un lado, en la experiencia sensible la naturaleza aparece como una mezcla de “lo bueno y lo malo, lo conforme a fin y lo contrario a fin”²⁸⁹ de la que no es posible extraer el concepto de un autor supremamente perfecto, sino el de un autor merecedor de temor, una multiplicidad de dioses o demonios. La especulación racional filosófica moderna intenta “dar satisfacción a la razón al procurar la satisfacción absoluta del principio de las cosas naturales, que la razón exige, por medio de la idea de un ser en el cual, aquellas serían en su conjunto no más que determinaciones inherentes”²⁹⁰, es decir, Dios no se revela en relación a una sabiduría, a un orden teleológico, sino a la nulidad de toda cosa. Así, la especulación racional sobre Dios es infructuosa y contraria a sus propios objetivos.

La fe racional práctica tiene, en cambio, preponderancia sobre la fe religiosa. Tal es el caso de Job, para quien “solo la sinceridad de corazón, no el mérito de la evidencia, la honradez para confesar abiertamente sus dudas y la resistencia a fingir una convicción cuando no se siente, especialmente ante Dios”²⁹¹ dan lugar a una verdadera fe basada en la moralidad. Esta es de una clase más pura y auténtica, apropiada para instituir una religión de la vida buena²⁹². Solo a través de esta fe racional práctica pueden las inadecuaciones insuperables por la razón especulativa ser puestas en conformidad con el ser moral (*noumenon*) del hombre.²⁹³ Esta direccionalidad desde la moral hacia la fe religiosa permite también separar la conformidad a fin objetiva de la subjetiva de manera tal que el hombre persuadido de la no existencia de Dios no revierta esta relación y considere “las leyes del deber por meramente imaginarias, inválidas, no obligatorias, y quisiera transgredirlas impudicamente”²⁹⁴. Por el contrario, la prescripción ética se mantiene vigente para los seres

²⁸⁷ Cf. CFJ, B401.

²⁸⁸ Cf. CFJ, B401-402.

²⁸⁹ CFJ, B405.

²⁹⁰ *Loc. cit.*

²⁹¹ *Teodicea*, p. 47.

²⁹² Cf. *loc. cit.*

²⁹³ Sobre la preponderancia de la moral sobre la “fe racional” y la introducción del concepto de “finalidad” en el análisis kantiano de la religión puede consultarse CAFFARENA, José, “Kant y la filosofía de la religión” en: GRANJA, Dulce María (Coord), *Kant de la crítica la filosofía de la religión*. Barcelona: Anthropos, 1994, pp. 185-211, pp. 193-194.

²⁹⁴ CFJ, B426

racionales independientemente de la convicción en una sabiduría moral teleológica en la creación. La realidad subjetiva de un fin final no añade realidad objetiva; lo que a la inversa solo sería posible bajo los términos de la razón especulativa que ya se ha demostrado infructuosa. La realidad objetiva atañe entera y completamente al deber y la moralidad, y este es suficiente. Por ello, el argumento moral de la existencia de Dios se limita al uso práctico de la razón y nada puede mostrar respecto a un conocimiento determinante en el uso teórico. Ello, porque la admisión de un autor inteligente y moral del mundo “es dictada meramente para la facultad de juzgar, según conceptos de la razón práctica, y, como tal, para la facultad de juzgar reflexionante, no para la determinante”²⁹⁵. Solo así y bajo esos límites pueden ser superadas las inadecuaciones subjetivas de manera sistemática en orden a un fin último.

De igual manera, lo sublime nos demuestra que su *más elevada conformidad a fin* es la manifestación estética de la superación de lo absolutamente inadecuado a las facultades sensoriales a través de la razón práctica. Como lo hemos venido mostrando, la teleología de la que dependen es más elevada conforme a fin y orden de la creación. Así, de la misma manera que la religión encuentra su fundamento en la moralidad y permite estimar como adecuado a fin aquello que se presenta como completamente inadecuado a todo fin en la naturaleza solo desde el punto de vista práctico en relación con la unidad de los fines morales; lo sublime nos prepara para reverenciar algo aun en contra de nuestro interés sensible²⁹⁶. Tanto en lo sublime como en la teología moral nos encontramos con una forma de inadecuación que solo puede ser superada a través de la fe racional práctica y que se fundamenta en la conformidad a fin objetiva de la ley moral y del hombre como fin de la naturaleza, y que responde a la necesidad de una conformidad a fin subjetiva de lo absolutamente inadecuado, una *más elevada conformidad a fin subjetiva*.

La relación análoga que se establece entre la religión moral y lo sublime no es absoluta. Ambos pertenecen a campos y argumentaciones distintas pero dependen de una misma destinación racional o una más elevada conformidad a fin subjetiva. Esta teleología considera los fines morales independientes de la naturaleza. Tanto la estética (lo sublime) como la religión racional de dicha teleología responden a la pregunta por el sentido de la

²⁹⁵ CFJ, B433.

²⁹⁶ Cf. CFJ, B115.

acción moral de acuerdo al deber y lo que está permitido esperar como motivación subjetiva. Sin embargo, la religión moral aparece como respuesta a la necesidad de un fin último como resultado de la acción moral²⁹⁷. Así, mientras lo sublime nos prepara para reverenciar el deber moral por sí mismo; la religión propone un objeto moral de mayor respeto en la causa suprema que ejecuta esas leyes, como objeto de adoración y Majestad²⁹⁸. Dios y la religión moral son ideas que la razón misma se propone como supuesto del acuerdo de las leyes en el progreso de las fuerzas, por sí insuficientes, de los sujetos particulares en orden a un efecto comunal²⁹⁹. La religión y la idea de Dios atañen a la fundación de una comunidad ética y el progresivo desarrollo de un principio bueno sobre el principio malo en la naturaleza humana. Este progreso determina la intención en miras un fin último y la presentación de los deberes morales como mandamientos divinos³⁰⁰. Lo sublime, por su parte, prepara para la reverencia y descubrimiento de dichos deberes, sin ser, por ello, determinantes ni de la voluntad ni de sus motivaciones. Lo sublime mantiene el carácter indeterminado que le corresponde como parte los juicios estéticos.

Para justificar el lugar de lo sublime en una teleología de carácter racional debemos considerar al hombre no en el reino de los fines empíricos, como es el caso de lo bello, sino en el de los fines morales y, más aún, al hombre mismo como fin final de la creación. Todo este gran tránsito de la teleología moral sostiene el carácter subjetivo (felicidad) de la *más elevada conformidad a fin* a través de la suposición de un ser originario y sabio. La existencia del ser moral del hombre (*noumenon*) y la fe racional práctica son centrales, por lo tanto, en la superación de todas las contradicciones e inadecuaciones tanto para la teología como para lo sublime. Para Kant, el argumento moral es el único adecuado para la superación de dichas inadecuaciones y es en la existencia puramente moral del hombre donde esta conformidad a fin está justificada tanto objetiva como subjetivamente: objetivamente como fin final que no necesita de una justificación ulterior; subjetivamente, justificación racional de la felicidad en el cumplimiento de los fines. Lo sublime responde también a esta necesidad en tanto que nos prepara para aquello **que nos está dado esperar**

²⁹⁷ Cf. *Religión*, p. 22.

²⁹⁸ Cf. *loc. cit.*

²⁹⁹ Cf. *Religión*, p. 98.

³⁰⁰ Cf. *Religión*, p. 150.

desde el punto de vista estético frente a lo absolutamente inadecuado: reverenciarlo en contra de nuestro propio interés sensible.

3.4 Arte y posmodernidad: el nihilismo como diagnóstico y como alternativa

El supuesto necesario del *noumenon* del hombre y la fe racional entran en conflicto con la posmodernidad y el nihilismo, y, desde allí, partiremos para entender la relación entre el arte posmoderno y lo sublime. Para ello, partiremos del diagnóstico de la posmodernidad realizado por Vattimo, y argumentaremos que esta encuentra su núcleo en el nihilismo y las ideas que lo fundamentan desde la filosofía nietzscheana: la muerte de Dios, la transvaloración de todos los valores y el eterno retorno. Estos tres ejes temáticos son particularmente complicados en sí mismos. Intentaremos presentarlos engarzándolos con la argumentación previamente desarrollada respecto a lo sublime kantiano y la estética a través de una perspectiva que nos permita reformular lo sublime en y para la posmodernidad. Comprender el “pos” es una tarea a cumplir en la medida en que exploramos y establecemos una identidad propia para este periodo. No se trata solamente de una superación o un progreso respecto a la modernidad. Esto nos llevaría a admitir el mismo fundamento que sostiene la modernidad: la concepción de la historia del pensamiento como una “progresiva “iluminación” que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los fundamentos”³⁰¹. Líneas arriba hemos notado en qué sentido comprende Kant la cultura como requisito de toda experiencia sublime. La cultura se comprende justamente como el progreso humano en vista al sentimiento cosmopolita, la libertad y la moralidad como fundamento del Estado. De este progreso también forman parte las ciencias y las artes. Lo que la posmodernidad propone es una sustracción de las lógicas de desarrollo y de la “superación”³⁰². Así, se disuelve la idea de la historia como proceso unitario.

Esta lectura de la modernidad revela que esta es en esencia la “época de la reducción del ser a lo *novum*”³⁰³. Así, la posmodernidad plantea una forma distinta de relación con los acontecimientos y la historia que no se celebra meramente por su novedad como superación

³⁰¹ VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1987, p. 10.

³⁰² Cf. *loc. cit.*

³⁰³ *Ibid.*, p. 148.

crítica de reapropiación del origen, del fundamento y la verdad. Como veremos más adelante al exponer el nihilismo como núcleo de nuestra comprensión de la posmodernidad, poco se comprende de este fenómeno si se lo considera como un nuevo inicio del pensamiento. Por el contrario, la posmodernidad se presenta como el esfuerzo por salir de la metafísica que observa en cada nuevo sistema un progreso legítimamente sustentado en la (re)apropiación del absoluto y lo eterno.

La muerte de Dios y la transvaloración de los valores plantean una manera de mirar la posmodernidad como un devenir legítimo de la modernidad, a la par que encuentran unidad teórica en la figura del eterno retorno como su núcleo. En primer lugar, la perspectiva de la reapropiación del fundamento y del origen sufre un deterioro no solo en su significatividad práctica, sino como ideal normativo y termina por revelarse superflua. Así:

Dios muere en la medida en que el saber ya no tiene necesidad de llegar a las causas últimas, en que el hombre no necesita ya creerse con un alma inmortal. Dios muere porque se le debe negar en nombre del mismo imperativo de verdad que siempre se presentó como su ley y con esto pierde también sentido el imperativo de la verdad y, en última instancia, esto ocurre porque las condiciones de existencia son ahora menos violentas y, por lo tanto y sobre todo, menos *patéticas*.³⁰⁴

Entendido de esta manera, la modernidad y su ideal de desarrollo han planteado su propio desgaste a través del mejoramiento técnico y teórico de las condiciones de existencia. La posmodernidad, entonces, no es meramente una disrupción negativa respecto a la modernidad, sino, además su legítimo cumplimiento. Frente a la modernidad constantemente superadora, la posmodernidad no se plantea como superación, sino como **acabamiento** de todos sus ideales en las dos acepciones del verbo: es la consumación práctica de esos ideales, a la par que el deterioro final de la perspectiva progresiva de la historia.

En segundo lugar, a través del desarrollo de la conciencia de la historia (el exceso de estudios y conocimiento del pasado) la civilización pierde toda su capacidad creativa³⁰⁵. Bajo esta perspectiva se desarrolla el concepto de enfermedad histórica que atañe a todas las especies de historicismo: desde aquella que ve la historia como desarrollo necesario

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

³⁰⁵ Cf. VATTIMO, Gianni. *Diálogo con Nietzsche: ensayo 1991 – 2000*. Traducción de Carmen Revilla. Barcelona: Paidós, 2002, p. 37.

hacia un fin (la autoconciencia del espíritu absoluto, la sociedad sin clases, etc.), hasta aquella que se limita a subrayar la relatividad y transitoriedad de todas las obras humanas. En todos los casos, “lo que constituye la enfermedad histórica es, de hecho, la imposibilidad de trascender de algún modo el proceso, tenga o no un sentido general”³⁰⁶. Esta crisis frente a la interpretación y la relación del hombre con la historia se presentan también como un resultado del desarrollo moderno y hace necesaria la búsqueda de una nueva actitud frente a la historia. En esta vía, junto con la muerte de Dios, los valores no pueden ya alinearse con el sentido de la realización o reapropiación del fundamento, es decir, no solo se diluye la relación de los valores con el absoluto, sino que el sujeto mismo que se había configurado como centro rector y propietario de dicho valores, se diluye en el discurrir de los mismos. Así, toda perspectiva determinante de la historia (con o sin sentido) es en el fondo un intento de apropiarse de los valores en pro del sujeto moderno en relación con el cual se ordena la historia, la metafísica y, particularmente relevante para nuestra investigación, la teleología kantiana.

Las condiciones bajo las cuales se desarrolla la modernidad son las que llevan en sí el germen de la posmodernidad y, el nihilismo como su núcleo. El problema de lo sublime kantiano, tal como lo hemos interpretado, es que su fundamento teleológico se muestra altamente discutible. La “*más alta conformidad a fin*” no solo no es sostenible, sino que, carente del providencialismo propio del proyecto filosófico moderno, no encuentra condiciones para defender un desarrollo civilizatorio que conduzca hacia una cultura apta para el despertar de la trascendencia moral del hombre. De la misma manera, el proceso de reapropiación moderno no puede ya sustentar el esquema moral kantiano en función de la “conformidad a fin subjetiva de la creación” por la que se da pie a la eticoteología kantiana. En esta perspectiva, Dios es un postulado necesario para sustentar la felicidad del hombre en función de la creación, es decir para sustentar su felicidad sobre la base de su propio actuar moral y, así, superar las inadecuaciones que dicho actuar conlleva. La perspectiva providencialista kantiana nos conduce, paradójicamente, a su propia reversión. Ávida del futuro en pro del conocimiento y del perfeccionamiento moral, lo sublime y la eticoteología tienen como finalidad presentar al ser humano la posibilidad y validez de su accionar en pro de la trascendencia incluso en detrimento de su ser empírico. No debe olvidarse que lo

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 38.

sublime prepara al hombre para amar algo incluso en contra de su interés sensible, y la teleología de la creación para vincular la acción moral con la felicidad (conformidad a fin subjetiva) del hombre como sujeto puramente moral (los deberes presentados como mandamientos divinos).

El nihilismo es un diagnóstico de las condiciones de existencia y de la cultura en el ocaso de la modernidad. No se trata de un simple rompimiento con la tradición moderna, sino que es el acabamiento de sus ideales. El diluirse del sujeto en el discurrir del valor se lleva consigo el fundamento de la realidad que tenía al sujeto como permanencia y unidad del proceso; es decir la objetividad como evidencia, estabilidad y certeza indudable³⁰⁷. Más allá del ser, no queda nada propiamente de lo que reapropiarse como fundamento. Es así que todo proyecto de reapropiación del valor en términos absolutos carece de sentido. Los valores supremos que daban fundamento a la realidad desaparecen y, con ellos, el fundamento teleológico de la realidad que ahora se presenta como fábula. Por ello mismo, la creación de mitos no fundamenta el nihilismo, sino que los desenmascara. Una nueva mitología implicaría recaer en la lógica de la modernidad, ya que supondría la existencia de una verdad ante la cual la fábula es mera ilusión o apariencia. Ante esta pérdida de fundamento en la proyección de los valores, toda empresa de reapropiación configura una resistencia ante la consumación del nihilismo y es mitologizante, en la medida en que busca configurar una experiencia que se considera “más auténtica” por mérito de un estado inicial o arcaico en la cultura, o porque busca reapropiarse de un fundamento “más auténtico” a través de simulacros o la reivindicación de valores “más verdaderos” identificados indistintamente con las culturas populares, las culturas marginales, la oposición a las culturas dominantes y la destrucción de cánones artísticos, etc.³⁰⁸. Así, todo intento de proyección de valor en pro de su “autenticidad” o de la reapropiación del fundamento configura un intento por recuperar un criterio universal y absoluto que se ha disuelto en el discurrir del valor.

Lo que se juega en el fondo en el nihilismo y la posmodernidad es la posibilidad de una relación distinta en la proyección del valor en ausencia del absoluto, del sujeto como certeza, del pensamiento metafísico alrededor de la Idea. Lo que queda es lo más próximo:

³⁰⁷ Cf. Vattimo, *El fin de la modernidad...*, op. cit., p. 42

³⁰⁸ Cf. *ibid.*, p. 28.

la materialidad del sujeto, los particulares desligados de la teleología moral en relación a un fin último, y la historia como espacio de constitución y disolución de sentido por parte de los hombres concretos. Así, el esquema de Lyotard no se libera de la lógica de la metafísica y del pensamiento moderno en la preeminencia que este concede a la idea por sobre la materialidad del objeto, al orden y la superación de las contradicciones del sentimiento de lo sublime en favor del entusiasmo ante el absoluto. Debemos buscar una perspectiva del tiempo en el que el sentido nostálgico y el sentido de innovación de lo sublime no sean mutuamente excluyentes. Por el contrario, hablar del instante como tiempo propio de lo sublime, tal como lo hace Lyotard, implica deponer la perspectiva lineal del tiempo y asumir la perspectiva existencial. Tal como lo presentaremos a continuación, este tiempo es el tiempo propiamente estético con el que se abre la posibilidad de interpretar lo sublime kantiano en y para la posmodernidad, así como la reconfiguración de la estética como parte de la filosofía en términos relativamente autónomos de la crítica social, la teoría psicoanalítica y la crítica de la cultura de masas que dominan el espectro del campo de la estética.

En ausencia de una teleología como soporte sistemático del sentimiento de lo sublime y su lugar en el sistema moral kantiano, cabe preguntarse qué queda del análisis kantiano de lo sublime para interpretar el arte de vanguardia a la luz de dicha categoría. En primer lugar, tenemos una definición amplia de estética y de juicio estético apropiada para lo sublime, que enfatiza el aspecto subjetivo del sentimiento, sin los problemas que el desinterés trae a colación respecto de los juicios estéticos efectivos, que no se agotan en el análisis trascendental del juicio estético puro. En segundo lugar, tenemos las descripciones del sentimiento tal como las desarrolla Kant, esto es, los movimientos del ánimo, los ejemplos tanto de la naturaleza como de las obras de arte, y los aspectos de placer y dolor recurrentes en dicho sentimiento. El análisis, sin embargo, no se puede mover en el mero ámbito de la subjetividad. La duda y las objeciones planteadas respecto a la unidad del sujeto en la posmodernidad traen consigo la disolución de lo interno y lo externo, y, con ello, se diluyen también las múltiples interpretaciones que ven en lo sublime “la ruptura del vínculo que enlaza nuestra interioridad con el orden de la naturaleza” y el “desvelamiento del fundamento sobre el que descansa la posible concordancia de nuestra existencia con la misma naturaleza, esto es, la autonomía de nuestra razón, su independencia del orden

causal de la naturaleza³⁰⁹. Solo entendido de esta manera tendría sentido el entusiasmo de Lyotard por lo sublime, y la centralidad que Crowther y Lyotard conceden a lo sublime en la recomposición de la trascendencia para la posmodernidad.

Tal como lo nota Carrillo, pensada bajo los términos fuertes de la moralidad kantiana, lo sublime habla de una existencia en la que las condiciones de nuestra temporalidad carecen de significación³¹⁰. No es gratuito que lo sublime sea asociado al estado de éxtasis que en su acepción griega (ἔκ-στασις) refiere a un encontrarse fuera de uno mismo. La disolución de lo interno y lo externo hace insostenible pensar lo sublime en términos de un mero encontrarse fuera, en oposición a dentro. El individuo se encuentra, por el contrario, en una situación ambigua en la que los valores, el sujeto, el ser, el fuera y dentro discurren, y en donde solo le queda lo próximo como objeto del pensamiento. ¿Qué hacer del problema de la historia y del tiempo en dichas condiciones? La doctrina del eterno retorno puede ser instructiva respecto a estos puntos. Al proponer una estructura circular del tiempo, el eterno retorno se contrapone a la perspectiva rectilínea en la que el pasado ejerce un peso irreversible sobre el presente y el futuro; por el contrario, pasado y presente son mutuamente determinantes. La constancia del presente como momento de decisión hace de este más que un mero punto de toque entre pasado y futuro; el presente contiene la totalidad del pasado y del futuro, es decir una relación inmediata con la totalidad del tiempo que se establece ahora como la eternidad: el punto desde el cual es posible dar sentido en medio del constante discurrir de los valores³¹¹.

De esta manera, el nihilismo se consuma, pues se admite el discurrir perpetuo de los valores, de los objetos, del sujeto y de los actos morales abandonados a su ambigüedad, a la par que se establece el presente como firmeza única desde la cual es posible constituir sentido. Así, el nihilismo consumado en la doctrina del eterno retorno es diagnóstico y única chance para una época plagada de enfermedad histórica y exceso de conciencia, para la posmodernidad como época que busca una relación con su historia y su futuro ante la

³⁰⁹ Cf. CARRILLO CASTILLO, Lucy. *Tiempo y mundo de lo estético. Sobre los conceptos kantianos de tiempo, mundo belleza y arte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2002, p. 193.

³¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 196.

³¹¹ Cf. Vattimo. *Diálogos con Nietzsche...*, *op. cit.*, p. 60.

falta del absoluto, del progreso, de la idea como realización del fundamento³¹². En el escudriñamiento del fundamento y en el progreso hacia la idea, el origen y el absoluto revelan su insignificancia y dejan el problema del sentido al presente como decisión que nos regresa a los objetos próximos del pensamiento (el cuerpo, la materia y la historia) carentes de toda determinación como progreso, teleología o conformidad a fin.

Bajo estas condiciones, podemos retomar el problema de lo sublime y el arte comenzando por reconocer que la supuesta “superación” de la violencia entre razón y sentidos no puede sostenerse en vista del discurrir del sujeto y, así, se comprende erróneamente lo sublime como éxtasis. La eternidad, como espacio externo al cual se liberaba la subjetividad temporalmente condicionada, se encuentra ya contenida en el presente en tanto que todo pasado y futuro son observados en relación solo con ese instante. Nuestra teoría de lo sublime posmoderno debe mantener el carácter particularmente ambiguo que propone el nihilismo frente a los valores y hacer cara al sentimiento que dicha ambigüedad conlleva.

Así, la experiencia que se ofrece al nihilista no es una experiencia de plenitud, de gloria, de *ontos on*, sino una experiencia desligada de los “valores últimos” y referida a lo que hemos llamado “objetos próximos del pensamiento”³¹³. Mucho trabajo celebratorio de dicha condición ha sido valorado por autores como Lyotard, particularmente en relación con la obra pictórica de Newman, pero considerar la posmodernidad como un rompimiento con el esquema moderno carece de sentido, si no se reconoce el carácter ambivalente de dicha experiencia. En la obra de Newman, el momento de inicio (el instante del presente), lejos de retrotraernos al primer acto creador del artista, establece una despedida respecto a la idea como sentido final de la obra y reestablece la conexión material del color desligado de la forma. Es un inicio, ciertamente, pero es un inicio en el que el pasado y el futuro adquieren toda su forma tangible fuera de sus determinaciones teóricas, críticas o teleológicas. Paradójicamente, el establecimiento de este “inicio” de la posmodernidad abre un espacio de reflexión respecto a la historia del arte sin el cual la obra misma carecería de toda profundidad. No se trata meramente de una oposición frente al pasado del arte, sino de la

³¹² La extrapolación de ciertos tópicos de Nietzsche a la posmodernidad se justifican en la medida en que nuestra interpretación de esta época busca sus antecedentes en el declive de la modernidad y lo que ello conlleva, y no en el presente más inmediato como sí lo hace Lyotard.

³¹³ Vattimo, *El fin de la modernidad...*, op. cit., p. 28.

búsqueda de un lenguaje y una forma que desde del presente constituye el sentido del acontecimiento que en su momento fue el arte en la modernidad.

Considerar este análisis del arte solo en relación con la obra, asunto central en la discusión de críticos y teóricos, como muy a su pesar lo hacen Lyotard y Crowther, quita al análisis kantiano de su riqueza más prominente: el espacio de la contemplación. Tal como lo habíamos venido advirtiendo, no es posible establecer frente a estas obras de arte una experiencia estética desinteresada como en el caso de lo bello, pero es igualmente un error dejar lo sublime como asunto de la obra y del artista como creador. Por el contrario, la experiencia estética le pertenece con todo derecho también a quien contempla la obra. Sin artista, sin obra y sin observador, es imposible considerar lo sublime kantiano que se define primeramente como un sentimiento que encuentra ocasión en vista de la experiencia de cierto objeto. El análisis de la procesualidad³¹⁴ del objeto solo se completa en el momento en que estas tres piezas centrales toman lugar en el análisis estético del arte. Así, las obras de arte “posmoderno” requieren del observador algo más que la contemplación desnuda del arte, requieren, además, que se establezca su conexión con la historia y el pasado al cual intenta dar sentido. Este requisito no es, sin embargo, determinante de la experiencia, en tanto que no nos asegura que todos los observadores sean capaces de la misma experiencia frente a la misma obra y bajo los mismos conocimientos. Lo subjetivo sigue siendo primordial en la aparición del sentimiento, es decir el logro no es cognitivo y determinante, sino libre.

La obra de arte y la experiencia estética, tomada bajo esta perspectiva, no lleva en sí un mensaje político, social o filosófico, sino una observación, un estudio respecto al sentido del arte, de su historia y su futuro, y su relación con la existencia que, siempre desde el presente, configura su sentido y el del tiempo como totalidad. Así, el arte como práctica estética no se arroga valores como parte de una agenda programática, sino que crea un espacio en el que lo material, los objetos y la existencia como telón de fondo de la práctica estética muestran su propio discurrir, ajeno a toda determinación en la idea, el absoluto, el ser o el sujeto. Lo sublime en el arte posmoderno es particularmente sensible a este

³¹⁴ El término “procesualidad” es tomado de SEEL, Martin. *Estética del Aparecer*. Traducción de Sebastián Pereira, Buenos Aires : Katz Editores, 2010. Preferimos este término, pues da cuenta del carácter progresivo de la experiencia de lo sublime, en contraposición al éxtasis como sentimiento inmediato.

abandono de la idea por parte del objeto y se esfuerza en presentar a los objetos en sus formas más simples, desligados del entramado teórico, social y político. Lo que queda como sentimiento no es la superación del abandono, sino el sentido que puede establecer la obra en relación con los objetos próximos del pensamiento en vista de dicho abandono. Las instalaciones de Turrel, por ejemplo, nos enfrentan a la constante pérdida de certidumbre respecto a la finalidad y la forma del material que compone el objeto. Grandes espacios iluminados, que desde fuera semejan un cuadro, se desvanecen en un espacio cada vez más amplio que da un sentido de infinitud momentáneo. En la pérdida de dichas certidumbres se despliega a la vez una pérdida más profunda. El presente de las apariciones del “cuadro” y el presente de la percepción, antes certeros y seguros en la conciencia, también se han perdido; esto es así, en la medida en que lo que antes era un espacio ha dado lugar a la luz. Lo que como cuadro daba la impresión de color y limitación, ahora ha dado lugar a un aparente espacio infinito, más infinito aún por la luz que parece provenir de él.

La ambigüedad es un componente esencial en la obra de Turrel, no solo en sentido fenomenológico, sino también subjetivo: una pérdida cada vez más profunda de fundamento y de certeza que abre la pregunta respecto a la esencia del arte, a la par que reconoce la pérdida de la idea absoluta como melancolía respecto a un pasado de progreso en el arte que ha perdido sentido y atracción frente a nuevas formas. La obra no se establece, entonces, como afirmación de lo nuevo y entusiástico frente a lo viejo y melancólico: es parte de la obra la preformación del nihilismo en toda su materialidad desplegada con su angustia y su atracción como permanente constancia de la pérdida de todo determinismo. Esta explicación subjetiva no agota lo que sucede con la sublimidad en el arte posmoderno. La obra de Turrel no es solo un juego de espacios y luces, sino también una investigación respecto a los límites y la historia del arte. Su obra es una profunda reflexión sobre el sentido de la forma en el arte y los límites del color en la pintura. Establece de esta manera un estilo, un meta-lenguaje con el cual intenta dar sentido al desarrollo de la forma en el arte. Su obra presenta figuras geométricas simples llenas de luz que se asemejan a la visión extendida de un hilo de luz y color, de la misma manera que las obras de Newman son la visión extendida y simplificada de una primera pincelada sobre el lienzo. No hay sentido sin el presente que configura esta obra, pero tampoco hay la obra sin la historia en la cual se circunscribe.

Concebir a la obra bajo estos términos implica aceptar la ambigüedad como valor intrínseco en la experiencia estética, y revela también una dirección distinta a la del ser, lo bueno o la teleología bajo la cual Kant construye su análisis y la lógica con la cual lo material queda subordinado a la idea. ¿Qué queda del arte y sus análisis bajo estas condiciones? Al respecto Vattimo anota:

Podemos salirnos de nuestra incómoda situación si volcamos esta descripción enfática en el plano de la utopía y de la crítica social (no encontramos obras de arte que puedan describirse en dichos términos porque ya no es real el mundo de la experiencia humana integrada y auténtica), o bien si rechazamos en bloque la terminología conceptual de la estética tradicional y recurrimos en cambio a conceptos positivos de esta o aquella “ciencia humana” [...] Pero estas dos actitudes continúan profundamente [...] ligadas a la tradición: suponen que el mundo de los conceptos estéticos transmitidos por la tradición es el único posible [...] o mantiene ese mundo salvándolo de una perspectiva negativa utópica o crítica o bien declaran que la estética filosófica no tiene ya ningún lugar³¹⁵

La tradición que hemos heredado no solo no es la única opción, sino que tampoco es un conjunto de nociones falsas. Su sentido es algo que en la obra, ante cada espectador, nace y muere constantemente. Esta experiencia es lo que queda luego del ser, luego de los grandes arrebatos de éxtasis de lo sublime en la modernidad. La obra pierde el sentido heroico de los grandes actos o la revelación de una verdad trascendente y deja desnuda la materialidad del objeto, pero también deja tras de sí la historia misma no solo de las obras sino de los espectadores. Volver a los objetos próximos del pensamiento implica recurrir no solo a la historia que se escribe para los museos o las enciclopedias, sino la de los espectadores que dejan testimonio de su propia experiencia. Ello no implica que toda experiencia sea válida, sino aquella que se agencia del arte mismo como historia que toma sentido en un presente y que recorre la materialidad del objeto a la par como materia sensible y objeto de pensamiento.

Observemos, por ejemplo, como al referirse a la sonata *Opus 111* de Beethoven, Kundera parte del reconocimiento de la particular forma de su composición:

[...] sólo tiene dos movimientos: el primero, dramático, está elaborado de un modo más o menos clásico en la forma sonata; el segundo, de carácter meditativo, está escrito en forma de variaciones (forma, antes de Beethoven, más bien

³¹⁵ Vattimo. *El fin de la modernidad...*, op. cit., pp. 55-56.

desacostumbrada en una sonata): ningún contraste entre variaciones particulares, tan sólo una gradación que añade siempre un nuevo matiz a la variación precedente y otorga a este largo movimiento una excepcional unidad de tono. Cuanto más perfecto es cada uno de los movimientos en su unidad, más se opone al otro. Desproporción de la duración: el primer movimiento (en la ejecución de Schnabel): 8,14 minutos; el segundo: 17,42 minutos. ¡La segunda parte de la sonata es, pues, más de dos veces más larga que la primera (caso sin precedente en la historia de la sonata)! Además: el primer movimiento es dramático, el segundo calmo, reflexivo³¹⁶.

En la medida en que se reconocen las formas con las que se enfrenta el espectador no hay una mera entrega a la materia sensible, hay también un movimiento del pensamiento que acompaña al sonido como sentimiento de contraste (el drama y la reflexión). Así, la experiencia estética no se contenta con el mero gusto o la fascinación sensorial, sino que conduce al espectador a una reflexión más profunda respecto al objeto presente:

[...] empezar dramáticamente y terminar con una meditación tan larga parece contradecir todos los principios arquitectónicos y condenar la sonata a la pérdida de toda la tensión dramática, tan cara, antes, a Beethoven. Pero es precisamente la cercanía inesperada de estos dos movimientos lo que es elocuente, lo que habla, lo que se convierte en el gesto semántico de la sonata, en su significación metafórica, que evoca la imagen de una vida dura, corta, y del canto nostálgico que la sigue, sin fin. Esta significación metafórica, inasible mediante palabras y, no obstante, fuerte e insistente, otorga a estos dos movimientos una unidad. Unidad inimitable. (Se podría imitar indefinidamente la composición impersonal de la sonata mozartiana; la composición de la sonata Opus 111 es hasta tal punto personal que su imitación sería una falsificación.) La sonata Opus 111 me recuerda *Las palmeras salvajes* de Faulkner. En esta novela, alterna un relato amoroso con el de un prisionero evadido, relatos que no tienen nada en común, ningún personaje e incluso ningún parentesco perceptible de motivos o temas. Composición que no puede servir de modelo para ningún otro novelista; que no puede existir sino una sola vez; que es arbitrario, no recomendable, injustificable; injustificable porque detrás de ella se oye un *es muss sein* que hace que toda justificación sea superflua³¹⁷.

En las observaciones de Kundera registramos la experiencia estética desprovista del sentido idílico del éxtasis o la belleza como conformidad a fin. Por el contrario, incluso en contra de las lecturas sociológicas o utópicas del arte, estas observaciones buscan presentar la experiencia estética como un particular momento de lucidez respecto al sentido del arte y de su historia que se torna en tiempo presente. Estas observaciones son tanto más lúcidas

³¹⁶ KUNDERA, Milan. *Los testamentos traicionados*. Traducción de Beatriz de Moura. Barcelona : Tusquets, 2007, p. 188.

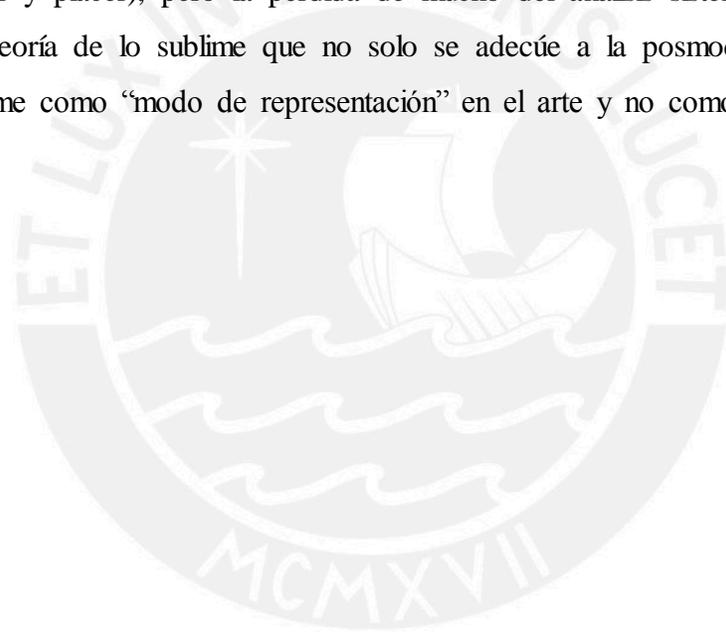
³¹⁷ *Ibid.*, pp. 188-189.

cuanto más recurren al arte mismo, a la experiencia y al conocimiento del objeto, la materia artística y la historia en la cual se inscribe. Bajo ninguna circunstancia esto anula la posibilidad de otras experiencias u observaciones respecto a la obra, pero reconoce el sentido pleno que toma la obra al ser tomada en su materialidad en primera instancia frente a toda interpretación cargada de sentido político, social o ideológico. Esto lleva consigo la afirmación de un “modelo estético de la historicidad”, como el que propone Vattimo, en donde el sentido acumulativo, fundamentalmente teórico y cognoscitivo pierde validez y abre lo estético “como dimensión de la existencia que asume así un valor representativo de modelo, precisamente para concebir la historicidad en general”³¹⁸. Esto nos conduce más allá de las discusiones del genio en el desarrollo del arte tal como las concibe Kant. Por el contrario, se abren relaciones estéticas entre las distintas obras más allá de la temática, el periodo, los autores, más allá de todo conocimiento enciclopédico.

Lo sublime se transforma, pues, en un presente en donde el sentido y el sin sentido se encuentran ligados íntimamente. Solo el nihilismo asumido como carga y oportunidad propone nuevas vías de interpretación y experiencia. El carácter melancólico que menciona Kundera acompaña e intensifica la lucha entre el sentido y el sin sentido en una pieza donde la lucha misma es ya el mensaje. Finalmente, cabe notar que la interpretación estética presentada por Kundera sirve ya para establecer un punto, es evidencia y testimonio válido, en tanto experiencia. Este juego con la ambigüedad del sentido marca en distintos niveles el arte de vanguardia y se presenta no solo como temática o como juego, sino como lenguaje y materia de la obra. Este arte abre nuevas posibilidades solo en la medida es que es capaz de reflexionar sobre la historia como pasado que en sí mismo se condena al sin sentido del progreso, del desarrollo o de la utopía, pero que tomado desde el presente se libera de toda determinación trascendente. En la medida en que la obra de Turrel o Newman presentan al espectador el objeto desprovisto de sentido trascendente se abre, pues, la posibilidad de experiencias libres que toman todo su sentido solo en relación con una historia que ya no es una determinación, pero que concede al espectador “el canto nostálgico que sigue sin fin” ante el silencio metafísico de la materia liberada de la teleología.

³¹⁸ Vattimo, *El fin de modernidad...*, op. cit., p. 87.

Nostalgia e innovación son, en realidad, dos aspectos de una misma experiencia que, como los dos movimientos de la sonata *Opus 111*, se encuentran ligados por una necesidad no plenamente justificada. Bajo esta perspectiva poco queda del juicio estético puro de lo sublime como espacio predilecto del análisis trascendental, pero, como ya lo habíamos notado, hablar de lo sublime y el arte llama a un análisis distinto, “impuro”, del juicio estético. No hay espacio para los momentos “epistemológicos” de universalidad y necesidad, dado que la experiencia se relaciona con cierta manera de formación en la historia y experiencia del arte mismo, pero se mantiene el carácter fundamentalmente subjetivo de la estética, aun en ausencia de toda conformidad a fin ligada a una teleología moral (como en lo bello y lo sublime natural). Mantenemos de Kant el carácter bilateral del sentimiento (dolor y placer), pero la pérdida de mucho del análisis sistemático es el costo de brindar una teoría de lo sublime que no solo se adecúe a la posmodernidad, sino que presente lo sublime como “modo de representación” en el arte y no como un mero atributo estético.



Conclusión

Hemos expuesto y argumentado que desde las dos introducciones de la *Crítica de la facultad de juzgar*, encontramos una definición estrecha y una definición amplia de estética. Bajo la primera definición se comprenden los propósitos sistemáticos y morales de Kant para con la tercera crítica. Bajo la segunda, es posible dar cabida a juicios estéticos desligados de los herméticos requisitos del análisis trascendental. Así, hemos flexibilizado los parámetros de comprensión de lo estético, enfatizando el rol de la imaginación libre en la experiencia estética. Con el concepto estrecho, hemos analizado las dos “Analíticas” (de lo bello y lo sublime) y argumentamos que ambas cumplen una función en la exhibición del principio *a priori* de la facultad de juzgar. Pero, la “Analítica de lo sublime” no cumple un rol relevante en la vinculación del ser sensible y moral del hombre; de allí el carácter de apéndice que Kant le adjudica.

Respecto a las secciones dedicadas al arte y al genio, sostuvimos que estas deben ser comprendidas desde el particular acercamiento de Kant a la estética a través del análisis del enjuiciamiento estético. El enjuiciamiento estético del arte, si bien no puede presentar un principio *a priori para la facultad de juzgar*, es propicio para la presentación de lo bello como símbolo de lo bueno. Ello se debe a que la adecuación del arte al gusto relaciona el enjuiciamiento de gusto en el arte con el idealismo de la conformidad a fin. Los ejemplos propuestos por Kant de arte sublime caen bajo la consideración del enjuiciamiento de gusto, pues que Kant considera que todo arte sublime debe, a la par, presentarse como bello para poder propiciar un juicio estético en pro de la universalidad del juicio y la comunicabilidad de ideas estéticas. De ahí que lo bello en el arte sea un “modo de representación”, pero lo sublime se presente como un atributo o como el tema de la obra. Buscar un modo de representación propio de lo sublime en el arte conlleva alejarse del análisis trascendental de la estética kantiana.

Al explorar las interpretaciones de lo sublime en el arte, encontramos un interés por salvar la particular experiencia del choque de las facultades y la fuerte carga moral sobre la que se sostiene el sentimiento de lo sublime descrito por Kant. Sin embargo, al analizar el orden teleológico que Kant adjudica a la *más elevada conformidad a fin*, advertimos que este orden responde por la existencia del hombre como *noumenon* (como ser puramente moral)

y por la validez subjetiva de su actuar como ser suprasensible. Este tópico se relaciona con el supuesto de una sabiduría como fundamento y fin final de la creación. Ahora bien, partir de dichos supuestos para examinar el arte posmoderno no es dable. Más bien cabe enfatizar el nihilismo como acontecimiento y diagnóstico de la modernidad. Sin embargo, consideramos pertinente el carácter ambivalente del sentimiento de lo sublime descrito por Kant, el concepto amplio de estética sostenido en esta investigación y la libertad de la imaginación en la indeterminación del juicio propio de lo sublime. Con base en ello, propusimos una lectura de lo sublime que toma a la ambigüedad como pieza clave en las creaciones artísticas del arte posmoderno ante la ausencia de una teleología determinante. Así, lo sublime en el arte posmoderno toma lugar, ante la ausencia de sentido final, en relación a los objetos próximos del pensamiento: el cuerpo, la materialidad de los particulares y la historia como objeto de reflexión estética.



Bibliografía

Abreviaturas de las ediciones de obras de Kant utilizadas en el presente trabajo:

CRP: KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara, 1988 [1787].

CFJ: KANT, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila, 1992 [1790].

En esta misma edición se encuentra la primera versión de la introducción escrita por Kant y utilizada en este trabajo. Dicha introducción se cita con las siglas PI y la numeración de la *Akademie-Ausgabe*.

Observaciones: KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducción de Dulce María Granja Castro. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008 [1766].

Antropología: KANT, Immanuel. *La antropología en sentido pragmático*. Traducción y notas de José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1991 [1800].

Teodicea: KANT, Immanuel. *Sobre el Fracaso de todo ensayo filosófico en la teodicea*. Traducción de Rogelio Rovira. Madrid: Encuentro, 2011 [1791].

Religión: KANT, Immanuel. *La religión dentro de los límites de la razón*. Traducción de Felipe Martínez Marzoa. Madrid: Alianza, 1981 [1794].

Obras y artículos de estudio sobre Kant:

ALLISON, Henry. *Kant's Theory of Taste: a Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001.

CARRILLO CASTILLO, Lucy. *Tiempo y mundo de lo estético. Sobre los conceptos kantianos de tiempo, mundo belleza y arte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2002.

COLOMER, Eusebi. *El Pensamiento Alemán de Kant a Heidegger*. Barcelona: Herder, 2001. Tomo I.

CRAWFORD, Donald. *Kant's Aesthetic Theory*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1974.

CREGO, Charo. "El lugar de la belleza artística en la *Crítica del Juicio*" En: BOZAL, Valeriano (ed.), *Estudios sobre la Crítica del Juicio*. Madrid: Visor, 1990, pp. 129–146.

CROWTHER, Paul. *The Kantian Aesthetic. From Knowledge to the Avant-Garde*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

- CROWTHER, Paul. *The Kantian Sublime, from Morality to Art*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- CROWTHER, Paul. "The significance of Kant's pure aesthetic judgment" En: *British Journal of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, Vol. 36, No 2, 1996, pp. 109-121.
- CROWTHER, Paul. "The Kantian Sublime, the avant-garde and the postmodern. A critique of Lyotard" En: *New Formations*. No 7, Spring 1989, pp. 67-75.
- EMMER, Charles E. "Crowther and the kantian Sublime in Art" En: *Recht und Frieden in der Philosophie Kants. Akten des X. Internationalen Kant-Kongresses*. Band 3: Sektionen III – IV. Berlin: Paul de Gruyter, 2008, pp. 565-576.
- FORSEY, Jane. "Is a Theory of the Sublime Possible?" En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Blackwell Publishing, Vol. 65, No. 4 (Autumn, 2007), pp. 381-389.
- GOODREAU, John. *The Role of the Sublime in Kant's Moral Metaphysics*. Washington: The Council for Research in Values and Philosophy, 1998.
- JOYE, Shelli Renee. "Integral Aesthetics: The Evolutionary Function of the Sublime" En: *Journal of Conscious Evolution*. Volume 6, 2011. [<http://www.cejournal.org/wp-content/uploads/2011/06/Integral-Aesthetics-The-Evolutionary-Function-of-the-Sublime.pdf>].
- KUNDERA, Milan. *Los testamentos traicionados*. Traducción de Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets, 2007.
- LEBRUN, Gérard. *Kant y el final de la metafísica*. Madrid : Escolar y Mayo Editores, 2008.
- LÓPEZ MOLINA, Antonio Miguel. *Razón Pura y Juicio Reflexionante en Kant*. Madrid: Universidad Complutense, 1983.
- LOOSE, Donald (ed.), *The sublime and Its Teleology*. Leiden: Brill, 2011.
- LUNA MÁLAGA, Natasha. *Antagonismo e Inadecuación: la experiencia de lo sublime según Kant*. Lima: PUCP, 2008.
- LYOTARD, Jean-François. *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Tr. De Elizabeth Rottenberg, Stanford: Standford University Press, 1994.
- MCMAHON, Cliff. *Reframing the Theory of the Sublime. Pillars and Modes*. New York: The Edwin Mellen Press, 2004.
- MIALL, DAVID S. "Kant's 'Critique of Judgment': A Biased Aesthetics" En: *British Journal of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, Vol. 20, No. 2, p.135-145.

- NAE, Cristian. “Communicability and Empathy: *Sensus Communis* and the Idea of Sublime in Dialogical Aesthetics” En: *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 2, 2010, pp. 361-385.
- OYARZUN, Pablo. “Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte” En: SOBREVILLA, David (compilador). *Filosofía, política y estética en la crítica del juicio de Kant: actas del Coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la tercera crítica*. Lima: Instituto Goethe, 1991, pp. 205-234.
- PARRA, Lisímaco. “La obra de arte en la teoría estética de Kant” En: SOBREVILLA, David (compilador). *Filosofía, política y estética en la crítica del juicio de Kant: actas del Coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la tercera crítica*. Lima: Instituto Goethe, 1991, pp. 235-253.
- SAINT GIRON, Baldine. *Lo Sublime*. Madrid: A. Machado libros, 2008.
- SCHASPER, Eva. “Taste, Sublimity and Genius: The Aesthetics of Nature and Art”. En: *The Cambridge Companion to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 367-393.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir el tiempo*. Traducción de Miguel Bustos García. México D.F.: UNAM, 1993.
- VATTIMO, Gianni. *Diálogo con Nietzsche: ensayo 1991 – 2000*. Traducción de Carmen Revilla. Barcelona: Paidós, 2002.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1987.