



## Autonomía y Naturaleza en la Estética de I. Kant

Freddy Sosa

La visión kantiana de la autonomía del juicio estético no sólo ejerció una enorme influencia en la estética idealista, sino que, además, su influencia y la de la estética idealista en general impregna más que cualquier otra el discurso contemporáneo sobre la autonomía del arte, como se puede apreciar, para poner sólo un caso, en la estética de Adorno.

A lo largo de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, o *Crítica del Juicio*, Kant ofrece múltiples muestras de una visión singularmente autónoma del arte. Advierte, por ejemplo, que los artistas no se guían por reglas aprendidas aplicadas mecánicamente y trasvasables de un artista a otro o de un maestro a un discípulo, como podría pasar con, pongamos por caso, los albañiles o los médicos. Los artistas geniales, los genios, poseen, dice, “*un talento de producir aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada; y no una disposición de habilidad para aquello que puede ser aprendido según alguna regla determinada; por consiguiente (...) la originalidad debe ser su primera propiedad*”<sup>1</sup>. Los artistas no saben cómo se encuentran en ellos las ideas que les permiten hacer determinada obra, y no pueden hacer las obras de acuerdo a un plan previsto con anticipación ni pueden transmitir a otros la manera exacta de hacer una obra. Por lo mismo, es previsible que un artista “*no sepa cómo se encuentran en él las ideas para ello, y (que) tampoco tenga en su poder pensar algo así a discreción o conforme a un plan, ni hacer partícipes a otros en tales preceptos, que los pusieran en condición de producir productos similares*”<sup>2</sup>. Así, el artista genial no imita, pues imitar es aprender, y no es el genio aquel que aprende en el sentido en que, por ejemplo, puede aprenderse todo lo que Newton expuso en su *Principios de la Filosofía de la Naturaleza*, porque ese libro puede ser enseñado y aprendido por mucho trabajo que ello cueste, pero en cambio “*no se puede aprender a hacer poesía con riqueza de espíritu, por exhaustivos que puedan ser todos los preceptos para el arte poético y excelentes los modelos de aquéllos*”<sup>3</sup>. Otro tanto ocurre con el espectador. La experiencia de un fenómeno natural o de un objeto bello

---

<sup>1</sup> Kant, Emmanuel, *Crítica de la Facultad de Juzgar* (Crítica del Juicio), Monte Avila, Caracas, 1992, §46, p. 217, trd. de Pablo Oyarzún (todas las referencias de páginas a la Crítica del Juicio —CdJ— remiten a esta edición). El pasaje original dice “*Man sieht hieraus, daß Genie ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen: nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgendeiner Regel gelernt werden kann; folglich daß Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse*”. Para todas las citas de Kant en alemán: <http://www.gutenberg.aol.de/kant/kuk/kuk.htm>

<sup>2</sup> Idem (“*Daß es, wie es sein Produkt zustande bringe, selbst nicht beschreiben, oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als Natur die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen*”).

<sup>3</sup> *Ibid.* § 47, p. 218 (“*aber man kann nicht geistreich dichten lernen, so ausführlich auch alle Vorschriften für die Dichtkunst, und so vortrefflich auch die Muster derselben sein mögen*”).

está, según Kant, lejos de todo interés, lo que quiere decir que al espectador 'no se le va nada' en la existencia del objeto: "(...)lo que yo haga de esta representación en mí mismo, y no aquello en que yo dependa de la existencia del objeto, es lo que importa para decir que éste es bello(..). No se debe estar en lo más mínimo predispuesto en favor de la existencia de la cosa"<sup>4</sup>. Este desinterés ante lo bello se convierte en dolor ante lo sublime: "La cualidad del sentimiento de lo sublime estriba en que es un sentimiento de displacer acerca de la facultad de juzgar estética relativamente a un objeto, pero que al mismo tiempo es representada como conforme a un fin; lo cual es posible por el hecho de que la propia impotencia descubre la conciencia de una potencia ilimitada del mismo sujeto, y que el ánimo sólo puede juzgar estéticamente a esta potencia por dicha impotencia"<sup>5</sup>.

Adviértase que si todo esto se aceptase para las matemáticas, la medicina o la ética, vistas bajo la óptica kantiana, el resultado sería una paralización del conocimiento, pues toda pretensión de universalidad por conceptos sería de entrada imposible, lo que obliga a dar cuenta de cómo es posible esta especificidad del arte, una especificidad que pareciera no llegar a proponer o a suponer una autarquía legal para la obra, pues ocurre que "la naturaleza, a través del genio, prescribe la regla no a la ciencia, sino al arte; e incluso ello solamente en la medida en que este último deba ser bello arte" ("Daß die Natur durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst die Regel vorschreibe; und auch dieses nur, insofern diese letztere schöne Kunst sein soll")<sup>6</sup>, con lo cual la autonomía de la obra, ese producto aconceptual, desinteresado y universal que es arte del genio, ha de vincularse, en lo que tiene de universal y de legal, a la infructuosa legalidad de la naturaleza.

Kant explica tal relación sosteniendo los juicios con los que nos dirigimos a los fenómenos bellos, sean obras de arte u obras de la naturaleza, no son juicios lógicos o de conocimiento; son juicios de gusto, esto es, estéticos y por lo tanto subjetivos<sup>7</sup>, lo que viene a decir en definitiva que no producen conocimiento. A diferencia de los juicios lógicos, que son "determinantes", los estéticos son juicios "reflexionantes", esto es, no constituyen ni determinan el objeto porque no están dirigidos a un fin, no engarzan el objeto con un determinado concepto y no poseen otro interés que no sea el de producir el sentimiento de intentar inútilmente esa vinculación de la imaginación con el intelecto en un "libre juego de las facultades". Su finalidad es así una "finalidad sin fin" que no sale de las fronteras del sujeto. ¿Conduce esta subjetividad a una negación de toda universalidad?. Kant cree que no. Frente a lo bello, a diferencia de lo que hacemos frente a lo meramente agradable, exigimos ("fordert") que los juicios de todo el mundo coincidan con los nuestros por mucho que esto no ocurra jamás. Tal exigencia, dice, muestra su universalidad<sup>8</sup>.

Junto a los juicios estéticos hay otros juicios reflexionantes: los teleológicos<sup>9</sup>. En los estéticos la relación se da inmediatamente entre el objeto y la expectativa del sujeto. En el teleológico, en cambio, la expectativa ocurre en relación con la posibilidad de admitir y esperar una finalidad para la naturaleza, porque entre sus muchos productos pudiera haber algunos cuyas formas parecieran estar dirigidas a nuestra facultad de juzgar, con el interés de "entreteener y fortalecer" ("stärken und zu

<sup>4</sup> Ibid. § 2, pp. 122-123 ("Man sieht leicht, daß es auf das, was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf das, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhängе, ankomme, um zu sagen, er sei schön, und zu beweisen, ich habe Geschmack").

<sup>5</sup> Ibid. § 29, p. 172.

<sup>6</sup> Ibid. § 46, p. 217.

<sup>7</sup> "El juicio de gusto no es, entonces, un juicio de conocimiento y, por consiguiente, tampoco lógico, sino estético" Ibid. § 1, p. 121.

<sup>8</sup> Ibid. §7

<sup>9</sup> ver Körner, S., Kant, Alianza Editorial, Madrid, 1983, 3ª ed., p. 180 y ss., trd. de I. Zapata.

*unterhalten*”) el ánimo. Tales formas serían las formas bellas<sup>10</sup>. Que esto sea así, no obstante, no significa que exista un fundamento en la naturaleza<sup>11</sup> como conjunto que la vincule a nuestra facultad de conocimiento en términos de causalidad, como si se tratara de un ser inteligente, pero sí que nuestras observaciones sobre ella nos llevan a concebirla como si sus productos atendieran a un fin organizado, un fin que actúa como si dirigiese los planes naturales. Siendo esto así, esto es, siendo reflexionantes los juicios teleológicos, se comprende fácilmente que para Kant lo bello artístico no sólo comparte un modo de ser aconceptual con lo bello natural sino que, además, emerge de la naturaleza a través de uno de sus productos: el genio, que Kant describe así: “(..)el genio es 1) un talento de producir aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada; y no una disposición de habilidad para aquello que puede ser aprendido según alguna regla determinada; por consiguiente, que la originalidad debe ser su primera propiedad. 2) Que, pudiendo haber un sinsentido original, sus productos deben ser a la vez modelos, esto es, ejemplares; en consecuencia, no son originados por medio de imitación, pero deben servir a otros para ello, es decir, como criterio o regla del enjuiciamiento. 3) Que no puede él mismo describir o científicamente indicar cómo pone en pie su producto, sino que da la regla en cuanto naturaleza: y de ahí que el propio autor de un producto, que debe éste a su genio, no sepa cómo se encuentran en él las ideas para ello, y tampoco tenga en su poder pensar algo así a discreción o conforme a un plan, ni hacer partícipes a otros en tales preceptos, que los pusieran en condición de producir productos similares (de ahí también, pues, que presumiblemente la palabra genio se derive de ‘genius’, el espíritu peculiar dado a un hombre en su nacimiento para protección y guía de cuya inspiración procedieran aquellas ideas originales). 4) Que la naturaleza, a través del genio, prescribe la regla no a la ciencia sino al arte; e incluso ello solamente en la medida en que este último deba ser bello arte”<sup>12</sup>.

La autonomía del arte aparece en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* claramente expuesta en cuatro momentos, tomados de la tabla de las categorías que había sido presentada en la *Crítica de la Razón Pura*, la cualidad, la cantidad, la relación y la modalidad, respectivamente: una satisfacción sin interés, una universalidad sin concepto, una finalidad sin fin y una necesidad sin ley. ¿Conforman en su unidad estos cuatro momentos una autonomía enteramente autárquica? Probablemente no. De entrada, no se podría esperar tal cosa de alguien que aspira a presentar un mapa coherente y sistemático de los fundamentos ‘trascendentales’ del conocimiento humano<sup>13</sup>, que por lo tanto no podría aceptar parcelas cognoscitivas que no se ajustaran a un sistema general de funcionamiento ordenado, regular y racional. De hecho, cuando Kant habla de la facultad de juzgar está pensando, en principio y sobre todo, en la capacidad de juzgar la naturaleza en su conjunto como ajustada a un fin, y no sólo al arte bello. La belleza natural, lo mismo que la belleza artística, aparecen vinculadas a esa teleología, de manera tal que, si bien no es arriesgado hablar de autonomía para el juicio estético en su forma particular, no se podría hablar

<sup>10</sup> CdJ., § 61

<sup>11</sup> Una crítica frecuente que se le hace a Kant es la de considerar que las dos partes en que se divide la *Crítica del Juicio* carecen de unidad (ver Elliott, R. K, “The Unity of Kant’s Critique of Aesthetic Judgement”, en *Immanuel Kant. Critical Assessments*, p. 293).

<sup>12</sup> CdJ., § 46, p. 216.

<sup>13</sup> El racionalismo de Kant es evidente en esta operación de trasladar categorías desde la conceptualidad de los juicios puros del entendimiento hasta la aconceptualidad de los juicios de gusto.

en una lectura primera de una verdadera autonomía del arte en Kant vista su estética con relación a su sistema<sup>14</sup>.

En un sistema en el que todas las facultades del ánimo humano se reducen a tres<sup>15</sup>: la facultad del conocimiento, el sentimiento del placer y displacer y la facultad de desear, el juicio teleológico y el juicio de gusto coinciden no por azar en el hecho de ninguno de los dos puede ser visto como formando parte del deseo o del conocimiento debido a que su calidad reflexiva les define, hasta el punto de que esa reflexividad ha sido vista como gozne o raíz sobre el que giran y se encuentran las otras dos facultades, algo así como el “punto cero” del discurso<sup>16</sup>.

La naturaleza común de ambos juicios, intermedia entre el deseo y el conocimiento, identifica el sentimiento del placer y displacer con la facultad de juzgar<sup>17</sup> y presume que esta facultad contenga principios a priori para el sentimiento, de manera que en lugar de que el sentimiento preceda al juicio de gusto ocurre, según Kant, exactamente al contrario: el placer por el objeto se basa en la “*universal aptitud de comunicación del estado de ánimo*”<sup>18</sup>.

Este problema, dice Kant, “es la clave de la crítica del juicio”. Por una parte, si el placer fundamentara el juicio se estaría admitiendo la existencia de una parcela no sólo aconceptual, un rasgo indiscutible, sino, además, desengranada, autónoma y oscura que obstaculizaría una visión sistemática del conocimiento en tanto que

<sup>14</sup> “(...) la facultad de juzgar es una facultad de conocimiento tan especial, y carente de toda independencia, que no da, como el entendimiento, conceptos, ni da, como la razón, ideas de algún objeto, porque no es más que una facultad para subsumir bajo conceptos que vienen dados de otra parte. Por lo tanto, si tuviese cabida un concepto o una regla que surgiese originariamente de la facultad de juzgar, tendría que ser un concepto de cosas de la naturaleza, en la medida en que ésta se rige según nuestra facultad de juzgar”. CdJ., primera versión de la Introducción, II, p. 28.

<sup>15</sup> Ibid, III, p. 31.

<sup>16</sup> “(...)el hecho de que la «raíz común» vaya a resultar aludida como posible raíz común de la Razón cognoscitiva y la Razón práctica, no sólo no es contradictorio con la citada irreductibilidad de la distinción entre los modos de discurso, sino que en cierto sentido la reforzará. Ello es así por lo que a continuación exponemos. El que no pueda haber tránsito ni continuidad del discurso cognoscitivo al práctico ni viceversa, sólo puede entenderse desde una concepción en la cual la distinción entre ambos modos de discurso no tenga el carácter de la exclusión material, esto es: de una frontera en el orden de los contenidos; una delimitación material es, por definición, traspasable. Que no quepa pasar de lo uno a lo otro, sólo se entiende si «lo uno” y «lo otro” no son partes, sino que cada uno de ellos abarca cualquier contenido, si bien, en uno y otro caso, en un modo de presencia distinto; cualquier cosa puede en principio ser un contenido del discurso cognoscitivo o del discurso práctico, pero, en cada contexto en que esa cosa pueda aparecer, ella será contenido de uno y sólo uno de los dos modos de discurso. Se señalará, ciertamente, a una «raíz común», y la Razón cognoscitiva y la Razón práctica aparecerán como -por así decir- dos caras de lo mismo; pero ello será en el sentido de que eso mismo no puede en modo alguno aparecer directamente como tal, sino sólo como Razón cognoscitiva o como Razón práctica. Seguirá sin haber discurso alguno en el punto cero de la escisión”. Martínez M., Felipe, *Desconocida Raíz Común*, Visor, Madrid, 1987, pp. 36-37.

<sup>17</sup> “(...)la facultad de conocimiento según conceptos tiene sus principios a priori en el entendimiento puro (en su concepto de la naturaleza), la facultad de desear <los tiene> en la razón pura (en su concepto de la libertad), de suerte que entre las propiedades del ánimo en general, queda una facultad o receptividad intermedia, o sea, el sentimiento de placer y displacer, así como entre las facultades superiores de conocimiento queda una intermedia, la facultad de juzgar. ¿Qué más natural sino presumir que la última contenga asimismo principios a priori para el primero?”. CdJ., primera versión de la Introducción, III, p.32.

<sup>18</sup> Ibid. § 9, p. 133 (“Also ist es die allgemeine Mitteilungsfähigkeit des Gemütszustandes in der gegebenen Vorstellung, welche als subjektive Bedingung des Geschmacksurteils, demselben zum Grunde liegen, und die Lust an dem Gegenstande zur Folge haben muß”).

evidentemente, no podría aspirar a universalidad alguna<sup>19</sup>, y, por otra, esta preeminencia del juicio de gusto permite universalizar en un fundamento común el sentimiento de placer y displacer vinculado tanto a lo bello natural como a lo bello artístico.

La diferencia entre la naturaleza vista desde la *Crítica de la Razón Pura* y vista desde la *Crítica del Juicio* radica, en primer lugar, en que la naturaleza de la *Crítica del Juicio* admite una subjetividad inconcebible desde la *Crítica de la Razón Pura*, y en segundo lugar, como se sabe, en que en la *Crítica de la Razón Pura* la naturaleza es susceptible de ser conceptualizada, en la medida en que los objetos naturales engarzan con una conceptualidad trascendental ajena en sus orígenes a toda experiencia. ¿Por qué no ocurre esto último en la *Crítica del Juicio*? Porque aquí de la naturaleza se espera un engarce en su totalidad, esto es, en tanto que conforma una unidad y por lo tanto en la medida en que tiende a una misma finalidad en su conjunto<sup>20</sup>. En efecto: la facultad cognoscitiva que infructuosamente pregunta por la finalidad de la naturaleza en su conjunto es la misma facultad reflexionante que no consigue engarzar el objeto bello con su concepto<sup>21</sup>. Esto explica la preeminencia del juicio sobre el sentimiento: la esteticidad del juicio no está fundada en un placer a priori sino en la existencia misma del juicio. Lo mismo que en el conocimiento por conceptos, en el estético hay juicio y búsqueda de enlace conceptual, y que la

<sup>19</sup> "Es (...) la universal aptitud de comunicación del estado de ánimo en la representación dada la que, como condición subjetiva del juicio de gusto, debe estar en el fundamento de éste y tener como consecuencia el placer por el objeto." Ídem.

<sup>20</sup> "Su primera parte <de la *Crítica del Juicio*>, la *Crítica del Juicio Estético*, versa sobre los todos propositivos que no tienen propósitos específicos; de forma tal que, dicho con otras palabras, no pueden ser o estar incluidos bajo ninguna causa final definida, es decir, bajo ningún concepto considerado como causa final. En la segunda parte, la *Crítica del Juicio teleológico*, se interesa principalmente por un examen de los propósitos (purposes) o causas finales sin ningún todo propositivo específico que les sirva. La unidad de las dos partes se sigue del principio del juicio reflexivo que exige la adaptabilidad de la naturaleza al propósito de nuestro entendimiento. Nos lleva ello a hacer juicios teleológicos, expresa nuestra consciencia de los todos propositivos y nuestro impulso hacia la explicación teleológica." Körner, S., Op. Cit. p. 166.

<sup>21</sup> "Ahora bien: semejante concepto es el de una experiencia como sistema con arreglo a leyes empíricas. En efecto, si bien la experiencia constituye un sistema según leyes trascendentales, que contienen la condición de posibilidad de la experiencia en general, es posible una tan infinita diversidad de leyes empíricas y una tan grande heterogeneidad de formas de la naturaleza, que pertenecerían a la experiencia particular, que el concepto de un sistema con arreglo a estas leyes (empíricas) tiene que serle completamente ajeno al entendimiento, y no se puede concebir ni la posibilidad, ni menos aún la necesidad de un todo semejante. Sin embargo, la experiencia particular, cohesionada ininterrumpidamente de acuerdo a principios constantes, requiere también de esa conexión sistemática de leyes empíricas, para que sea posible a la facultad de juzgar subsumir lo particular bajo lo universal, bien que éste sea siempre empírico, y así sucesivamente, hasta las leyes empíricas supremas y las formas naturales que son conformes a ellas, y, por lo tanto, considerar el agregado de las experiencias particulares como un sistema de las mismas; pues sin esta suposición no puede tener lugar ninguna conexión cabalmente legal, es decir, ninguna unidad empírica de aquéllas. (...) El concepto que surge originariamente de la facultad de juzgar, y que le es peculiar, es, por lo tanto, el concepto de la naturaleza como arte, en otras palabras, el de la técnica de la naturaleza en vista de sus leyes particulares, concepto que no fundamenta ninguna teoría ni contiene, al igual que la lógica, conocimiento de los objetos y de su índole, sino que sólo da un principio para avanzar de acuerdo a leyes de la experiencia, a través de las cuales es posible el conocimiento de la naturaleza. Pero con esto no se enriquece el conocimiento de la naturaleza con ninguna ley objetiva particular, sino que sólo se funda una máxima para la facultad de juzgar a fin de observar según ella la naturaleza y mantener con esto cohesionadas sus formas". CdJ., 1ª. versión de la Introducción, cap. II, p. 29.

naturaleza supere esa espera en tanto que su unidad escapa a la capacidad conceptual del juicio es justamente lo que constituye una estética, no ya en el sentido aún baumgartiano de esfera trascendental espacio/temporal, como aparece en la *Crítica de la Razón Pura*, sino exactamente en el sentido de sentimiento de placer obtenido desde un juicio que no ocurre. La naturaleza aparece entonces para Kant como una sima desde la que surgen seres que vistos en sus mecanismos parciales son sin duda conceptualizables, pero que vistos de cara a una teleología de su conjunto superan toda capacidad de comprensión conceptual, como sucede con especial intensidad cuando la naturaleza se desborda y se impone<sup>22</sup>. El resultado de estas operaciones es lo bello y lo sublime.

Hay, pues, una condición común con el juicio estético en el juicio que aborda la naturaleza como totalidad: el juicio que busca engarzar esa totalidad con su concepto, el juicio teleológico, funciona en su base como un juicio estético en tanto que su calidad reflexionante no es un rasgo de su funcionamiento sino su status cognoscitivo, su espacio propio, su rango en el espectro del conocimiento. “*Bello, dice Kant, es lo que place en el mero enjuiciamiento*”<sup>23</sup>.

Es esto lo que explica las vinculantes relaciones que en la *Crítica del Juicio* se dan entre lo bello natural y lo bello artístico y, en general, entre la naturaleza y el arte. La calidad reflexionante del juicio que aborda la naturaleza en su conjunto antecede<sup>24</sup> al sentimiento del placer y del displacer que se da cuando se aplica a los objetos naturales. El juicio por el objeto natural particular es un juicio teleológico cuando se le ve al objeto en relación con la totalidad. Así pues, cuando decimos que una montaña es bella o que un poema es bello nos situamos en un cierto y peculiar espacio cognoscitivo: el de un conocimiento que no conoce, pero que aun así no puede ser visto como infundamentado, inferior, advenedizo, contingente, subalterno, o de cualquier otra manera que le niegue tanta universalidad y autonomía como la que poseen en el sistema kantiano la ciencia y la moral. Esta integración del “conocimiento” estético en un sistema cognoscitivo más amplio le asegura una determinada autonomía, la de un espacio propio y la de un modo de ser singular, y abre una doble vertiente de búsqueda de cara a conocer la especificidad de esa autonomía en Kant: las relaciones del “conocimiento” estético con la ciencia y la moral, y el paso de lo bello natural a lo bello artístico. Esta condición reflexionante, un principio propio para buscar leyes, es lo que la sitúa a medio camino entre “el entendimiento y la razón”, evitando la discontinuidad y la ruptura que de otra manera existiría entre la conceptualidad teórica y la práctica, y en definitiva entre la ciencia y la moral<sup>25</sup>.

Era previsible que contra una autonomía estética vista de este modo se erigieran las críticas entre dos extremos: quienes adviertan que se trata de un sobredimensionamiento de los límites de lo estético en tanto que la obra de arte no se

<sup>22</sup> *Ibíd.* § 23, p.

<sup>23</sup> “*Denn wir können allgemein sagen, es mag die Natur- oder die Kunstschönheit betreffen: schön ist das, was in der bloßen Beurteilung*”. *Ibíd.* § 45, p. 216.

<sup>24</sup> “*Si son caractère esthétique doit rapprocher la production artistique du jugement de goût, c’est que non seulement elle doit avoir pour fin ce qui est l’objet de celui-ci: le plaisir et un plaisir qui n’est pas dû à l’agrément, mais à la réflexion, c’est encore que nous devons pouvoir retrouver dans le plaisir produit par l’art toutes les caractéristiques qui marquent le plaisir lié au jugement de goût.*” Vuillemin, Jules, *L’Intuitionisme Kantien*, J. Vrin (ed.), Paris, 1994., p. 205.

<sup>25</sup> “*It was definitely Kant’s view that the Critique of Judgement not only constituted an essential part of his philosophy, but that it served the unique function of providing a ground of transition between the first two Critiques and thereby guaranteed the organic unity of what may at first appear to be radically diverse, unrelated uses of intelligence*”. Genova, A. C., “*Kant’s Complex Problem of Reflective Judgement*”, en *Immanuel Kant. Critical Assessments*, Chadwick y Cazeaux, eds., ed. Routledge, New York, 1998, p. 54.

sustraer a la influencia que sobre ella ejercen elementos conceptuales como la filosofía, la historia o la sociedad, y la de quienes señalen que, pese a su aparente independencia, para Kant el objeto bello artístico ocurre en el sujeto que exige universalidad, lo que restringe la autonomía a una estrategia cognoscitiva que busca darle coherencia a un sistema racionalista.

Bürger ha revisado esta cuestión en su *Crítica de la Estética Idealista*<sup>26</sup>. Lukács, por ejemplo, escribe allí Bürger, cree que la autonomía del arte en Kant “se ha quedado a medio camino”. Que Kant conciba el objeto estético como un objeto entre otros, dice, “es para Lukács señal de una ‘orientación teórica’ en la determinación de los objetos puesto que ‘esa conexión de todos los objetos pensados es lo específico de un mundo de objetos constituidos teóricamente’. Por el contrario, la determinación decisiva del objeto es su ‘aislamiento’<sup>27</sup>.”

En este sentido, Gadamer ha observado que “la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El ‘sujeto’ de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues éste posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan. También hay juego, e incluso sólo lo hay verdaderamente, cuando ningún «ser para sí» de la subjetividad limita el horizonte temático y cuando no hay sujetos que se comporten lúdicamente<sup>28</sup>.”

La obra de arte es autónoma. Esto quiere decir que, lejos de ser una interpretación causa/efecto del funcionamiento legal del mundo, se da a sí misma sus propias leyes, sin que esto obligue a suponer que no haya una lógica de la obra o que sea impermeable a la legalidad del mundo. Este “se da a ella misma” supone, esto sí, una propuesta de subjetividad para la obra. Que el peso de esta subjetividad no recaiga en la individualidad de la obra es algo que tanto Lukács como Gadamer echan de menos en Kant.

Con todo, sería un error vincular la subjetividad del juicio kantiano con una especie de solipsismo universal. El parágrafo 65 de la *Crítica del Juicio* es revelador a la hora de comprender en qué medida hay para Kant una paradójica y antinómica subjetividad de los objetos naturales. Un reloj, dice, no puede reemplazar por sí mismo una parte que le haya sido sustraída, como un árbol una rama<sup>29</sup>, porque “la causa productiva suya y de su forma no esté contenida en la naturaleza (de esta materia), sino fuera de ella, en un ser que pueda efectuar según ideas un todo posible por medio de su causalidad”, esto es, en el sujeto que fabrica el útil. Los útiles no poseen,

<sup>26</sup> Bürger, Peter, *Crítica de la Estética Idealista*, Visor (La Balsa de la Medusa), Madrid, 1996, trad. de Ricardo Sánchez.

<sup>27</sup> Ídem., p. 60

<sup>28</sup> Gadamer, H. G., *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1977, 3ª. ed., p. 145.

<sup>29</sup> “La noción de un organismo se caracteriza como sigue: primero, una cosa es un organismo sólo si ‘la existencia y la forma de sus partes... (es) posible únicamente a través de su relación con el todo’; la descripción es verosímil, la existencia y la forma de, por ejemplo, una mano, puede ciertamente considerarse imposible separada del cuerpo al que pertenece. Segundo —y de nuevo la descripción de Kant parece convincente—, las partes de un organismo constituyen ‘la unidad de un todo al ser entre sí la causa y el efecto de su forma’. Finalmente, muchos organismos, y sólo ellos, tienen el poder de reproducirse ellos mismos. Un organismo es, pues, no sólo una cosa organizada, sino también una cosa que se organiza ella misma. En un mecanismo las partes son condiciones de la función de las otras. En un organismo existen también a través de las otras y en un sentido se producen entre sí. Una hoja de hierba es totalmente diferente de un reloj, que no hace crecer ni produce otros relojes”. Körner, S., Op. Cit. p. 184

de acuerdo con esto, una 'mismidad', una calidad de 'sí' o de 'en sí', una fuerza formadora que se propague de forma tal que les permita ser y permanecer por sí, "como por el contrario, podemos esperarlos de la naturaleza orgánica". Una fuerza formadora tal, agrega, no se puede explicar en la naturaleza orgánica mediante el puro movimiento aparente, como si de máquinas se tratara, que fue, como se sabe, el erróneo argumento de Descartes<sup>30</sup>.

Siendo evidente que la naturaleza no hace obras de arte<sup>31</sup> y que la obra de arte bella no es un útil ¿Cómo, entonces, se establece la relación entre ambas esferas? ¿Cuál es la relación de la obra de arte con el ser de los objetos orgánicos?. La respuesta está en la figura del genio: "Genio es el talento (don natural), que le da la regla al arte. Dado que el talento, como facultad productiva innata del artista, pertenece, él mismo, a la naturaleza, podría uno entonces expresarse también así: genio es la innata disposición del ánimo (ingenium) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte"<sup>32</sup>, con lo cual, vueltos a situar en la esfera del sujeto, la interrogación por la autonomía de la obra se dirige a la particular figura del genio. Así, la posible pregunta "¿en qué medida, según Kant, puede la obra de arte autolegislar su propia legalidad?" se convierte en esta otra: "¿En que medida el genio puede legislar sobre la obra de arte con independencia de las leyes del mundo?" y se entronca directamente con el problema del artista y de la creación.

Adviértase en primer lugar que aunque es el sujeto creador quien da la regla al arte este "dar" no surge como un acto autárquico producto de una "postura", en el sentido fichteano, del yo del genio, sino que es la naturaleza<sup>33</sup> la que "a través del genio" da la regla al arte, con lo cual el artista es sólo un *médium*<sup>34</sup> que la naturaleza

<sup>30</sup> "<...>podemos con toda corrección concluir por analogía que los animales actúan también de acuerdo a representaciones (no que son máquinas, como quiere Cartesio) y que, a pesar de su diferencia específica, son en cuanto el género (como seres vivientes) idénticos al hombre". CdJ., nota al § 90.

<sup>31</sup> "Ante un producto del arte bello debe hacerse uno consciente de que es arte y no naturaleza.". Ibid. § 45, p. 215. Ver además la nota del § 90.

<sup>32</sup> "Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt", Ibid. § 46.

<sup>33</sup> Martínez Marzoa (*Desconocida Raíz Común*, Visor, Madrid, 1987, pp. 95-96) sostiene frente a Gadamer que el sentido que se le debe dar a "naturaleza" en este contexto es distinto del sentido que tenía en la Crítica de la Razón Pura. En un sentido parecido cree Marí (*L'home de geni*, ed. 62, Barcelona, 1997, p. 153) que ambos conceptos son diferentes: "Deduïts, per comparació, els trets específics de l'art, Kant passa a tractar la qüestió del geni, a qui defineix com 'el talent (don natural), que dóna les regles a l'art. Com que el talent, com a facultat productiva innata de l'artista, pertany a la natura, hom es podria expressar així: el geni és la disposició innata de l'esperit (ingenium) per la qual la natura dóna les regles al art'. Amb aquestes condicions, l'art ja no és la concordança de les facultats, ans té un fonament més originari. Aquest fonament no és l'harmonia de la subjectivitat, sinó la natura, que "ofereix", "afavoreix", "protegeix" i "condueix". El mot natura no designa aquí el camp d'aplicació dels mètodes científics, o dit en termes kantians, "l'ésser de les coses en tant que determinat per les lleis universals". Aquesta natura, que fa de substrat en la figura del geni, tampoc no es redueix a una forma forma sense contingut que plau per ella mateixa i l'apreciació de la qual no exigeix més que gust. Aquí, la natura, és una font viva que s'oculta alhora i en el mateix moment que sorgeix; una llum que revela sense donar a veure; un magma informe que es formalitza en l'obra d'art; una força, una energia eficaç oculta per a aquell qui se n'alimenta. Aquí, la natura és qualque cosa semblant a l'instint, allò de més profund, no de l'ésser huma, sinó de l'home i amb el que aquest té d'agrest, de salvatge i d'indomable".

<sup>34</sup> "De là résulte la définition du génie. La création artistique devant être telle que ses productions apparaissent naturelles, « le génie est la disposition innée de l'esprit (ingenium)

utiliza para sus conjeturales fines y el problema, por tanto, pendula hacia la posibilidad de un inconcebible sujeto orgánico en tanto que, como es obvio, la obra de arte sería un objeto tal que sin ser un útil ha sido 'dado' por la naturaleza mediante un sujeto orgánico: el artista genial<sup>35</sup>, lo que pareciera conducir a esperar de ella subjetividad. En segundo lugar ¿qué "regla" es esta si está dicho que no hay concepto? ¿Cómo explica Kant la existencia de una regla allí donde no hay concepto?. No habría autonomía si el acto creador se rigiera por inducciones previas que permitieran establecer procedimientos seguros de cara a esperar determinado producto final.

Todo arte supone reglas, responde Kant; reglas como que las ideas del artista despiertan parecidas ideas en su pupilo, cuando la naturaleza ha provisto a éste con una proporción parecida de las fuerzas del ánimo. Para poner un fin en obra se requiere de reglas determinadas, de las que no se puede declarar uno libre, dice Kant. Pero lo bello del arte no admite regla alguna que tenga por fundamento de determinación un concepto ni, por tanto, que ponga por fundamento un concepto. En tercer lugar parece ser una contradicción, advierte Bürger, "*el hecho de que el artista tiene al mismo tiempo que atenerse a reglas y producir algo para lo que no hay reglas*", puesto que esta fórmula "*o vale sólo para el primer genio, y los artistas posteriores sólo tendrían que seguir las reglas dadas por él, o vale sólo para cada obra, y entonces se disuelve el concepto de regla*"<sup>36</sup>. En el parágrafo 47 Kant califica el conjunto de estos problemas, que no es otro que el de la autonomía real del conocimiento estético, de "*difícil de explicar*"<sup>37</sup>.

¿Es posible pensar la producción artística sin recurrir al concepto de genio?, se pregunta Bürger<sup>38</sup>. ¿Concede Kant una preeminencia o una autonomía tal a la figura del genio que sólo su irracionalidad, su imprevisibilidad o simplemente su capricho expliquen la singularidad del conocimiento estético? Esta pregunta no es distinta de esta otra: de modo de explicar la singularidad del juicio de gusto ¿convierte Kant al artista en un dios? Es cierto que las determinaciones más notorias de la idea de genio están vinculadas a Kant: la producción inconsciente, la libertad creadora, la originalidad, pero no lo es menos que el concepto de regla es un "*intento kantiano de*

---

*par laquelle la nature donne ses règles ça l'art. C'est l'idée d'inspiration opposée a l'idée de production, l'artiste n'étant que le médium d'une production que la nature fait en se servant de lui comme de son instrument. Le génie n'en est pas moins une longue patience et Kant se moque à bon droit des amateurs d'originalité qui prétendent s'affranchir de toute règle. Mais, sous peine de détruire l'apparence de la Nature en submergeant l'imitation de cette Nature sous l'imitation de second ordre qui est celle des chefs d'œuvre, cette dernière ne saurait être scolaire ou porter sus aucun précepte déterminé qui pourrait être fixe par un concept."* Vuillemin, Jules, Op. Cit., p. 206.

<sup>35</sup> "Kant did not wish to make a sharp distinction between beauty in nature and beauty in art, but to understand each in terms of the other and to refer both to a common source. At first glance the chief difference between them is that, unlike beauty in art, natural beauty gives a hint of the conformity of nature to our purposes. But a work of art cannot be beautiful unless it has 'soul', i.e. expresses an aesthetic idea; and genius, by which alone a work can have soul, has its ground in the element of mere nature in the artist." Elliott, R. K., Op. Cit., p. 301

<sup>36</sup> Bürger, Peter, Op. Cit., p. 150.

<sup>37</sup> "Puesto que el don natural tiene que dar la regla al arte (como arte bello), ¿de qué especie es entonces esta regla? No puede servir, redactada en una fórmula, como precepto; pues entonces el juicio sobre lo bello sería determinable según conceptos. Sino que la regla debe ser abstraída del hecho, es decir, del producto, en que otros podrán probar su propio talento, para servirse de ése como modelo, no de contrahechura, sino de imitación. Cómo sea esto posible es difícil de explicar." CdJ., § 47, p. 219.

<sup>38</sup> Ante lo que entiende como irresolución por parte de Kant de los problemas que la figura del genio supone, Bürger propone como solución el uso de la categoría marxista de trabajo libre. Bürger, Op. Cit., p. 141.

neutralizar las potencialidades irracionales del concepto de genio<sup>39</sup>, aunque no sea este su único ni su más importante sentido.

Kant descarta una presumible relación entre el arte y los productos orgánicos cuando esa relación se plantea en términos de analogía, y se dice, por ejemplo, que la naturaleza es un análogo del arte<sup>40</sup>. En primer lugar porque el artista no es un elemento exterior a la naturaleza, y en segundo lugar porque mediante ese argumento se pretende encontrar una causa eficiente para la naturaleza cuyo ser sea análogo al del artista, esto es, un creador. “Tal como un artista fabrica la obra de arte, un creador creó al mundo” dirían los que sostienen esta analogía. Contra esta tesis Kant postula lo siguiente: “La causalidad de la causa suprema del mundo puedo pensarla, al comparar sus productos conformes a fin en el mundo con las obras de arte del hombre, por analogía con su entendimiento, mas no puedo concluir por analogía estas propiedades en dicho ser, porque aquí justamente falta el principio de la posibilidad de un tal modo de razonar, a saber, la paritas rationis para contar en uno y el mismo género al ser supremo juntamente con el hombre (en vista de sus respectivas causalidades). La causalidad de los seres del mundo que siempre está condicionada sensiblemente, no puede ser transferida a un ser que no tiene con aquél ningún concepto genérico en común más que el de cosa en general<sup>41</sup>. La naturaleza no es como el arte si de una perfección natural interna es de lo que estamos hablando. La analogía según la cual la belleza de la naturaleza es como la del arte sólo puede hacerse “en referencia a la reflexión sobre su intuición externa y, por tanto, únicamente con arreglo a la forma de la superficie<sup>42</sup>. La tesis que propone Kant a lo largo de la Crítica del Juicio —que es, por otra parte, la tesis que da la coherencia a la obra— es la tesis contraria: el arte es como la naturaleza<sup>43</sup>. Kant ofrece numerosos argumentos que intentan mostrar la “preeminencia de la belleza natural sobre la belleza artística<sup>44</sup>. Si alguien nos engaña haciendo que un cantor se esconda en el follaje e imite a un ruiseñor nuestro encanto durará hasta que descubramos el engaño, dice en el parágrafo 42. En el § 45 escribe “(..) el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, nos ofrece viso de naturaleza<sup>45</sup> (“die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht”). La conclusión que se impone es que la obra de arte bella es como el objeto orgánico y que tiene su fundamento en la naturaleza.

Pero, que el arte tenga su fundamento en la naturaleza, que es la que le da su regla a través del genio ¿no resulta contradictorio con la autonomía vista en lo que toca a la obra como independiente de la legalidad del mundo?.

<sup>39</sup> Ibíd., p. 143.

<sup>40</sup> “Es muy poco lo que se dice de la naturaleza y de su facultad en los productos orgánicos cuando a ésta se la llama un análogo del arte, pues en tal caso se piensa al artista (un ser racional) fuera de ella” Kant, CdJ., § 65, p. 305.

<sup>41</sup> Ibíd. Nota al § 90, p. 389.

<sup>42</sup> Ibíd. § 65, p. 306

<sup>43</sup> Una de sus muchas formulaciones es el enunciado del § 45: «Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein Scheint», que Oyarzún traduce “Un arte es arte bello en cuanto que a la vez parece ser naturaleza”, alejándose del común «El bello arte es un arte, en cuanto <o en la medida> que a la vez parece ser naturaleza»,

<sup>44</sup> Ibíd. § 42. Para algunos autores esta preeminencia es excluyente. De Hermann Cohen dice Marí que “afirma en la seva obra Kants Begründung der Aesthetic (Justificació de l'estètica de Kant) que la concepció de la bellesa kantiana no autoritza de cap manera la introducció, en el sistema kantianà, de l'art i de l'artista, i que si el nostre filòsof hagués estat conseqüent amb ell mateix, hauria pogut declarar que l'art no forma part de la bellesa”. Marí, Antoni, Op. Cit., p. 149.

<sup>45</sup> CdJ., p. 216.

La tesis de la aconceptualidad de la obra, del acto creador y del acto de espectación de la obra ha sido suficientemente mostrada por Kant. Ni el Ion de Platón sabía por qué lo sabía todo sobre Homero y no sobre Hesíodo ni es posible una ciencia que enseñe a hacer Iliadas, según el ilustrativo caso propuesto por Kant. En estos casos hay regla<sup>46</sup> pero falta el concepto, porque por regla no entendemos un conjunto de preceptos extraídos inductivamente de la experiencia que sirvan de leyes universales desde las cuales sea posible deducir la obra sino, lejos de ello, la multiplicidad —no sería legítimo decir “el conjunto” ni usar cualquier otro término que provoque la idea de una unidad en la que se subsumen sus partes— de factores empíricos cuya adecuada interrelación crea las condiciones ontológicas en las que el ser de la obra ocurre: esta pincelada de un intenso rojo, el tono menor de aquel acorde, la salida intempestuosa de un personaje a escena. Para decirlo con Martínez Marzoa<sup>47</sup> lo que Kant denomina “regla” no es otra cosa que una *“determinación del proceder poético” que no es “separadamente representable” o “representable como tal o como universal”* y su trasvase desde la naturaleza a la obra es un “don” al que Kant denomina “genio”<sup>48</sup>. Entendido así, no hay dificultad para seguir a Kant cuando escribe *“Pues todo arte supone reglas, por cuyo establecimiento viene primeramente a ser representado como posible un producto, si ha de ser llamado artístico. El concepto del bello arte no permite, sin embargo, que el juicio sobre la belleza de su producto sea derivado. Así, no puede el arte bello inventarse la regla según la cual deba poner en pie su producto. Y puesto que sin regla precedente jamás un producto podrá llamarse arte, tiene la naturaleza que dar la regla al arte en el sujeto (y a través del temple de las facultades de éste); es decir, el arte bello sólo es posible como producto del genio”*<sup>49</sup> ni la habría para, en general, ubicar a la aconceptual obra (el *producto*) en un contexto conceptual como es la sociedad, la técnica o la historia desde una interpretación kantiana.

Sabemos que la naturaleza (el modo de ser) de la regla no es la del concepto. El concepto es inductivo y sobre todo deductible; la regla es en cambio un conato de inducción que no llega a convertirse en ley universal, como ocurre con los actos prolijos de las memorias funescas que ‘quieren decirnos algo’ pero con los cuales no logramos constituir una información coherente porque nos faltan hilos conductores. Frente a ello, sabemos también que no basta con poseer un manojito de inducciones aconceptualizables para obtener un poema, que las ideas del artista pueden despertar parecidas ideas en su pupilo sin que se produzca la obra de arte, que el cuadro no es la suma ni el conjunto de sus colores y sus trazos. Nos queda por saber, entre otras cosas, en qué consiste ese “don” que la naturaleza entrega y que Martínez llega a identificar con el genio<sup>50</sup> aun a riesgo de que el problema amenace con regresar al comienzo y con diluirse en un “circulo de conceptos”, pues todo lo que llegaríamos a saber del artista es que “tiene un don” y que ese don es la capacidad de enjuiciamiento vinculada al gusto. El punto central de lo que ignoramos es, en definitiva, qué hay de la naturaleza en la regla que hace que en lugar de un útil surja

<sup>46</sup> Adviértase que en la expresión *“Genie ist die angeborene Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt”*, “die Regel” es significativamente singular, en contra del *die Regeln* que cabría esperar. El uso en este contexto de “las reglas” desvanece la carga ontológica y universal de “la regla” y sugiere que Kant pensaba en un conjunto de normas cuyo arreglo podría conducir hasta la obra de arte.

<sup>47</sup> Martínez Marzoa, Op. Cit., p 86.

<sup>48</sup> CdJ., § 46.

<sup>49</sup> Ídem., p. 217.

<sup>50</sup> Martínez Marzoa, Op. Cit., p. 88.

desde el artista una obra de arte; en palabras de Kant: “Puesto que el don natural tiene que dar la regla al arte (como arte bello), ¿de qué especie es entonces esa regla?”<sup>51</sup>

Un intento de respuesta la ofrece Kant en el § 49<sup>52</sup> al presentar el alma (*Geist*)<sup>53</sup> como la “*facultad de la presentación de ideas estéticas*” cuya expresión (§ 51) es la belleza. La idea estética, dice, “*es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado*” que, pese a ello, no halla un concepto para reunir una multiplicidad de representaciones parciales que persisten inefables, con lo cual se crea un sentimiento “*que vivifica las facultades de conocimiento*”<sup>54</sup>. Así, el genio consiste en descubrir ideas para un concepto dado al tiempo que encuentra para ellas la expresión que permite comunicarlas, por lo que viene a ser, desde el punto de vista de Kant, un comunicador de lo incommunicable.

La postulación de las *ideas estéticas* frente a las *ideas de la razón* permite a Kant encontrar un punto medio entre el concepto y la regla, pues fabrica una figura a medio camino entre el intelecto que reconoce que existe en el creador y la regla aconceptual, sin admitir por ello la existencia del concepto en ese intelecto; no obstante, se trata de una solución que no dilucida el problema de la naturaleza de la regla sino que lo desplaza y lo difiere. Para Moretti, es en los conceptos de ‘genio’ y de ‘alma’ (o espíritu) —que en alemán pueden ser sinónimos, un dato sin duda revelador— donde debe buscarse la cualidad del don que la naturaleza transmite mediante el genio: “*Non dobbiamo però commettere l'errore di sottovalutare quel che Kant chiama «principio vivificante dell'animo». Non si tratta soltanto di una metafora più o meno riuscita per indicare una realtà ineffabile, inafferrabile. Kant rivolge seriamente lo sguardo al fatto che è la vita ciò che unifica le facoltà dell'animo nella loro libera azione. E se la vita è lo spirito, ossia il genio, quest'ultimo riacquista per un attimo quei tratti di «universale» non soltanto umano che continuamente ha rischiato di perdere. Ma lo spirito è il genio, ed il genio non ha bisogno di regola perché esso è la regola: certamente non nel senso della possibile sregolatezza fine a se stessa (e Kant ne è convinto), ovvero dell'imposizione arbitraria di un criterio che contrasti la vita della bellezza*”<sup>55</sup>

<sup>51</sup> CdJ., § 47 (“*Da die Naturgabe der Kunst (als schönen Kunst) die Regel geben muß; welcherlei Art ist denn diese Regel?*”). “*Kant stesso, ad un certo punto del suo ragionamento, si chiede di che specie sarà mai la regola che il dono naturale (genio-talento) deve offrire all'arte. Viene esclusa ogni prescrittività di tale regola, altrimenti sarebbe chiaro lo sconfinamento nel campo dei concetti; e viene evitata altresì ogni caduta nell'ambito puramente empirico-sensibile, giacché si tratterebbe pur sempre di prescrizioni, e per di più concernenti il gusto: proprio quel territorio che Kant aveva giudicato insufficiente dal punto di vista teorico nel momento in cui aveva ritenuto opportuno indagare invece la Urteilskraft. Resta aperta la sola strada di una «regola estratta dall'atto, cioè dal prodotto». (...)Come si vede, la posizione di Kant apre un terreno insidiosissimo, né poteva essere altrimenti*”. Moretti, Giampiero, *Il Genio*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 106.

<sup>52</sup> “*Geist, in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Prinzip im Gemüte. Dasjenige aber, wodurch dieses Prinzip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d. i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt. Nun behaupte ich, dieses Prinzip sei nichts anders, als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen*”.

<sup>53</sup> “*Per a Kant, l'essència del geni és el Geist*”. Mari, Antoni, Op. Cit., p. 160.

<sup>54</sup> “*Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigeordnete Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzu denken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet*” § 49.

<sup>55</sup> Moretti, Giampiero. Op. Cit., p. 107.

El alma o espíritu no es una cualidad autárquica del sujeto creador (genio) sino una cualidad que comparte con la obra (*“Bien puede ser que un poema sea muy pulcro y elegante, pero carece de espíritu”*)<sup>56</sup>, por lo que podríamos conjeturar que la naturaleza a través del genio da el alma a la obra. Este reemplazar la regla por el alma no es un simple trueque de palabras. De cara a aquello que tienen en común la obra de arte y la naturaleza, el término alma no sólo es mucho más ilustrativo y sugerente que el de regla sino que se acerca más a la condición vivificante de que habla Kant, una condición que sabemos ya que no es ni objetual (un lago o un animal no son una obra de arte) ni conceptual (como, en cambio ocurre con los juicios sintéticos y sus productos). Aquello vivificante que la naturaleza da a través del genio a la obra habría de ser, pues, de naturaleza subjetual: el alma de la obra, la esencia del genio y la naturaleza de la regla habrían de ser una sola cosa: la misma que yace en el fondo de la fuerza formadora (*“bildende Kraft”*)<sup>57</sup> de la naturaleza. La obra de arte tendría así una existencia *como* la de los productos orgánicos.

Se levantan contra esta hipótesis, ciertamente, dos hechos: en primer lugar, que Kant no se interesa por el sujeto de la obra de arte, ni siquiera vistas las obras en su conjunto<sup>58</sup>, y sí por el juicio de gusto —lo cual, por lo demás, es perfectamente coherente con su tesis que hace de la cosa en sí un objeto incognoscible—, restando con ello autonomía a la obra, que no aparece individualizada, con lo cual ya no se podría hablar en rigor de una “autonomía de la obra de arte” sino de una autonomía del juicio de gusto<sup>59</sup>, es decir, de una autonomía de los principios a priori sobre los que se erige la facultad de juzgar. Esta es sin duda una restricción importante al momento de determinar en qué medida admite Kant que la obra de arte pueda darse a sí misma su propia legalidad, porque pareciera que no existe para Kant nada a lo que podamos conceptuar tajantemente como el “sí” de una obra de arte o como “obra de arte en sí misma” en la medida en que en el juicio de gusto no existiría más subjetividad que la del sujeto que lo enuncia y que incluso la belleza misma no sería una cualidad de la obra sino del sujeto<sup>60</sup>. En segundo lugar, la declaración de una cualidad subjetual, esto

<sup>56</sup> CdJ., § 49 (*“Ein Gedicht kann recht nett und elegant sein, aber es ist ohne Geist”*).

<sup>57</sup> *Ibid.*, § 65

<sup>58</sup> *“Sur la définition kantienne de l'art en général, les paragraphes 43 à 49 de la Critique de la faculté de juger sont décisifs. Ils sont suivis par une discussion sur les différentes espèces d'art et par une comparaison des beaux-arts entre eux qui occupent les paragraphes 50 à 54. On peut immédiatement constater que Kant ne traite exclusivement des beaux-arts que dans une petite partie de sa Critique : il n'y consacre que douze paragraphes sur soixante (environ vingt-sept pages sur cent vingt-huit dans la traduction française de Philonenko). Mais les beaux-arts interviennent souvent à titre d'exemples, d'illustrations ou de remarques dans les autres parties de la «Critique de la faculté de juger esthétique». Pour Kant, ils ne constituent donc qu'une partie de l'esthétique philosophique, et leur position n'est nullement privilégiée”*. Sherringham, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, París, 1992, p. 172.

<sup>59</sup> Vieillard-Baron, Jean-Louis, «Le rôle de l'artiste dans l'esthétique de Hegel», en *L'Esthétique de Hegel*, p. 16: *“Quand on dit que Kant est le premier à avoir vu l'indépendance de l'art (par exemple Marc Sherringham <Ibid.> pp. 172-180) et ce, en rupture avec le classicisme, on confond tout simplement l'art et le jugement esthétique”*.

<sup>60</sup> CdJ., § 58, p. 257: *«Así como la idealidad de los objetos de los sentidos en cuanto fenómenos es el único modo de explicar la posibilidad de que sus formas puedan ser determinadas a priori, así es también el idealismo de la conformidad a fin, en el enjuiciamiento de lo bello de la naturaleza y del arte, la única suposición bajo la cual la crítica puede explicar la posibilidad de un juicio de gusto que demanda a priori validez para todos (sin, empero, fundar en conceptos la conformidad a fin que es representada en el objeto)”* (*“So wie die Idealität der Gegenstände der Sinne als Erscheinungen die einzige Art ist, die Möglichkeit zu erklären, daß ihre Formen a priori bestimmt werden können; so ist auch der Idealismus der Zweckmäßigkeit, in Beurteilung des Schönen der Natur und der Kunst, die einzige Voraussetzung, unter der allein die Kritik die Möglichkeit eines Geschmacksurteils, welches a priori Gültigkeit für jedermann*

es, más que subjetiva de sujeto, del alma —entendiendo alma como cualidad vivificante del genio, de los sujetos orgánicos y de la obra de arte— equivale a declarar la unidad objeto-sujeto, un paso que Kant no podía dar desde sus premisas y que, en cambio, hallaremos en Hölderlin y en Schelling.

---

*fordert (ohne doch die Zweckmäßigkeit, die am Objekte vorgestellt wird, auf Begriffe zu gründen), erklären kann”).*