

La «indeterminación» en el arte

Luis Álvarez Falcón

Resumen. La evaluación estética de las propiedades de los objetos artísticos se presenta como un procedimiento paradójico y contradictorio. Una «culminación», o saturación por sobreabundancia, tanto de aparentes propiedades estéticas como de configuraciones aparentemente significativas, nos conducirá a un «fracaso» por indeterminación esencial y por obstaculización del proceso de comprensión. Este incumplimiento en el proceso de evaluación, o esta interrupción en el proceso de comprensión, nos remitirá a una situación de pérdida, o «regresión», caracterizada por la distanciamiento y por el aplazamiento indefinido de ambos procesos. El resultado será, nuevamente, un «éxito», determinado esta vez por el excedente y la génesis de un sentido primitivo que se exhibe en la efectividad del «Arte».

Palabras clave. Verdad, Apariencia, propiedad estética, proceso de evaluación, saturación, incumplimiento, efectividad estética.

Abstract. The aesthetic evaluation of the properties of artistic objects is presented as a paradoxical and contradictory procedure. A «culmination», or saturation due to overabundance, so much of apparent aesthetic estates as of seemingly significant configurations, will drive us to a «failure» owing to essential indetermination and to obstruction of the process of understanding. This nonfulfillment in the evaluation process, or this interruption in the process of understanding, will drive us to a situation of loss or «regression», characterized by the detachment and by the indefinite postponement of both processes. The result will be, again, a «success», determined this time by the surplus and the genesis of a primitive sense that it is exhibited in the effectiveness of «Art».

Key words. Truth, appearance, aesthetic property, evaluation process, saturation, nonfulfillment, aesthetic effectiveness.

Si pretendemos que todos los denominados 'objetos' del «Arte» pertenezcan a una misma categoría determinada, o sea, si pretendemos

que todo x sea P , entonces debemos de dar cierta caracterización no-vacua del predicado P , a partir de condiciones empíricas que sean al menos un poco restrictivas (que no las pueda cumplir cualquier objeto imaginable). Si no se cumple este requisito, parece seguirse que afirmar «Todo x es P » es no afirmar nada, ya que P (en este caso «*ser una obra de Arte*») puede ser entendido a gusto de cada cual. Ahora bien, es difícil afirmar que pueda determinarse satisfactoriamente un predicado tal, que convenga por igual a todos los 'objetos' (artefactos) que sirven de soporte a las 'obras' de «Arte», independientemente de su actual deformación sintáctica, de su desmaterialización, de su desubicación espacial y de la transformación de sus coordenadas temporales. Sostendremos desde un principio la dificultad de establecer, mediante un conjunto suficiente de predicados, un contexto previo que sirva de referencia para determinar lo que sea «Arte». Kant lo expone con perfecta claridad al abordar el problema «*Del ideal de la belleza*»:

«No puede haber ninguna regla objetiva que determine por conceptos lo que fuera bello. Pues todo juicio a partir de esta fuente es estético, es decir, su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto. Buscar un principio del gusto que diese el criterio universal de lo bello por medio de conceptos determinados es un esfuerzo infructuoso, porque lo que así se busca es imposible y en sí contradictorio.»¹

Es imposible unificar los diferentes repertorios técnicos y el conjunto de propiedades objetivas que son condición necesaria y suficiente para producir una experiencia estética. El intento es, en sí, una falacia y, por supuesto, un esfuerzo infructuoso. La «obra de Arte» se segrega de su génesis. No hay un *factum* previo que nos permita determinar sus propiedades esenciales. En el «Arte» la tensión entre sustancia y fenómeno, entre esencia y aparición, ha crecido de modo tal, que ninguna apariencia externa sirve ya de modo inmediato para

¹ Kant, I. *Kritik der Urteil*, en *Werke*, ed. W. Weischedel, vol VIII, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1968.. §17; 53. (Traducción española: *Crítica del discernimiento*, ed. Roberto Aramayo y Salvador Mas, A. Machado Libros, Madrid 2003.)

dar testimonio válido de su esencia. Sin embargo, tal «indeterminación» no implica una lectura *subjetivista*, como si se tratase de un hecho subjetivo real cuyo contenido objetivado fuera como tal, ilusorio, pura apariencia. El problema planteado, en consecuencia, es el de la indeterminación esencial del «Arte» y la relatividad del «juicio estético». De la lectura de Kant parece seguirse que el juicio estético no es un juicio de conocimiento, sino un juicio cuyo principio determinante sólo puede ser subjetivo. Este rasgo de subjetividad nos puede conducir ante una solución *relativista*, que reconoce que este relativismo es consecuencia de la «indeterminación» expuesta y que, por lo tanto, es preciso un criterio extrínseco, «*sensus communis*», «*norma de gusto*», *canon o institución*, para considerar lo que sea «Arte». El propio Kant tratará de librarse de este *relativismo*, que previamente ya habían puesto en evidencia tanto Baumgarten² como el propio Hume.³

§1. LA «ILUSIÓN OBJETIVISTA» Y LA «ILUSIÓN SUBJETIVISTA»

La *universalidad* y la *necesidad* del juicio estético se enfrentan necesariamente con su carácter subjetivo. Consideramos que de este hecho, que se hace patente en Kant, se pueden desprender distintas posiciones en torno al problema entre la dialéctica «objetivismo-universalismo / subjetivismo-relativismo» y la evidente *indeterminación esencial* de lo que sea «Arte». Creemos que tanto las lecturas *subjetivistas* como las posiciones *objetivistas*, adolecen todas del mismo error que, en definitiva, es la vieja falacia metafísica de confundir los efectos con las causas u otorgarle un grado de realidad más elevado a las causas que a los efectos, o viveversa. Como ya hemos indicado anteriormente, ambas posiciones muestran una ingenua aproximación al problema, pero evidencian la propia naturaleza de éste. Hay una tendencia natural a atribuir a las «cosas», como propiedad objetiva, el valor que se sigue de la experiencia que tenemos de ellas. En este extremo, parafraseamos la sentencia spinozista del mismo modo que la *inversión pragmática* que caracteriza el «Arte»: *no sentimos inclinación por algo porque consideremos que es bello, sino que consideramos que es bello*

² Baumgarten, A.G. *Esthétique*. L'Herne. Paris, 1988.

³ Hume, D. *La norma del gusto y otros ensayos*. Península. Barcelona, 1989.

porque sentimos inclinación por ello. La complejidad del «Arte» no reside en las propiedades objetivas de sus 'artefactos', sino en las relaciones que "emergen" entre sujeto y objeto, y que posteriormente "trascienden" en el proceso de recepción o experiencia. La necesidad de que las intuiciones sensibles se correspondan con los conceptos se expresa como un movimiento, o anticipación, que va de lo particular a lo universal. Esta anticipación exige la continua suposición de un principio superior ya dado y esto es, en definitiva, una *ficción*, o más bien, una *ilusión*. Es, pues, comprensible que las teorías estéticas contemporáneas confundan esta pretensión o movimiento de objetivación, necesario en toda constitución objetiva de las cosas, con una posición teórica *objetivista*. El «Arte» se puede llegar a convertir en objeto de disección científica, pero un análisis apresurado y reduccionista detendrá el proceso que lo hace posible, y terminaremos dando cuenta de la «obra» desde una pretensión exclusivamente intencional. En el siguiente epígrafe, veremos que éste es el error en el que incurre la hermenéutica, el estructuralismo, o el método analítico angloamericano, entre otros.

Los procedimientos de análisis científico aplicados al «Arte», no lo convierten en un todo coherente. Decimos que la experiencia del «Arte» se basa en el placer de contemplar cómo cada parte del «objeto» contribuye a la totalidad del mismo. Esta contemplación implica la intuición del «objeto» y su relación con él mismo, y no se puede reducir esta intuición a lo que tiene de común con otras intuiciones en un intento de establecer una coherencia con una ley general de la coherencia de las cosas, determinando así un catálogo de propiedades objetivas. No se puede suponer que la causa de esta excepcional experiencia esté contenida por completo en el «objeto». Genette, desde una posición claramente *subjetivista*, califica esta relación como una «relación de conveniencia».⁴ La evaluación estética de las propiedades de una «obra» es una contradicción en sí misma y confunde un efecto subjetivo por una causa objetiva. La experiencia del «Arte» trasciende en un intento de objetivación, condenado de antemano, y necesariamente, al fracaso. La pretendida evaluación estética debe de aspirar siempre a la objetividad. Ésta es la *«ilusión de la intención»*,

⁴ Genette, G. *La obra de arte*. Ed. Lumen, Barcelona 1997, p.86.

fracasada de nuevo ante la saturación hilética de las intuiciones frente a una intencionalidad ya fragilizada. El «éxito» de la evaluación objetiva de los 'objetos' artísticos está en su grado de pretensión, en su espontaneidad, y en su consiguiente «fracaso». Sin él, la experiencia del «Arte» no se diferenciaría de la experiencia ordinaria de la naturaleza. El carácter subjetivo de las evaluaciones estéticas, y sus consecuencias relativistas, es salvado por cierta pretensión de universalidad que nunca ha de convertirse en una ilusión *objetivista*. La preeminencia ontológica del «objeto», su intensa presencia en la relación estética, no debe de prestarnos a la equivocación de confundir nuestra pretensión intencional con la «objetividad» ya constituida. Si bien, es preciso que esta «pretensión» que caracterizamos, se agote en sí misma sin alcanzar nunca la constitución de los 'objetos'; lo cual de alguna manera implica una "represión" de mi relación fenomenológica con éstos.

La ilusión *subjetivista* es, nuevamente, una consecuencia lógica de la indeterminación esencial del «Arte», y cae inevitablemente en el *relativismo* y, lo que es peor, en diferentes soluciones metodológicas para evitarlo. Desde un subjetivismo extremo, cualquier posición subjetivista debe de considerar que la evaluación objetiva y la atribución de propiedades estéticas son constitutivamente una «ilusión». Aludiendo a la reformulación de la sentencia spinozista que hemos propuesto, nuestra *inclinación* por un «objeto» debe de ser su fundamento objetivo de belleza. En este sentido, parece haber una tendencia natural a atribuir a los 'objetos', como propiedad objetiva, el «valor» subjetivo que se desprende de la sensación que experimentamos con ellos y, a continuación, buscar un criterio extrínseco que lo haga universalmente comunicable y compartible. Esta «ilusión» entraña el peligro de que la experiencia estética del «Arte» pueda llegar a considerarse fácilmente como una creencia o convicción, que surge del interés del conocimiento por dominar y convertir al «objeto» en una fuente de *autoengrandecimiento* del «sujeto». Esta lectura terminará dando cuenta del «Arte» como una experiencia subjetiva, en la que el sujeto juzgará bello el «objeto» porque estará convencido de que le gusta, y creará que le gusta porque es bello. Desde esta posición teórica, como desde el *objetivismo*

planteado con anterioridad, no se soluciona la cuestión. Ambas posturas dan cuenta del problema, sin advertir que sus simplistas aproximaciones se pierden en una dialéctica básica y primitiva, que muestra cómo «subjetividad» y «objetividad» se reflejan rígidamente la una a la otra.

La formulación kantiana evidencia el intento de librarse de un subjetivismo *relativista*, que ya había quedado planteado en términos de Hume. Sin embargo, Kant parece defenderse de este peligro con una pretensión legítima de *universalidad* en el juicio estético. La gran dificultad del juicio radica en pensar lo particular, y este pensar implica generalizar; lo que supone que en esta facultad se combina extrañamente lo particular y lo general. Recordemos que la facultad del juicio se ocupa de particulares, que como tales, en consideración a lo universal, encierran algo contingente que devuelve al “yo” activo al «mundo de las apariencias». Sin embargo, parece seguirse de la formulación kantiana que el juicio estético “*aspira*” a la necesidad y a la universalidad, frente a la contingencia y a la particularidad, y esta aspiración, pretensión, anhelo, empeño, afán o inclinación, aunque condenada de antemano al fracaso, toma como punto de partida la contingencia y la particularidad de los ‘objetos’ del «Arte», como un objeto al que calificamos de «bello» sin poder subsumirlo bajo una categoría general de «Belleza» como tal, es decir, sin disponer de una regla previa que pueda ser aplicada. Lo bello parece estar en la representación, puesto que la imaginación prepara a los ‘objetos’ de forma que el “yo” activo pueda reflexionar. Esta operación de la imaginación permite que determinados ‘objetos’ queden listos para la operación de la reflexión, que será la auténtica actividad del juicio.

§2. EL «SENSUS COMMUNIS» Y LA «VALIDEZ EJEMPLAR»

La comunicabilidad, el sentido común y la validez ejemplar aparecen como una «identidad» de disposición estética entre el género humano. Esta cuestión, que exhibe lo que denominaremos la «interfacticidad del Arte» y su «resonancia intersubjetiva», va a ser crucial para entender el régimen de trascendencia en el que ahora nos situamos. En la *Deducción de los juicios estéticos puros*, Kant expone este intento de librarse del subjetivismo *relativista*, abriendo el camino hacia la

«trascendencia» universal del Arte a través de una «comunicabilidad intersubjetiva» a la que aludiremos más adelante. La necesidad del asentimiento universal, que es concebido en un juicio de gusto, es una necesidad subjetiva, y es representada como objetiva bajo la suposición de un «sentido común»:

«Podríase incluso definir el gusto por la facultad de enjuiciar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento a propósito de una representación dada y sin mediación de concepto.»⁵

Por otro lado, Kant encuentra una segunda solución al problema planteado a través del recurso a la «validez ejemplar». Los ejemplos, dice, son como las «andaderas del juicio». El «ejemplo» es un particular contingente que, en su propia particularidad, revela una generalidad que no podría determinarse de ningún otro modo. Los ejemplos, pues, funcionan a modo de esquemas de conocimiento cuando nos enfrentamos ante cosas particulares. No olvidemos, que éste era el *síntoma* por excelencia, *ejemplificación*, que proponía Goodman para la determinación esencial de *lo-que-fuera* «Arte». El ejemplo se muestra como lo particular que contiene en sí, o debe de contener, un concepto o regla general:

«El sentido común, de cuyo juicio doy yo aquí mi juicio de gusto como ejemplo, y por lo cual le concedo validez ejemplar, es, por tanto, una mera norma ideal, bajo cuya suposición podría con derecho convertir en regla para todos un juicio que concordara con ella y también la complacencia en un objeto que ese juicio exprese; y es que el principio, aunque es sólo subjetivo y se lo asume, empero, como subjetivo-universal (una idea necesaria para cada cual), podría, en lo que toca a la unanimidad de diferentes sujetos que juzgan, exigir asentimiento universal, al igual que un principio objetivo, a condición de que se estuviese seguro de haber hecho una correcta subsunción.»⁶

Creemos que ambas soluciones son dos aspectos de una sola formulación, y podríamos estar de acuerdo con Gérard Genette en que

⁵ Kant, E. o. c. § 40; 158, p. 206.

⁶ Kant, E. o. c. § 22; 66, p. 154.

pueden parecer un intento desesperado de soslayar la consecuencia inevitable de un subjetivismo *relativista*.⁷ Sin embargo, parece que estamos ante propuestas metodológicas que evidencian de nuevo la naturaleza del problema, el cual parece insinuarse detrás de los infructuosos esfuerzos por alcanzar una hipótesis tranquilizadora que dé cuenta de la legítima aspiración del juicio estético a la necesidad y a la universalidad, frente a la contingencia y a la particularidad de los 'objetos' artísticos, a partir de los cuales no encontramos posibilidad alguna de determinar la esencia de lo que sea el «Arte». Los epígrafes 39, 40 y 41 de la tercera *Crítica* son fundamentales para comprender las soluciones kantianas propuestas.

Hannah Arendt, en sus *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*⁸, expone admirablemente las consecuencias de estas propuestas. Lo específico de la «cualidad» de las sensaciones sólo es representable en cuanto cabalmente "*comunicable*", y ello supone un sentido común trascendental, en términos kantianos. El criterio para determinar lo que sea «Arte» ya no es el «objeto» como tal, sino la aprobación o desaprobación de lo juzgado, y ello depende de la «*comunicabilidad*» o publicidad. La pauta para tomar una decisión sobre ello es el «*sentido común*». Esto evidencia la necesidad de suponer que cada cual tiene un sentido igual que el nuestro. Para Kant el «*sensus communis*», frente al «*sensus privatus*», es un tipo especial de sentido, un sentido comunitario que nos capacita para integrarnos en una comunidad, y del cual depende toda comunicación intersubjetiva. En el § 40 se define el «gusto» del siguiente modo:

*«Podríase incluso definir el gusto, como la facultad de juzgar aquello que hace generalmente comunicable nuestro sentimiento en una representación dada, sin intervención de un concepto.»*⁹

Parece seguirse de esta argumentación, la justificación evidente de que el «Arte» precisa de una instancia exterior, comunidad o

⁷ Genette, G. o. c., p. 83.

⁸ Arendt, H. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Paidós Studio. Barcelona. 2003.

⁹ Kant, E. o. c. § 40; 158, p. 206.

institución, que garantice la comunión de un sentido socialmente compartido. Esto vendría a corroborar las tesis de una teoría *institucional* del «Arte» que, en definitiva, refrendaría el argumento del consenso comunitario en materia de «gusto». Sin embargo, ésta conclusión no se deriva de las tesis kantianas, ni tampoco de lo expuesto hasta ahora. El juicio estético pretende una adhesión universal y, como veremos en la conclusión de nuestro análisis, desde esta pretensión, la «belleza» y la «moralidad» van a cruzarse en un *“quiasmo”* irreductible. La facultad de pensar lo particular debe de revelar la generalidad *“como si”* la validez para un sujeto se refiriese a la validez universal para todo el mundo. Es preciso, pues, comunicar el estado privado de un sujeto como públicamente compartido por todos los demás sujetos. Sin embargo, esta adhesión por parte de todo el mundo no está justificada de ningún modo en la existencia del «objeto», es decir, no puede aportarse fundamento objetivo alguno que justifique tal pretensión de universalidad.

La «ejemplaridad» es, en palabras de Hannah Arendt, *«la segunda solución propuesta por Kant»*.¹⁰ Podemos considerar que esta solución vuelve a evidenciar la naturaleza del problema que abordamos. En la particularidad de una «obra de Arte» se revela la generalidad, derivándose la regla universal desde lo particular contingente y haciendo posible la comunicabilidad de los particulares. El «ejemplo» es, en definitiva, una analogía del esquematismo aplicado a las cosas particulares, es decir, a la singularidad de las ‘obras’ del «Arte». Hannah Arendt lo define del siguiente modo:

*«El ejemplo es lo particular que contiene en sí, o se supone que contiene, un concepto o una regla general.»*¹¹

La solución está en consonancia con dos de los problemas que plantea la teoría del «Arte» en su *régimen de «trascendencia»*: la «competencia» y el «gusto». El juicio poseerá «validez ejemplar» en función de que el ejemplo elegido sea adecuado o no, y cuanto mayor sea la competencia del receptor en su adecuación, mayor será la

¹⁰ Arendt, H. o. c., p. 141.

¹¹ Cf. o. c., p. 152.

«recepción» y, por consiguiente, las condiciones que hacen posible la «experiencia estética». Hannah Arendt hace referencia a la «*Crítica de la razón pura*», B172, donde se hace explícita la necesidad de un “*talento peculiar*” que sólo pueda ser ejercitado y cuya carencia no pueda ser suplida, sino que deba ser practicado para alcanzar su «efectividad». La belleza de las ‘obras’ de «Arte» puede mostrarse “*ejemplarmente*”. Sin embargo, a partir de estos ejemplos no se puede extraer la regla universal que éstos mismos ejemplifican. No es posible determinar las condiciones que hacen posible el uso normativo del predicado «bello». No hay otro modo de mostrar la belleza de las ‘obras’ de «Arte» más que mediante ejemplos. La imposibilidad de disponer de una regla que pueda ser aplicada a la contingencia de los particulares, en consideración a lo universal, viene a ser resuelta por la «ejemplaridad», a través de la cual lo particular mismo parece contener o revelar la regla general necesaria. De ahí, que podamos confirmar la máxima romántica de que «*la teoría está incorporada a las propias ‘obras’ de Arte*». El «juicio» se presenta como un “*juego de estructuraciones*”, cuya única justificación es que las ‘obras’ incorporen su propia teoría y, de este modo, el «Arte» no se pueda mantener más que como teoría de sí mismo. Este hecho se va a poner de manifiesto de un modo extremo a través de las vanguardias del siglo XX, y en el arte actual.

El «ejemplo», aún siendo un particular, es en su misma *particularidad* donde se va a manifestar la *universalidad*, que de otro modo nunca podría determinarse. Esta solución va a hacer comprensible la ilegítima pretensión del juicio estético de aspirar a la necesidad, sin mediación previa de los conceptos del «objeto». Ello responderá a la pregunta de cómo los juicios estéticos pueden pretender universalidad *como si* fueran objetivos y, a la vez, al no poseer ningún fundamento objetivo, puedan aparecer *como si* fueran subjetivos. Aquí, Kant es muy explícito:

«*La necesidad de adhesión universal pensada en un juicio del gusto es una necesidad subjetiva que se representa como objetiva bajo la presuposición de un sentido común.*»¹²

¹² Kant, E. o. c. § 22; 67, p. 154.

Hanna Arendt, desde sus propios intereses teóricos, hace referencia al «sentido comunitario» (*sensus communis*) que califica la sociabilidad y la comunicabilidad como condición *sine qua non* de una «mentalidad amplia», a través de la cual un estado de cosas privado puede comunicarse universalmente, sin mediación alguna de conceptos. Partiendo de que la experiencia estética del «Arte» tiene su origen en un juicio particular y privado, esta experiencia subjetiva es válida universalmente y públicamente, quedando justificada su adhesión a todos los demás sujetos, sin designar absolutamente nada en el «objeto». La aparente paradoja nos conduce a una solución trascendental: «La coincidencia armónica de las fuerzas cognoscitivas con un conocimiento en general».¹³ Esta misma solución aparece de la mano de la denominada «fenomenología material» que formula una subjetividad absoluta donde se mantiene el *ego*, donde también se mantiene su ser con los *otros*, porque lo que es común, fuera de la representación y fuera del tiempo es, como dirá Michel Henry¹⁴, el «*pathos*» de la obra, el del autor al crearla y el de todos los que la admiran al hacerse ellos mismos ese «*pathos*».

§3. LA «VIVIFICACIÓN» DE LAS FACULTADES

En todo proceso de conocimiento intervienen, en una armónica proporción, las capacidades del «entendimiento» y de la «imaginación». Esta condición es universalmente compartida por todo los sujetos con capacidad de juicio y, sin embargo, se trata de una pretensión universalmente subjetiva. Para los «juicios estéticos» no hay concepto alguno en el objeto, por lo tanto no se puede subsumir la representación bajo la capacidad del «entendimiento», sino que debe ser la «imaginación» misma la que subsuma las intuiciones sin el fundamento de los 'objetos'. La sensibilidad y el entendimiento se relacionan a través de la función trascendental de la «imaginación», que aparece aquí como la raíz común de las facultades cognoscitivas. Hanna Arendt deja patente la importancia de la relación entre la «validez ejemplar» y la función de la «imaginación» en el

¹³ Cf. o. c. §21; p. 153.

¹⁴ Henry, M. *Phénoménologie matérielle*, Presses Universitaires de France, Paris 1990, p. 129.

esquematismo. El libre juego del «entendimiento» y de la «imaginación» es, en sí mismo, el fundamento de la experiencia estética del «Arte». El hecho trascendental de que todo el género humano esté sometido a las mismas condiciones formales nos hace concluir que el efecto de este juego sobre el ánimo, que en principio pertenece al ámbito de lo privado, pueda ser accesible para todo el mundo y, por lo tanto, comunicado universalmente con independencia de las condiciones objetivas. Esta experiencia no nos dice *qué* y *por qué* un «objeto» determinado es una «obra de Arte», sino que se limita a exhibir ante la contemplación de un determinado objeto «*la vivificación de las fuerzas de conocimiento*»:

«La conciencia de la conformidad a fin puramente formal en el juego de las fuerzas de conocimiento del sujeto, a propósito de una representación por la cual es dado un objeto, es el placer mismo, porque contiene un fundamento de determinación de la actividad del sujeto en vista de la vivificación de sus fuerzas de conocimiento...»¹⁵

«[...] ist die Lust selbst, weil es einen Bestimmungsgrund der Tätigkeit des Subjekts in Ansehung der **Belebung** der Erkenntniskräfte desselben,...». El término “vivificación” (*Belebung*), del latín *vivificare* –dar vida, confortar o revitalizar –, debería expresar el efecto de la coincidencia armónica de las fuerzas cognoscitivas. Decimos que “debería expresar el efecto de una coincidencia armónica” porque lo que en definitiva ocurre no es una “coincidencia”, sino más bien una “divergencia” en la intención de subsumir las intuiciones sensibles (imaginación) bajo la capacidad de conceptos (entendimiento). Esta «divergencia» ya ha sido caracterizada como una «*crisis*» en las relaciones lógicas que configuran los objetos artísticos, como un «*desajuste*» en las síntesis asociativas, espaciales y temporales, que deben de permitir la constitución de dichos objetos, y ahora, aparece de nuevo como «*exceso*» de intuiciones hiléticas frente a la presión intencional de la subjetividad. Estamos haciendo referencia a la «inversión» de un

¹⁵ Cf. *Kritik der Urteil. o. c.* §12. Das Geschmacksurteil beruht auf Gründen a priori. B 37; p. 61§12; p. 138.

exceso que, de ordinario, ejerce la relación intencional sobre la intuición sensible y que, en condiciones normales, permite la constitución intencional de los 'objetos' habituales. Esta extraña «vivificación» (*Belebung*) entraña la reducción de la subjetividad a una situación de insólita *pasividad*, donde el "yo" se desmarca de su actividad en el mundo de los meros 'objetos', quedando irremediabilmente desanclado en su propia «autorreferencialidad». La conciencia de esta experiencia es el placer estético. Este ánimo placentero nace con la "vivificación" (*Belebung*) de las fuerzas de conocimiento y debe poder comunicarse, pretendiendo una adhesión universal que no puede fundamentarse en la «determinación esencial» de los 'objetos'. Todo el mundo parece estar en condiciones de poder subsumir las intuiciones sensibles –imaginación– bajo la capacidad de los conceptos –entendimiento–. Recordemos la descripción que Schopenhauer hacía en su *Libro Tercero* sobre esta capacidad corriente frente a la naturaleza del «genio»:

«[...] el hombre corriente no se detiene demasiado en la mera intuición y por eso no clava su mirada sobre un objeto durante mucho tiempo, sino que se apresura a buscar entre todo lo que se le ofrece sólo el concepto bajo el cual subsumir dicho objeto, al igual que el perezoso busca la silla y luego no le interesa nada más.»¹⁶

Los 'objetos' del «Arte» son 'objetos aparentes', y es esta «apariencia» la que incita al cumplimiento de la subsunción expuesta. En la tendencia a la búsqueda de esta disposición armónica entre las facultades de conocimiento –entendimiento e imaginación–, la saturación intuitiva de este tipo de 'objetos' bloquea el cumplimiento de la subsunción entre intuiciones y conceptos, y el resultado es un proceso reflexivo en el que la propia subjetividad se refleja libremente a sí misma sin determinación alguna del «objeto». Se descubre el «libre juego de las facultades», reflexionando sobre sí mismas, en una autorreferencialidad cuyo resultado es la "revitalización" de sus propias capacidades y, por consiguiente, su efecto inmediato sobre el ánimo.

¹⁶ Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 2003, p. 278.

Las condiciones de producción de tales 'objetos', su existencia, y las propiedades que los caracterizan, no son determinantes. Nada parece importar la existencia del «objeto», sino que, más bien, es su «*Apariencia*» de verdad la que posibilita una experiencia estética, que puede estar al alcance de todo el mundo que posea las capacidades del entendimiento, la imaginación y el juicio. Esto justifica y garantiza plenamente la validez universal de tal experiencia. La belleza del «Arte» podrá mostrarse de un modo *ejemplar*, pero el entendimiento jamás podrá alcanzar a determinar la naturaleza empírica de estos 'objetos' en su individualidad específica. La «obra de Arte» aparecerá como una singularidad muda. Aún es más, si pretendemos abordar de un modo sistemático y positivo las condiciones, características y propiedades de los 'objetos' del «Arte», en un intento desesperado de someter el «Arte» a nuestras pretensiones objetivantes, y no somos capaces de "*despegar*" de este examen exhaustivo, el proceso quedará detenido y no alcanzaremos el estado de "*revitalización*" que hemos expuesto, viéndonos obligados a dar cuenta de las 'obras' de «Arte» desde una pretensión exclusivamente intencional. Buena prueba de ello la tenemos en el tratamiento reduccionista desde el que muchas perspectivas abordan esta experiencia: crítica, historia, sociología; positivismo, estructuralismo, hermenéutica, etc.

Más allá del peligro que amenaza en una falsa concepción positivista del «Arte», podemos encontrar algunos residuos metafísicos que provienen de los orígenes de una determinada concepción idealista de la «Unidad» estética. No pasan desapercibidas las posibles implicaciones metafísicas que conllevan las interpretaciones del término "*vivificar*" (*Beleben*), en tanto «intensificación» de las fuerzas del conocimiento. La acción de "*vivificar*" está asociada con la "Palabra Viva de Dios" y, por otro lado, su efecto —la «*vivificación*» (*Belebung*)— tiene un claro matiz místico de pasividad. Desde siempre, se ha dado por hecho que, en mayor o menor medida, la actitud ética de Kant provenía de ciertos elementos «*pietistas*»¹⁷, cuya reminiscencia, o más bien resonancia, aparecía fosilizada como un residuo metafísico. Es muy posible que su concepción estética esté influenciada por este modo de experiencia, lo cual supondría la expresión de una nostalgia

¹⁷ Vid. *Philipp Jakob Spener* (1635-1705) y *August Hermann Francke* (1663-1727).

no-crítica que, a continuación, se hará patente en el romanticismo posterior: el «Absoluto» está presente en el «Arte». La pretensión metafísica que se otorga al «Arte» convierte su producción, *genio*, y su recepción, *experiencia artística*, en un vehículo de revelación del absoluto. La teoría estética de Schelling y Schlegel son un ejemplo claro de esta pretensión. Recordemos los *Fragmentos de Athenäum*, donde Schlegel había afirmado:

«Una filosofía del arte absoluto comenzaría con la independencia de lo bello, con la afirmación de que lo bello está separado de lo verdadero y lo moral, y de que debería separarse de ello y tener sus propios derechos.»¹⁸

Esta “hierofanía”, en la que lo absoluto se manifiesta en el lugar del «Arte», se presenta como acceso a una participación espiritual, que parece resonar ya en la hipóstasis de la experiencia artística como «vivificación» (*Belebung*) de las facultades del Alma. El peligro de caer en un concepto metafísico de la «obra de Arte» se hace tan patente como el temor a una disolución subjetiva, o a un reduccionismo objetivista. En Kant, las determinaciones esenciales del «objeto» estético se derivan de un modo de «contemplación». Los caracteres que determinan el juicio de gusto se convierten en los de la «obra de Arte», transformándose en sus propiedades. El juego placentero de las facultades del ánimo –imaginación y entendimiento– debe de experimentarse “en libertad”, por consiguiente, debe de ser independiente de la estructura y de las posibilidades internas y externas del «objeto». La principal propiedad de una «obra de Arte» es que «debe aparecer “como si” fuese» un producto naturalmente organizado. Es, por lo tanto, la «Apariencia» su principal rasgo determinante, aunque no hablemos estrictamente de propiedades físicas objetivas. Otra propiedad determinante consistirá en la autoinclusión de las Ideas estéticas como componentes esenciales de las ‘obras’: «ejemplaridad». Y no debemos de olvidar la dinámica de «las facultades del alma con vistas a la comunicación social».¹⁹ Sin embargo, la

¹⁸ Schlegel, F. *Kritische Schriften und Fragmente*, p. 120, fragmento 252. Munich, Viena, Zurich 1988.

¹⁹ Kant, E. o. c.; §44, 179, p. 215.

amenaza de terminar fundamentando una metafísica de la «obra de Arte» permanece latente en Kant. La concepción idealista de «Obra» está, de algún modo, institucionalizada, configurando una determinada concepción de la «experiencia estética» en términos de “reconciliación” entre «sujeto» y «objeto». La función reactiva del «Arte» fue interpretada por el romanticismo como esta “reconciliación”. Decíamos anteriormente que el «Arte» aparece como fármaco o bálsamo contra la «excisión», como «purificación orgiástica» de la dominante objetividad del mundo y de su propia encarnación, y, por ello, es “reconciliación” en una unidad, cuya máxima ironía es ser «éxtasis» o suspensión del “yo” activo. Este “fármaco o bálsamo” es entendido en los términos de la «vivificación» expuesta. No obstante, este “efecto inmediato sobre el ánimo” no parece ser trascendente al propio proceso de conocimiento en el que se enmarca y, lejos del paradigma metafísico en el que se contextualiza la estética idealista, parece ser más bien el efecto excepcional de un mecanismo ordinario de “compensación” ante un «exceso», entendiendo esta intención de compensar como una pretensión, nunca acabada, de «cumplimiento».

Hasta ahora, hemos visto que en los ‘objetos’ del «Arte», un exceso cualitativo se resiste siempre a la integración de las novedades imprevisibles, fracasando siempre en la pretensión objetivante de reducir la «obra» a un conjunto de propiedades determinadas. Este «exceso» es caracterizado como una «saturación»: desde una perspectiva lógica como «saturación formal», desde una perspectiva estética como «saturación intuitiva». Podemos afirmar que en la aparición del «Arte», los ‘objetos’ y todas sus propiedades esenciales desaparecen, se retiran de la objetividad y quedan literalmente “transfigurados”. La *apariencia* de lo visto es, ahora, la *aparición* de lo imprevisto. Y, sin embargo, es preciso y necesario agotar hasta el límite el examen exhaustivo de las propiedades objetivas que caracterizan la apariencia de su individualidad específica. Hemos caracterizado la naturaleza del «Arte» como esquiva y evanescente, y siempre producto del continuo “fracaso” al que nos exponemos al intentar formalizarla como un «objeto», aproximándonos desde nuestras categorías objetivantes. La indeterminación esencial de *lo-que-sea* «Arte» se presenta como el síntoma decisivo que expresa un incumplimiento, la

imposibilidad de acercarnos a la «obra» como a un «objeto», la dificultad de hacerse «objeto», de ser tratada, explicada, comprendida y dominada como el resto de los 'objetos'. Las 'obras' de «Arte» tendrán en *apariencia* el aspecto de un «objeto», pero no de un mero objeto del mundo, sino de un «objeto» saturado, rebosante de intuiciones sensibles, cuyo exceso retuerce e invierte mi legítima pretensión intencional como algo desmesurado e inmedible, como algo cualitativamente indeterminable que nos sorprende siempre, incapaces de anticipar el grado de su «cumplimiento». Tal imposibilidad se expresa como "*liberación*", en la que no hay manera alguna de proceder por determinación de sus magnitudes extensivas, donde la cantidad cesa por un exceso desmesurado e inmedible, dejando a la subjetividad en la pura «cualidad», no situable en el espacio objetivo, ni en el decurso uniforme del tiempo, sino desanclada, liberada, perdida en inabordables campos sensibles que nunca se constituirán en «objeto» del mundo. Este sentido de "*liberación*" es también entendido como «*desbordamiento por sobreabundancia*», concepto éste que se aproxima notablemente al de «*efectividad por saturación*», y que conlleva la interrupción del proceso de constitución y la interminable demora en el fenómeno; ambas, características de la experiencia estética del «Arte».