



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Depto. Teoría de las Artes

GENIO Y FINALIDAD EN LA *CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR* DE IMMANUEL KANT.

Sobre la naturaleza de la creatividad estética.

Tesina para optar al grado académico de Licenciado en Artes con mención en historia y teoría del arte.

AUTOR:

Nicolás Alejandro Trujillo Osorio

PROFESORES GUÍA: Prof. Jaime Cordero y Prof. Juan Manuel Garrido

Santiago de Chile  
Julio de 2011

# ÍNDICE

## 0. INTRODUCCIÓN. LA IDEA DE CREATIVIDAD ARTÍSTICA

- 0.1 Un extraño fundamento en la historia de la reflexión estética p. 1
- 0.2 Breve historia de la idea de creación artística p. 6
- 0.3 La idea moderna de creatividad artística a partir de la estética de Kant p. 11
- 0.4 La incomprensión estructural de la estética a la luz de la *Crítica de la facultad de juzgar*. La teoría del arte y el genio. p. 13

## 1. CAPITULO UNO. EL CONCEPTO DE “ESTÉTICA” EN LA CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR

- 1.1 El fundamento de la historia de la reflexión estética moderna p. 14
- 1.2 El concepto de estética en la *Crítica de la Razón Pura* p. 16
- 1.3 La reconsideración del gusto y la ampliación de la estética p. 18
- 1.4 El concepto de “estética” en la *Crítica de la facultad de juzgar* p. 19
- 1.5 La facultad de juzgar como facultad superior de conocimiento p. 22
- 1.6 El principio a priori de la facultad de juzgar reflexionante p. 25
- 1.7 Conclusión. Función y lugar de la estética en la *Crítica de la facultad de juzgar* p. 29

## 2. CAPITULO DOS. LA TEORÍA DEL ARTE Y EL GENIO

- 2.1 Pregunta por el marco de la teoría del arte y el genio en la *Crítica de la facultad de juzgar* p. 31
- 2.2 De la teoría del arte y la jovialidad del “arte liberal” p. 32
- 2.3 La “conformidad a fin sin fin” como principio de enjuiciamiento p. 33
- 2.4 La aprioridad de la “conformidad a fin sin fin”. La finalidad como horizonte trascendental de la crítica de la facultad de juzgar estética p. 39

2.5 La finalidad como principio de producción. El concepto de “arte”	p. 42
2.5.1 Del arte bello	p. 44
2.5.2 Del genio	p. 46
2.6 Conclusión. La naturaleza del genio	p. 49
3. CONCLUSIÓN. ARTE Y NATURALEZA	p. 51
4. BIBLIOGRAFÍA	p. 54

La siguiente tesina forma parte del proyecto Fondecyt N°1100024 “Temporalidad y finalidad del ser vivo en el desarrollo y la evolución”, cuyo responsable es el Dr. Juan M. Garrido Wainer.

*A mis padres*



## Introducción

### la idea de creatividad artística

#### 0.1 Un extraño fundamento en la historia de la reflexión estética.

Un tema fundamental en la historia de la reflexión estética es la idea de la creatividad artística. En efecto, si consideramos la historia del arte en occidente, podemos vislumbrar cómo la idea de creatividad ha sido empleada con *criterio* de distinción de lo propiamente artístico. Decimos, por ejemplo, que Leonardo es un “gran artista” pues en sus trabajos se revela la fuerza y amplitud de su *genialidad*. E igualmente decimos que Manet es un “verdadero artista” porque sus obras son únicas, originales y pletóricas de sentido. Atendiendo a estos dos breves ejemplos podemos señalar que, a lo largo de la historia del arte, la creatividad se ha empleado tanto como criterio de *valoración* y también como criterio de *definición*. Esto lo podemos ver más claramente si consideramos la postura crítica y autorreflexiva que el arte occidental asume a partir del siglo XX. Con la integración de nuevos dispositivos y lenguajes visuales, nuevos soportes y materialidades, las propuestas artísticas del siglo XX pueden comprenderse como la progresiva puesta en cuestión de los presupuestos que hasta el siglo XIX habían nutrido nuestra comprensión sobre lo que es y no es arte.<sup>1</sup> Este proceso de cuestionamiento, cuya radicalidad podemos atestiguar ya en los cuadros de Manet y Cézanne, se concentra en analizar y reevaluar las ideas de *arte* y *artista* y, en definitiva, de *creatividad*. Más tarde, sobre todo a partir de los *ready-made* de Marcel Duchamp, podemos ver cómo dicho proceso toma la forma de una progresiva *apertura* de la idea de creatividad artística. Ciertamente, desde entonces la actividad artística adquiere un nuevo estatus, en la medida en que el arte ya no es sinónimo de un conjunto limitado de técnicas con fines estéticos (pintura, escultura, música, poesía). Más bien, desde ahora *lo artístico* se cifra y revela en la *acción*, en el *gesto*, en la *experimentación* e incluso en *estrategias* particulares que el artista pone en obra. En palabras de Yves Michaud, a partir del siglo XX el arte se traslada a un nuevo orden; ya no se trata del orden del arte en cuanto “objeto”, sino del arte como un tipo especial de *hacer* o de *acción*.<sup>2</sup> No obstante ello, y este es el asunto central para nosotros,

---

<sup>1</sup> v. “La inauguración de la subjetividad”, “Los recursos de la trascendencia”, “El re-sentimiento de la materia”, En: ROJAS, SERGIO (1999). “Del Arte: la alteración puesta en obra”, En: ROJAS, SERGIO (2005).

<sup>2</sup> “Esta primera mutación aparece muy temprano en el arte del siglo XX –probablemente a partir de los *Papiers collés* de la primera década del siglo pasado--. Se extiende a los objetos del arte y a la naturaleza de la creación: el creador de obras es cada vez más productor de experiencias, ilusionista, mago o ingeniero de efectos, y los objetos pierden sus características artísticas establecidas. (...). Instalaciones de objetos o *performances* se vuelven obras. Las intenciones, las actitudes y los conceptos se vuelven sustitutos de obras. Sin embargo, no es el fin del arte: es el fin de su régimen de

la idea de la creatividad, aunque *abierta*, persiste como un criterio de *valoración y definición* de lo que es (y no es) lo propiamente artístico. En efecto, y a pesar de la afirmación romántica de Rauschenberg según la cual *todos pueden ser artistas*<sup>3</sup>, el arte sigue definiéndose y valorándose según el parámetro de la creatividad. En este sentido, el arte es algo que todos podemos hacer, aunque no todos podamos ser artistas.

Ahora bien, si he expuesto este breve diagnóstico en la historia del arte, ha sido con el fin de señalar que durante la historia moderna de la reflexión estética la noción de *creatividad* se estructura sobre la base de una paradoja. Esta paradoja consiste en el hecho de que a pesar de que la creatividad es un *criterio* de valoración y definición, esta idea es objeto de una peculiar *obnubilación* respecto a su contenido. Me detendré en esta *obnubilación* que he señalado con el fin de ilustrar y dar a entender el problema que deseo hacer evidente.

Ante todo, pienso que la paradoja respecto a la creatividad puede vislumbrarse en el hecho de su hermetismo. Ciertamente, ya sea en un plano no especializado o en el campo de especialistas,<sup>4</sup> la creatividad de un artista es aquello *misterioso, incognoscible e irracional*, que, sin embargo, da la pauta para distinguir cuándo algo es verdaderamente *artístico*.<sup>5</sup> En el caso de los no especialistas, por ejemplo, este aspecto “misterioso” respecto al arte exacerba la idea de que el arte es algo *hermético*, que requiere de cierta *iniciación* para ser comprendido. Desde un punto de vista sociológico, diríamos que los no especialistas pueden tener, por ejemplo, el conocimiento suficiente para distinguir la destreza técnica de Velázquez, pero no las herramientas suficientes para comprender por qué Picasso, un artista que no pinta como Velázquez, es igualmente considerado un artista. O aun más, por qué un sujeto como Santiago Serra, que emplea personas para sus acciones de arte, es igualmente un *artista*. De este modo, los no especialistas pueden valorar y distinguir un artista, aunque sólo reconociendo que no comprenden qué los define como *artistas*. En el caso de los especialistas, la situación es inversamente proporcional, aunque el criterio de valoración y distinción es la misma idea de creatividad artística. La diferencia, por tanto, no radica en el hecho de que estos posean una técnica o

---

objeto. MICHAUD, YVES (2009), p. 12.

<sup>3</sup> v. DE DUVE, THIERRY (2005), p. 284.

<sup>4</sup> Empleo la noción de “campo” elaborada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien define “campo” del siguiente modo: “En términos analíticos, un campo puede ser definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)”. BOURDIEU, PIERRE, WACQUANT, LOÏC (2005), p. 150.

<sup>5</sup> La irracionalidad que inunda de hermetismo y misterio al origen y proceso de la creatividad artística ha motivado, en el área de la psicología social y la psiquiatría, una aproximación hacia el estudio del arte que se concentra, ejemplarmente, en la relación entre el arte y los trastornos mentales. Al respecto, v. JASPERS, KARL (1961). GARDNER, HOWARD (1987 y (1998).

un conjunto de saberes para descifrar cuándo algo es o no es arte. Antes bien, la diferencia radica en que *lo artístico* es valorado y distinguido como tal desde una concepción positiva o afirmativa respecto a la naturaleza misteriosa de la creatividad. En otras palabras, la *invaluabilidad* o la *indefinición*, en definitiva, *lo creativo*, *lo ingenioso*, *lo polisémico*, constituyen los parámetros para distinguir y enjuiciar *lo artístico*. Así, a pesar de esta falta de claridad respecto a la naturaleza de la *creatividad* (en el caso de los no especialistas), y a partir de ella (en el caso del campo de especialistas), *enjuiciamos* una obra o acción como *artística* en conformidad con la idea preconcebida que poseemos con respecto a la creatividad.

Ahora bien, desde el punto de vista de la historia moderna de la reflexión estética, ¿cómo surge esta idea preconcebida de *creación artística*? ¿Cómo llegamos a reconocer la *creatividad*? ¿Cómo nos formamos una idea de lo que es y no es artístico? No hay un método para definir qué es lo artístico y qué no lo es, cuándo una creación es artística, y cuándo no lo es. De cierto modo, para reconocer lo artístico nosotros mismos debemos ser en cierta medida *creativos*. Por ello, se suele decir que para definir qué es una producción artística y qué no lo es se requiere de cierto *talento*, cierto *tacto* o *presentimiento* que, por decirlo así, nos llama a considerar lo intuido como “artístico”. Llamamos a este talento para juzgar: *gusto*. El *gusto*, entonces, como talento para juzgar en materia artística, es lo que diferencia a la comprensión no especializada de la comprensión de los especialistas, como dos clases de gusto de distinta perspicacia, valor e intensidad. Así, el marchante valora una obra de arte en función de su *buen gusto*, al igual como el crítico juzga obras de arte a partir de lo que su gusto *instruido* dicta. Pero, ¿en qué consiste el *gusto*? ¿Cómo opera esta especie de talento, cuya máxima expresión hallamos en las mentes iniciadas en materias artísticas? Puesto que el gusto es un *talento*, es decir, cierto tacto o presentimiento, solemos afirmar sin más que *se tiene o no se tiene*. Por cierto que en la medida en que *se tiene gusto*, este pareciera ser una especie de *técnica* e incluso cierto tipo de *saber* —se habla a menudo de *saber ver*, *aprender a mirar*, *saber apreciar*, *saber juzgar*, etc.—. Esto podría hacernos pensar que el gusto puede aprenderse y aplicarse. Sin embargo, no se trata ni de una técnica ni de un saber común, pues no se puede aprender a tener gusto mediante reglas ni tampoco aplicarse siguiendo prescripciones dadas de antemano. El gusto no cuenta con un concepto o definición de creación artística cuando distingue lo que es arte de lo que no es arte. Nuevamente, el gusto *sin más se tiene o no se tiene*, y a pesar de tener apariencia de *técnica* o *saber*, éste no lo es, al menos en el sentido *lógico* de los términos. Así, para determinar la técnica del gusto, durante la tradición moderna se ha situado al gusto en el área de las facultades meramente *subjetivas*, queriendo con ello decir que no procede de

manera lógica como el saber matemático o el saber científico.<sup>6</sup> Según esta distinción, el gusto, a pesar de parecer un tipo de saber, es más bien lo contrario al *conocer, definir o analizar*. El gusto sería, en este sentido, un tipo particular de *intuir* o *sentir*, cuya particularidad radica en que es un *poder dejarse afectar* por las creaciones artísticas. Ahora bien, si a partir de lo anterior quisiéramos sugerir una definición de *lo artístico*, tan sólo podríamos decir que lo artístico es aquello que se *presiente* cuando *podemos dejarnos afectar*. Entre lo artístico y el gusto no hay, en consecuencia, una relación de causa y efecto. Antes bien, hay una recíproca dependencia entre ambos conceptos, lo que produce una circularidad en la comprensión de lo artístico mediante el gusto. Este círculo de la comprensión nos devuelve así a la paradoja respecto a la idea de *creatividad*, según la cual comprendemos lo artístico mediante el criterio de la creatividad, que es, para nosotros, en cuanto a su naturaleza, un misterio.

Ahora bien, la mención de esta paradoja nos sirve para señalar un punto importante y conflictivo dentro de la tradición que, hasta ahora, ha sostenido *teóricamente* al campo del arte: la Estética. Antes de proseguir este diagnóstico, realizaré una aclaración metodológica que ayudará a situar y comprender tanto el problema señalado como el lugar desde el cual se interpretará. Durante todo el desarrollo de esta investigación trabajaré dentro de una distinción metodológica y temática entre “Estética” y “Reflexión estética”. Por Estética entiendo aquellos discursos con fines esteticistas que consideran a la reflexión estética como un campo metodológico, disciplinar, restringido al análisis y comentario sobre los fenómenos artísticos y culturales. En la actualidad, la Estética, como disciplina, puede verse representada, aunque sólo en parte, dada la transversalidad que ha nutrido a esta área, por la “crítica de arte”. Por Reflexión estética, en cambio, entiendo todos aquellos discursos que analizan e investigan “lo estético” --ya sea en el arte o en la naturaleza-- con fines epistémicos que no son exclusivamente estéticos. Casos ejemplares de la “historia de la reflexión estética” son la *Filosofía del Arte* de Schelling, la fisiología del arte de Nietzsche, la ontología de la obra de arte de Martin Heidegger, la hermenéutica de la estética de Hans Georg Gadamer, las investigaciones estéticas de Walter Benjamin y, como veremos en esta investigación, la *crítica de la facultad de juzgar estética* de Kant. Por cierto, nuestra interpretación es deudora de esta tradición, y se presenta a sí misma no como una investigación “estética”, sino como una investigación perteneciente al campo de la “historia de la reflexión estética”. Ahora bien, bajo esta precisión, afirmamos que la Estética se ha determinado y configurado por una paradoja. Esta paradoja consiste en la *confusión* que está a la base de la

---

<sup>6</sup> En efecto, a partir del siglo XVIII, el tema del gusto es comprendido a partir de la distinción moderna entre “lo subjetivo”, a lo que pertenecen las sensaciones y los sentimientos, y lo “lo objetivo”, a lo que pertenece el conocimiento científico. En este sentido, el gusto suele ser comprendido ya como una sensación, como en el caso del gusto culinario, o ya como un sentimiento, en el caso del gusto por alguien, o el gusto por una obra artística. A propósito del tema de “lo subjetivo” en la historia de la reflexión estética, v. ROJAS, SERGIO (1999).

comprensión sobre las creaciones artísticas, y que hemos caracterizado mediante el gusto, dado que revela una idea hermética de *creatividad*. El *gusto*, según lo expuesto, puede distinguir creaciones *artísticas* cuando *se deja afectar por ellas*, a pesar de no saber en qué consiste *lo artístico en ellas*. Quien tiene gusto *sabe y no sabe: sabe* en cuanto se deja afectar por la propia naturaleza del arte, pero *no sabe* en qué consiste dicha naturaleza, pues no posee conceptos mediante los cuales definir las creaciones artísticas. Así, para quien tiene *gusto* las creaciones artísticas son tan inefables como para quien no tiene gusto, a pesar de que aquel —el entendido— puede reconocer, distinguir y comprender lo artístico. En definitiva, a pesar de que el *gusto* es el talento mediante el cual se comprenden creaciones artísticas, no resuelve la pregunta por la *naturaleza de la creación artística*. Antes bien, el *gusto* nos revela que esta pregunta es un problema al interior de la historia de la reflexión estética.

Con esto, podría parecer que nuestra comprensión sobre el arte se fundamenta sobre la base de una radical incompreensión de lo que entendemos por “arte”. Se trata de un hecho que atestiguamos en múltiples situaciones. Cuando, por ejemplo, oímos decir a un juez en materias artísticas, sobre la base de su propio gusto, *esto es arte, esto no es arte*. No sabemos qué es arte y qué no lo es, y sin embargo designamos ciertas producciones como artísticas en desmedro de otras que, según nuestro parecer, no lo son. Igualmente atestiguamos esta aparente “incompreensión” en el arte contemporáneo, que se ha encargado de llevar al límite las preguntas sobre las condiciones y los límites del arte.<sup>7</sup> Y así parece, en definitiva, cuando se discute sobre qué o cuál es la naturaleza propia de las creaciones artísticas.

Sin embargo, no señalamos aquí esta *confusión* para juzgarla como un prolongado e indecoroso malentendido. Antes bien, la señalamos porque con claridad nos muestra que las producciones artísticas no se dejan definir del modo como definimos un concepto lógico, es decir, mediante deducciones e inferencias fundadas en un corpus limitado de definiciones y conceptos. Las obras de arte se resisten al cautiverio conceptual de la lógica, no se dejan encasillar en concepto alguno y, al parecer, porque su misma naturaleza es, como hemos visto, *in-definible*. De este modo, la “radicalidad” de la aparente confusión sobre la que se funda la Estética no consiste, evidentemente, en un indecoroso descuido, sino en el hecho de que aquella incompreensión es inherente a la propia naturaleza de su objeto y, por lo tanto, es un problema *estructural* de esta disciplina. Ahora bien, la función estructural de este problema puede demostrarse si consideramos, brevemente, su lugar dentro de la historia de la reflexión estética.

La reflexión sobre la naturaleza de las creaciones artísticas surge ya en la Antigüedad y llega hasta nuestros días.<sup>8</sup> Se trata de una tradición heterogénea, pues cada época aborda el problema desde

---

<sup>7</sup> Hay quienes han elaborado investigaciones sobre los supuestos y los límites del arte moderno. Al respecto, v. DE DUVE, THIERRY (1996), ROJAS, SERGIO, ZUÑIGA, RODRIGO (2010)

<sup>8</sup> Al respecto, debemos distinguir entre la historia de la reflexión estética y la Historia de la Estética. La primera atañe a la

distintos énfasis, interpretaciones y campos de saber. Una breve reseña respecto de esta tradición podrá ilustrar el devenir del problema que hemos señalado y, según veremos, pondrá de relieve una tónica común entre las reflexiones sobre la naturaleza de la creación artística.<sup>9</sup>

### 0.2 Breve historia de la idea de creación artística.

Las principales reflexiones sobre la creación artística de la Antigüedad se las debemos a Platón y Aristóteles. Por un lado, Platón entendía a la creación artística como *inspiración (enthusiasmos)*.<sup>10</sup> El poeta, según Platón, no crea mediante un saber, una técnica (*techne*), sino que crea sus obras mediante la inspiración (*enthusiasmos*) que proviene de los dioses. De ahí que el poeta no sepa nada respecto a cómo elabora sus creaciones, las que esencialmente son, para Platón, una copia de la apariencia sensible de las cosas y, por lo tanto, en conformidad a su teoría de las ideas, son creaciones de tercer orden<sup>11</sup>. Aristóteles, por su parte, comprende a las creaciones artísticas como un modo de producción (*poiesis*). En cuanto tal, las obras de los artistas, al igual que las de cualquier artesano (*technikes*), son producciones con vistas a un fin (*telos*). En cuanto tales, sus producciones son obra (*ergon*). En general, según Aristóteles un artista es toda persona que tiene la capacidad de dar forma (*morphe*) a una materia (*hyle*) en vistas de una idea (*eidos*) que se halla en el artista mismo.<sup>12</sup> En particular, cuando Aristóteles se refiere al poeta, que es una especie de artista, afirma que el principio y el fin de su producción (*poiesis*) es la *mimesis*, no entendiendo por ello la simple imitación de la naturaleza, sino una especie de aprendizaje y conocimiento.<sup>13</sup> Tanto la concepción de Platón como la de Aristóteles fundamentan las concepciones posteriores, desde el cristianismo a nuestros días. Al respecto, Heidegger ha señalado que toda la concepción del pensamiento occidental sobre el arte está determinada por el horizonte que trazan los conceptos de *hyle*, *morphe* y *eidos*, así como por la contraposición entre la producción técnica (*techne*) y la producción de la naturaleza (*physis*).<sup>14</sup> Sin

---

historia de los problemas que conciernen a la materia artística y estética en general. La segunda atañe a la historia de la *disciplina* Estética. La primera remonta su tradición a la Antigüedad y es a la que nos referimos acá. La segunda surge en el siglo XVIII y nos referimos a ella como un episodio al interior de la historia de la reflexión estética. Para un panorama general de los autores que han contribuido a la formación de la discusión estética antes del siglo XVIII, se puede consultar el trabajo antológico de BARASCH, MOSHE (1991). Para un panorama general de la literatura teórica e histórica sobre la naturaleza del arte antes del siglo XVIII, v. PANOFSKI, ERWIN (1977).

<sup>9</sup> Para la elaboración del marco histórico general de esta reseña se han consultado: VILAR, GERARD (2003), TATARKIEWICZ, WLADISLAW (2008), HEIDEGGER, MARTIN, (2000). OYARZÚN, PABLO, (2003). GADAMER, HANS GEORG, (1999).

<sup>10</sup> Apología de Sócrates, 22 b-c. Ion, 533 d - 535 a.

<sup>11</sup> República, 596 a – 598 a.

<sup>12</sup> Metafísica, VII, 7, 1032 a 26 – 1033 a 23. . Ética nicomáquea, VI, 4, 1140 a 10-15.

<sup>13</sup> Poética, 4, 1448 b 13-20.

<sup>14</sup> HEIDEGGER, M. (2000), pp. 82-95.

embargo, si bien para los griegos la concepción sobre la creación artística no era en sí misma un problema, pues su pensamiento era, en palabras de Heidegger, *claro, originario y pasional*,<sup>15</sup> para la tradición posterior la creación artística fue adquiriendo la forma de un misterio, a medida que el concepto técnico de *producción* se fue nutriendo de otras dos acepciones: una acepción teológica y una acepción antropológica.

Lo que los antiguos comprendieron como *poiesis*, los romanos lo tradujeron al latín como *creatio*, contraponiéndolo a *facere*, hacer, fabricar, que designó tanto al hacer técnico de los artesanos como al hacer de los artistas.<sup>16</sup> El concepto *creatio* designó, a partir de la era cristiana, la producción divina. Esta acepción del término *creatio*, que se extiende hasta finales de la Edad Media bajo la forma de *creatio ex nihilo*, la creación a partir de la nada, es heredera de la teoría platónica del creador divino, el demiurgo, quien en la teoría cosmológica de Platón es el que da forma a la materia para originar al mundo.<sup>17</sup>

A partir del Renacimiento, el concepto de *creare* se emplea para designar cierto tipo de producción humana que, por ser *libre y original*, se diferencia de otros tipos de producciones. Con este empleo, *creare* adquiere una nueva acepción que, en contraste a la acepción teológica, podemos llamar ‘antropológica’, debido a su dirección hacia el ser humano. Se ha argüido que la razón de este nuevo contenido semántico de la palabra *creación* se debe al advenimiento e instauración de la Modernidad, caracterizada por la primacía de la individualidad y la libertad del hombre.<sup>18</sup> Al respecto, se sostiene que la centralidad de la autonomía y libertad de la especie humana,<sup>19</sup> expresada en áreas tales como el progreso técnico y el progreso político de la sociedad renacentista, el surgimiento de la filosofía del sujeto (*ego cogito*), etc., da origen a una revaloración de las acciones humanas, generando así la necesidad de repensar las producciones que son propiamente *libres y originales*. Ahora bien, ¿cuáles son estas producciones? ¿Cómo se distingue a una producción *original y libre* de otra que no lo es?

Hoy en día es común considerar diversos tipos de producción humana como *creativas*. Sin embargo, durante el Renacimiento y hasta finales del siglo XIX sólo un tipo de producción era

---

<sup>15</sup> Ibid. p. 84.

<sup>16</sup> “El mundo clásico latino conocía dos verbos, *facere* y *creare*, para lo que luego el cristianismo distinguió: como escribió Casiodoro en el siglo VI ‘las cosas fabricadas son diferentes, pues podemos fabricar, pero no crear’ (*Exp. in Ps.* CXLVIII). Crear era cosa sólo de Dios hasta el Renacimiento.” VILAR, GERARD (2003), p. 107.

<sup>17</sup> Timeo, 28 a - 31 a.

<sup>18</sup> “El genio, como el gusto, es en el campo de lo estético lo que el *ego cogito* y la conciencia moral son en los campos de lo cognitivo y de lo moral: las figuras del individuo moderno que se emancipa hasta convertirse en sujeto, aspectos de su autonomía. Por consiguiente, podemos afirmar que el surgimiento del genio se produce en conexión con el desarrollo del individualismo moderno y como reacción al desorden social y cultural creciente del mundo moderno.” VILAR, GERARD, (2003), p. 109.

<sup>19</sup> Con respecto a la centralidad de la “subjetividad” en la historia moderna del arte y la estética, v. ROJAS, SERGIO (1999), pp. 27-37.

considerada *libre y original* y, por tanto, propiamente *creativa*. Esta producción especial, que expresa en su máxima radicalidad la autonomía y libertad del sujeto, es la producción *artística*. Esta concepción se asienta sobre la división latina entre *facere* –hacer, fabricar— y *creare*. Las producciones técnicas, artesanales (*facere*) no eran propiamente *creativas*, pues debían ceñirse a un plan de producción mecánico y a una utilidad particular. Las *bellas artes*, en cambio, no son producciones *simplemente técnicas*. En ellas opera y se expresa, además, cierta *libertad y originalidad*. Se reconoce la *libertad y originalidad* de las bellas artes en el hecho de que su causa de producción no se ciñe ni a preceptos mecánicos ni a reglas de construcción que supongan una utilidad particular para el producto. Antes de toda prescripción a reglas – las técnicas pictóricas, escultóricas, musicales, etc. —, las bellas artes parecen tener por principio de producción cierta *espontaneidad*. Dicho de otra manera, las producciones artísticas parecen tener su principio de producción en el *acto* mismo de *crear* la obra. Por y mediante ese acto, entonces, la producción es posible y, por tanto, sólo de él recibe su ley. En consecuencia, el acto *artístico* no es un mero *fabricar (facere)*, sino que debe ser una especie de *crear (creare)*. Pero, ¿en qué consiste esta “creatividad artística”?

Visto desde esta perspectiva, el arte se convierte en un nuevo problema que requiere ser llevado a concepto. Según vimos, el contraste entre *facere* y *creare* da la pauta para esta conceptualización. Por tanto, el horizonte a partir del cual se trata de conceptualizar la creatividad artística es dado por la propia tradición que da sentido al concepto *creare*. Es así como teóricos y poetas del Renacimiento establecen un marco de explicación *analógico*, que busca conceptualizar al arte por analogía con dos clases de producción que no pertenecen al orden del *facere*, del hacer y fabricar técnico: la producción divina y la producción de la naturaleza.<sup>20</sup> Al respecto, famosa es la frase de Scaligero, según la cual el artista es un *alter deus*. E igualmente conocidas son las dos comprensiones que, de cierto modo, trazaron los límites del debate sobre la esencia del arte durante el Renacimiento. Por un lado, la visión representada por Miguel Ángel quien, sobre la base del neoplatonismo, sostiene que “artista” es aquel que ve las formas o ideas bellas en la materia. Por otro lado, encontramos la visión propugnada por Leonardo, de carácter más empírico y científico, quien afirma que el artista es principalmente un *inventor*, alguien que produce desde sí mismo, como si de la nada produjera.

Durante el siglo XVII este marco de explicación se mantuvo. Sobre la producción artística escribió el poeta y teórico de la poesía Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640): el poeta “crea algo nuevo (*de novo creat*) tal y como lo hace Dios (*instar Dei*)”. Por su parte, el humanista francés André Felibien escribió: “Las reglas del arte no son infalibles; un pintor puede representar cosas enteramente

---

<sup>20</sup> v. VILAR, GERARD (2003), pp. 106-111. TATARKIEWICZ, WLADISLAW (2008), pp.282-285.

nuevas de las cuales él es, por decirlo así, creador”. Y Baltasar Gracián afirmó que “el arte es la plenitud de la naturaleza, es como si se tratara de un *segundo Creador*: completa la naturaleza, la embellece y a veces la supera.”<sup>21</sup> Sin embargo, junto a esta comprensión analógica y basándose en ella, durante el siglo XVII se llega al descubrimiento de una facultad que, hasta ese momento, no había sido explorada en su particularidad, a saber, la facultad del gusto y del ingenio. El primer autor que ofreció un discurso sistemático sobre el gusto y el ingenio fue el jesuita español Baltasar Gracián. En su libro *Agudeza y Arte de ingenio*, publicado en 1642<sup>22</sup>, Gracián define la *agudeza* o *concepto* como un artificio o composición que se elabora mediante *ingenio* (*ingenium*). La esencia de las agudezas radica en su capacidad de generar y revelar múltiples *correspondencias* allí donde antes no había. En este sentido, Gracián afirma:

“De suerte, que se puede definir el concepto. Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma correspondencia, o correlación artificiosa exprimida, es la sutileza objetiva. Y esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos.”<sup>23</sup>

A la habilidad para inventar agudezas la llama Gracián *ingenio*.<sup>24</sup> El ingenio es una habilidad del entendimiento para dar a un concepto múltiples sentidos. De ahí entonces que el “entendimiento sin agudeza, ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio.”<sup>25</sup> Pero al igual que las agudezas, el talento para producirlas —el ingenio— no puede ser llevado a conceptos lógicos, pues su propio proceder es, por decirlo así, *espontáneo e inmediato*. Así, la agudeza y el ingenio sólo “déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímesse cualquiera descripción; lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.”<sup>26</sup> Y así como producir agudezas requiere de ingenio, percibir las requiere igualmente de un agudo talento, que Gracián denomina *gusto*. En consecuencia, solo quien posee *gusto*, ese tino para percibir lo ingenioso, puede percibir las agudezas.

La teoría de Gracián sobre la naturaleza del arte y la creación artística determinó el curso de

---

<sup>21</sup> TATARKIEWICZ, WLADISLAW (2008), p. 283.

<sup>22</sup> El libro fue publicado originalmente con el título *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. Más tarde, en la segunda edición, fechada en 1648, el título fue reemplazado por *Agudeza y arte de ingenio*.

<sup>23</sup> GRACIÁN, BALTASAR (1957) p. 19.

<sup>24</sup> Op.cit. pp. 15-19.

<sup>25</sup> Op. Cit. p.15.

<sup>26</sup> Op. Cit. p. 15.

esta tradición de pensamiento. Ambos conceptos se emplearon masivamente, figurando así en diversos tratados sobre arte y retórica, entre los cuales cabe mencionar debido a su vasta utilización y repercusión durante el siglo XVII el de Emmanuele Tesauro, que lleva por título: *El catalejo aristotélico, o sea idea de la aguda e ingeniosa elocución que sirve a toda arte oratoria, lapidaria y simbólica, examinada con los principios del divino Aristóteles*.<sup>27</sup> Sin embargo, Gracián no empleó los conceptos de *agudeza* e *ingenio* para definir en primera instancia a la creación artística. Esta poseía, en realidad, un lugar secundario para Gracián, pues su interés primordial era de orden ético. Su pensamiento consistió en un intento por comprender la vida ética, el *saber vivir* o *buen vivir*, con respecto al cual el *arte* sólo era un instrumento a su servicio.<sup>28</sup> De ahí que los ejemplos de hombres ingeniosos sean para Gracián el *discreto*, el *prudente*, el *héroe* y no precisamente el artista. Sin embargo, lo que para Gracián no significó más que un *divino* talento, para los intelectuales del siglo XVIII constituyó todo un campo de la mente humana aún por descubrir.

Se puede decir que la virtud de los intelectuales del siglo XVIII fue realizar un giro epistemológico en la comprensión del gusto y del ingenio (*ingenium*), al considerar ambos talentos como facultades de la subjetividad. En este sentido, tanto el ingenio como el gusto son clases particulares de procedimientos de la mente humana. Ahora bien, debido a que durante el siglo XVIII el tema de la subjetividad trazó el marco de la discusión filosófica respecto a los procesos cognitivos y el conocimiento humano en general, la discusión sobre el gusto y el ingenio se delimitó a este marco. Particularmente, los conceptos de gusto e ingenio sirvieron para delimitar el campo de los conocimientos meramente subjetivos, esto es, sensaciones, percepciones y sentimientos, y abrir, con ello, un área de investigación que, hasta entonces, había carecido de una exposición sistemática. Para desarrollar estas investigaciones emergió una disciplina, la estética, cuyo problema central fue describir el *modus operandi* de la facultad del gusto y del ingenio, con el fin de descubrir la naturaleza de estas formas de conocimiento irracional, en el sentido de que no proceden mediante operaciones lógico-

---

<sup>27</sup> Tesauro, Emmanuele, *Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbólica esaminata co' Principij del divino Aristotele*. En el primer capítulo de su tratado, Tesauro define el ingenio y la agudeza siguiendo la definición de Gracián: "Un divino parto del ingenio, más conocido por sus manifestaciones que por su nacimiento, ha habido en cada siglo y ha instruido prontamente a todos los hombres en tal admiración que, cuando se lee u oye, como un peregrino milagro es recibido con gran fiesta y aplauso incluso por quienes no lo conocen. Esta es la agudeza, gran madre de todo ingenioso concepto, clarísima luz de la oratoria y la elocución poética, aliento vital de las páginas muertas, gustosísimo condimento de la conversación civil, último esfuerzo del intelecto, vestigio de la divinidad en el ánimo humano. No hay río de tan dulce locuacidad que sin esta dulzura no nos parezca insulso y desagradable, ni tan hermosa flor del Parnaso que desde los huertos de ella no se transplante, ni tan robusta fuerza de retórico entimema 5 que sin estos filos no parezca roma y débil; no hay gente tan bárbara e inhumana que, al aparecer estas encantadoras sirenas, no aplaque su horrorizado rostro con una dulce sonrisa; los Ángeles mismos, la Naturaleza, el gran Dios, al conversar con los hombres, han expresado con agudezas, verbales o simbólicas, sus más intrincados e importantes secretos." La cita ha sido extraída de: TESAURO, EMANUELE (2004), p. 33.

<sup>28</sup> v. GADAMER, HANS GEORG (1999), p. 66 ss.

conceptuales sino mediante sentimientos y acciones espontáneas sin regla aparente.<sup>29</sup>

A pesar de la emergencia e instauración de la estética como discurso hegemónico sobre el *gusto* y el *ingenio*, la naturaleza misma de esta área de la subjetividad humana impidió elaborar un “sistema” de comprensión adecuado al objeto de estudio. En consecuencia, se produjo una diversidad tal de puntos de vista y problemas que, más que aclarar la naturaleza y el funcionamiento del gusto y el ingenio, generaron disentimiento y ambigüedad al interior del discurso estético. Mientras unos –los ingleses— optaron por explicaciones psicológicas y fisiológicas, otros –los franceses— optaron por aproximaciones racionalistas o bien trascendentales –los alemanes—. Mientras unos consideraban al gusto y al ingenio como facultades *espontáneas*, relacionadas sobre todo con la imaginación, las sensaciones fisiológicas y las emociones, otros –como los intelectuales del clasicismo francés— las consideraban como facultades sometidas a reglas y preceptos técnicos, relacionadas con los conceptos de *perfección, simetría y armonía*.

Si quisiéramos resumir las diversas posturas, se puede decir que el problema basal de la reflexión sobre el gusto y el ingenio fue la disyuntiva entre una visión *intuitivo-sensible* y una visión *inteligible-intelectual*: ¿se trata sólo de talentos intuitivos, una agudeza especial en los sentidos, o bien se trata de procesos intelectuales? O, al contrario, ¿se trata de procesos *tanto sensibles como inteligibles*? Y si tal es el caso, ¿cuál es la naturaleza de estas facultades? ¿Qué lugar y función poseen dentro de la razón humana?

### 0.3 La idea moderna de creatividad artística a partir de la estética de Kant.

Ahora bien, es sabido que de todos los intelectuales y filósofos que contribuyeron a la investigación sobre la naturaleza del gusto y el ingenio, ya sea ofreciendo conceptos, definiciones o novedosas interpretaciones, Immanuel Kant fue quien más influencia ejerció en este debate, particularmente con su obra *Crítica de la Facultad de Juzgar*,<sup>30</sup> la que es considerada como el texto fundador de la *Estética*.<sup>31</sup> Principalmente, las razones de su importancia para la estética son las siguientes. Primero, la KU reúne los conceptos fundamentales que estructuran la discusión sobre la naturaleza del gusto y el ingenio: juicio, imaginación, placer, gusto, bello, sublime, obra de arte, entre otros. Segundo, la KU ofrece definiciones precisas para estos conceptos. Y tercero, la KU permite

<sup>29</sup> Considérese, por ejemplo, autores como Denis Diderot, Johann Joachim Winckelmann, Alexander Baumgarten, Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Edmund Burke, David Hume.

<sup>30</sup> En adelante, nos referiremos a esta obra con la abreviación KU. Las citas a esta obra indicarán título, parágrafo y paginación de la edición castellana consultada.

<sup>31</sup> A propósito de la importancia de Immanuel Kant para la delimitación epistemológica de la estética. v. GADAMER, HANS GEORG (1999), pp. 75-120.

comprender estas definiciones como verdaderas *categorías*, es decir, términos ceñidos a un sistema de comprensión.<sup>32</sup> Estas tres razones, en definitiva, dieron la posibilidad de que a partir de la KU se desarrollara, en palabra de Gadamer, la necesaria *conciencia estética* para la delimitación y formación de la estética.<sup>33</sup>

Sin embargo, el modo como Kant analiza la facultad del gusto no es del todo comprendido por los lectores de la KU que, en vistas al desarrollo de la Estética, se valieron de sus conceptos. En realidad, a pesar de que la KU funda dicha disciplina, esta deja sin comprender el análisis que Kant propone sobre el gusto y el genio. Al respecto, Gadamer caracteriza la recepción de la KU como una “alteración en el sentido” de la tercera crítica<sup>34</sup>, y Heidegger habla derechamente de una *malinterpretación* de la tercera crítica kantiana.<sup>35</sup> Entre las razones de esta particular recepción de la KU, se suelen tomar en cuenta dos factores que, en principio, dificultarían la interpretación de la tercera crítica. El primero de ellos atañe a la composición del tratado y su lugar en el sistema crítico trascendental de Kant. Hasta mediados del siglo XX, la tercera crítica fue denostada por algunos comentaristas en lo que respecta a su composición sistemática. Por un lado, se criticó el hecho de que, a pesar de las declaraciones de Kant en las introducciones a la obra, la KU no parecía concluir o cerrar el negocio crítico empezado con la *Crítica de la Razón Pura*. Junto con ello, se criticó igualmente la unidad sistemática del propio tratado. Al respecto, Schopenhauer declaró que la tercera crítica tenía una estructura “demasiado barroca”, y otros comentaristas posteriores sostenían que el tratado se componía de una amplia diversidad de temas, apreciable en las partes que componen la obra: dos introducciones cuyo tema es la filosofía como sistema, la primera sección cuyo tema es la “estética” y la segunda sección cuyo tema es la “teleología”.<sup>36</sup> El segundo factor atañe a los propios intereses teóricos del discurso estético. Puesto que la KU analiza los conceptos que ya habían configurado la reflexión sobre los fenómenos estéticos, esta disciplina sólo se nutre de la armazón que la KU construye con ellos en la primera sección de la obra, dejando sin analizar el marco que inscribe a la reflexión sobre el gusto. Refiriéndose exactamente a este problema, Gadamer sostuvo que la sección estética de la tercera crítica fue objeto de una radical *subjetivación*.<sup>37</sup>

Sin embargo, así como existen estas lecturas existen también aquellas que argumentan a favor de la unidad sistemática del tratado y de un lugar particular y fundamental al interior del sistema trascendental de Kant. La virtud de estas interpretaciones radica, principalmente, en el hecho de que

---

<sup>32</sup> OYARZÚN, PABLO (2003).

<sup>33</sup> GADAMER, HANS GEORG (1999), p. 120 ss.

<sup>34</sup> Ibid., p. 90.

<sup>35</sup> v. HEIDEGGER, MARTIN (2000), p.108 ss.

<sup>36</sup> Cfr. CORDUA, CARLA (1992).

<sup>37</sup> GADAMER, HANS GEORG (1999), p. 75 ss.

ofrecen la posibilidad de comprender los temas esbozados en el tratado desde un punto de vista sistemático, gracias al cual cada parte adquiere su sentido a partir del núcleo temático de la obra. Nuestra lectura pertenece a esta clase, pues planteará una interpretación que sostiene que el núcleo central de toda la obra es el principio de la finalidad (*Zweckmässigkeit*).<sup>38</sup>

#### *0.4 La incompreensión estructural de la estética a la luz de la Crítica de la Facultad de Juzgar. La teoría del arte y el genio.*

Conforme a lo dicho, hemos constatado la importancia de la naturaleza de la creatividad artística en la historia de la reflexión estética. Y, particularmente, hemos visto igualmente cómo este problema se ha configurado como un problema estructural de la historia moderna de la reflexión estética. Ahora bien, con el fin de analizar el problema de la naturaleza de la creatividad artística, esta breve investigación propone analizar el discurso que ha dado forma a la disciplina estética moderna, a saber, la *Crítica de la facultad de juzgar* de Immanuel Kant. Principalmente, analizaré la teoría del arte y el genio que Kant expone en la sección estética de esta tercera crítica, entre los §§ 43-54. En primer lugar, nuestro objetivo no será resolver la paradoja que hemos caracterizado anteriormente. Antes bien, se trata de explicar y comprender, a través de nuestro análisis de la obra de Kant, cómo se estructura y en qué consiste la llamada “incompreensión radical” frente a la naturaleza del genio. En segundo lugar, se trata de comprender qué relación mantiene esta incompreensión u obnubilación con la naturaleza misma del genio. Para ello, en los siguientes capítulos ofreceré una lectura de la sección estética de la KU. Esta lectura, como ya he señalado, tiene como marco conceptual el concepto de *finalidad*. Así, en función del principio de la finalidad ofreceré en primer lugar una reconstrucción de la noción de “estética” en la tercera crítica de Kant (capítulo 1). Luego, se analizará el concepto de “gusto”, con el fin de exponer el marco al interior del cual se desarrolla la teoría del arte y el genio. Una vez explicado este marco, procederé a analizar los conceptos de arte y genio y su relación con la noción de finalidad (*Genie*) (Capítulo 2). El objetivo consiste en exponer de qué manera Kant ofrece, en conformidad con el sistema trascendental de la razón humana finita, una explicación sobre el origen o la naturaleza de la creatividad artística —lo que anteriormente habíamos llamado “lo artístico del arte”— o genio. Por último, sobre la base de esta explicación, ofreceré igualmente una interpretación sobre el genio que nos permita vislumbrar un lugar y una función para este concepto al interior de la KU (Conclusión).

---

<sup>38</sup> v. CASSIRER, ERNST (2003), pp. 331-333. GINSBORG, HANNAH (1997), MOLINA, EDUARDO (2007), TORRETTI, ROBERTO (2005), pp.760-763, (2010).





## Capítulo uno

### El concepto de “estética” en la *Crítica de la facultad de juzgar*

#### 1.1 El fundamento de la historia de la reflexión estética moderna.

Según lo visto en la introducción, la reflexión sobre la creatividad artística decanta en el concepto de *genio*. Con vistas a una explicación racional del genio, éste fue asociado a la facultad de la imaginación y el debate respecto a su naturaleza fue circunscrito a la disciplina estética. No obstante ello, el *genio* continuó siendo una facultad extraña y misteriosa en lo que respecta a su origen y funcionamiento.<sup>39</sup> Así, explicaciones psicológicas, fisiológicas y filosóficas disientían unas de otras en su esfuerzo por explicar el genio. Mientras unos afirmaban que el genio era algo así como una extraordinaria capacidad de “asociación”, otros afirmaban que, en realidad, se trataba de una capacidad “creativa”.<sup>40</sup> Y si bien el campo de batalla de estas discusiones fue la disciplina estética, la divergencia entre unas y otras posturas hizo de este campo un terreno boscoso y sombrío en lo que respecta a su claridad sistemática.

La concepción kantiana del genio que analizaremos a continuación es deudora de esta tradición de pensamiento. Ello lo reconocemos en que los conceptos fundamentales empleados por Kant para el desarrollo de su estética son aquellos que hereda de la historia de la reflexión estética. Igualmente reconocemos este vínculo con la tradición si consideramos la similitud entre las descripciones kantianas del genio y aquellas descripciones psicológicas muy en boga en su época. En su exposición de la teoría del genio, por ejemplo, que se encuentra en los §§ 46 al 54 de la KU, Kant lo define como un *don natural* o *talento innato* (§46) que no procede mediante reglas preestablecidas (§47) sino mediante *espíritu* (§49), y cuya única disciplina o crianza, junto con el saber técnico, es su propio gusto (§48, §50). Igualmente en la *Antropología*, Kant define al genio como un don natural o un talento innato, esto es, una disposición natural del sujeto que se caracteriza por su originalidad en el pensar (§54) y cuya función, al parecer, es inventar cosas originales y magistrales (§57). Este talento, añade Kant, pertenece a la imaginación productiva y no posee reglas determinadas en su proceder (§28, §30, §31, §57).

Sin embargo, desde un punto de vista metodológico, el vínculo entre Kant y el discurso estético

---

<sup>39</sup> v. TATARKIEWICZ, WLADISLAW (2008). pp. 290-300.

<sup>40</sup> v. TATARKIEWICZ, WLADISLAW (2008), pp. 299-300.

emergente es tan sólo aparente. Ciertamente que ha sido común interpretar la “estética kantiana” como una teoría más dentro del campo de la estética<sup>41</sup>, pero esta visión no parece percatarse o, al menos, no parece dar relevancia al hecho fundamental de que, en el fondo, Kant hace uso de los conceptos del discurso estético emergente con el fin de revelar y analizar un problema de otro orden. La intención de Kant, como veremos a continuación, no es inmiscuirse y formar parte en aquellos debates estéticos de su época, cuyos fines era elaborar las prescripciones básicas y los conceptos fundamentales para la formación metodológica de la estética, como una disciplina particular dentro del creciente sistema de conocimiento humano. Su objetivo principal no es tan sólo dar con una definición del gusto, de lo bello o del genio, y esto a pesar de que, paradójicamente, sus análisis y definiciones han ofrecido los fundamentos teóricos para el discurso estético. No es del interés de Kant, entonces, ofrecer una *teoría* estética, ya se entienda esta en acepción psicológica o antropológica, fisiológica o pedagógica. Prueba de ello son los múltiples pasajes en que Kant declara desinterés por contribuir al mencionado debate estético de su época. Ya en el prefacio a la primera edición de 1790, Kant afirma que la investigación del gusto no tiene fines pedagógicos o antropológicos, sino puramente *trascendentales*<sup>42</sup>. A su vez, Kant afirma que su investigación no elabora ninguna *teoría* del gusto ni ninguna *doctrina* o *ciencia* de lo bello, puesto que en materia de gusto y belleza no existen principios racionales que determinen nuestro juicio<sup>43</sup>. Por ello, Kant suele afirmar que, con respecto al gusto, sólo puede realizarse una crítica, y no una ciencia.<sup>44</sup> Además, Kant sostiene que su estética difiere de la estética tradicional, dentro de las cuales, a su parecer, destaca la de Edmund Burke,<sup>45</sup> puesto que su objetivo no es describir fisiológicamente los sentimientos de lo bello y lo sublime<sup>46</sup>. Por último, debemos considerar el hecho de que la llamada “estética kantiana” sólo es la primera sección de la KU. Junto a ella, el tratado se compone de dos introducciones y una sección sobre los juicios teleológicos. Estas afirmaciones de Kant son prueba suficiente de que su interés no es propiamente estético. Debemos preguntar, entonces, cuál es el objetivo de Kant al realizar una investigación crítica trascendental del gusto. ¿Qué sentido tiene ofrecer una crítica del gusto si, en primer término, no es el gusto ni ningún asunto estético lo que interesa a Kant? La clave para esta respuesta nos la dará el concepto mismo de “estética”, el que analizaremos prestando atención a los pasajes en que Kant se refiere directamente a él. Esta explicación nos servirá para hacer dos importantes aclaraciones. En primer lugar, para comprender la función y el

---

<sup>41</sup> v. DICKIE, GEORGE (2003).

<sup>42</sup> KU (1992), p. 81. Igualmente, el § X de la primera introducción (en adelante emplearemos la abreviatura EE) y el § V de la segunda introducción (en adelante emplearemos la abreviatura ZE).

<sup>43</sup> KU, §60.

<sup>44</sup> EE, § I, p. 27. § II, p. 32. §VIII, p. 44.

<sup>45</sup> BURKE, EDMUND (1997).

<sup>46</sup> EE, §X, pp.189-191.

lugar sistemático de la crítica del gusto en la KU. En segundo lugar, y podríamos decir también que en consecuencia, nos servirá para trazar el marco al interior del cual definiremos en el siguiente capítulo la teoría del arte y el genio.

### *1.2 El concepto de “estética” en la Crítica de la Razón pura.*

Partamos constatando que la noción de “estética” no era del agrado de Kant. En reiteradas ocasiones a lo largo de la KU Kant protesta contra la ambigüedad del concepto, ambigüedad que lo lleva a proponer, una y otra vez, definiciones para distinguir el sentido preciso en que está empleándolo. Sin embargo, su conflicto con el mencionado término data de antes de la KU. Ciertamente, el concepto de “estética” fue para Kant un problema ya en la *Crítica de la razón pura*. Allí, a propósito del uso que hace del concepto señala en nota al pie:

“Los alemanes son los únicos que emplean hoy la palabra <estética> para designar lo que otros denominan crítica del gusto. Tal empleo se basa en una equivocada esperanza concebida por el destacado crítico Baumgarten. Esta esperanza consistía en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y elevar al rango de ciencia las reglas de dicha consideración crítica. Pero este empeño es vano, ya que las mencionadas reglas o criterios son, de acuerdo con sus fuentes [principales], meramente empíricas y, consiguientemente, jamás pueden servir para establecer [determinadas] leyes *a priori* por las que debiera regirse nuestro juicio de gusto. Es éste, por el contrario el que sirve de verdadera prueba para conocer si aquéllas son correctas. Por ello es aconsejable [o bien] suprimir otra vez esa denominación y reservarla para la doctrina que constituye una verdadera ciencia (con lo que nos acercamos, además, al lenguaje y al sentido de los antiguos, entre los cuales era muy conocida la división del conocimiento en *aistheta kai noeta*), [o bien compartir este nombre con la filosofía especulativa y entender la estética, parte en sentido trascendental, parte en sentido psicológico].”<sup>47</sup>

La nota al pie citada es añadida en el instante en que Kant emplea el término “estética” para referirse al análisis trascendental de la sensibilidad. Puesto que el término poseía un significado obtuso, Kant decide ofrecer un comentario para explicar el uso preciso que hará del concepto. En primer término, su decisión se fundamenta sobre la etimología de la palabra y el uso que la tradición filosófica le ha

---

<sup>47</sup> KrV, A 21/B 36, p. 66-67. Con esta sigla (*KrV*) nos referiremos a la *Crítica de la razón pura* (*Kritik der Reinen Vernunft*).

otorgado. “Estética” proviene del término griego “αἰσθησις” que significa literalmente “percibir mediante los sentidos”. En la tradición filosófica, este término se empleó para referirse al conocimiento sensible o, en otras palabras, el conocimiento que nos entregan nuestros sentidos. En la medida en que nos refiramos a esta clase de conocimiento, el empleo del término “estética” será justificado. Así, dado que Kant se refiere precisamente a esta clase de conocimientos, no duda en utilizar el término para definir la sección que ofrece el análisis de las condiciones de posibilidad de la sensibilidad. No obstante, así definida la estética puede ser tematizada en más de una forma. Esto da como consecuencia que su significado sigue siendo ambiguo. No basta, entonces, con fundamentar el uso del término en la etimología y la tradición filosófica. Se requiere, además, de una segunda precisión, de un epíteto esta vez, que deje en claro ya no el significado de “estética” sino el modo como se aborda su campo de estudio. La segunda función de la nota citada es, precisamente, señalar dos maneras de abordar y analizar la estética. Por un lado, se puede abordar la estética en cuanto “crítica del gusto”. Como tal, dice Kant, la estética sería la *ciencia* que se ocupa de los principios racionales del gusto. Esta manera de abordar la estética, no obstante, es desacreditada por el filósofo debido a un malentendido en su fundamento, a saber, que el gusto no puede ser objeto de ciencia alguna, ya que no se rige mediante principios racionales, a priori. El gusto no se guía mediante principios sino según los sentimientos o los meros sentidos. Y si bien uno podría señalar principios que guíen al gusto, estos principios serán sólo preceptos o reglas para el buen juzgar, y por tanto siempre serán meramente empíricos y no racionales. Así, sólo de la *psicología* podría ser objeto el gusto, en la medida en que ella podría ofrecer una descripción sistemática, aunque meramente empírica, de los preceptos que orientan al gusto. Por otro lado, si nos ocupamos de la estética con el objetivo de descubrir sus condiciones de posibilidad, esto es, analizar los fundamentos últimos, a priori, de la sensibilidad, entenderemos la estética como una investigación de carácter *trascendental*.<sup>48</sup> Puesto que el interés de Kant es descubrir las condiciones de posibilidad a priori del conocimiento racional humano, respecto del cual la sensibilidad es uno de sus pilares<sup>49</sup>, ésta será su manera de abordar la estética en la primera crítica.

Ahora bien, a pesar de que en la *Crítica de la razón pura* queda demostrado que el gusto no juega ningún rol en la constitución de nuestra experiencia, sino que opera, por decirlo así, *dentro* de ella como uno de tantos otros juicios meramente empíricos,<sup>50</sup> Kant vuelve sobre el problema del gusto seis años más tarde, pero con una visión *ampliada* respecto de él. Esta vuelta sobre el problema del gusto reabrirá el conflicto que Kant mantiene con la noción de estética, llevándolo a observar y definir

---

<sup>48</sup> KrV A 11/B 25 – A 12/B 26, p. 58.

<sup>49</sup> KrV, A 15/B 29 – A 16/B 30, p. 60-61.

<sup>50</sup> KrV, B 3, p. 43, A 20/B 34 – A 22/B 36, pp. 66-67.

este campo de una nueva manera. Pues bien, primero ¿cuál es la razón de esta *ampliación*? Y segundo, ¿cómo comprende ahora Kant la estética?

### *1.3 La reconsideración del gusto y la ampliación de la estética.*

La ampliación de la visión kantiana respecto al gusto tiene su causa en el descubrimiento de una clase de principio a priori del conocimiento humano que en las anteriores críticas no había sido expuesto.<sup>51</sup> El primer testimonio de este descubrimiento es una carta escrita por Kant al filósofo austriaco Karl Leonard Reinhold. Allí, a propósito de la consistencia y organicidad de su sistema de pensamiento, Kant afirma haber descubierto un tipo distinto de principio a priori que no pertenece ni a la facultad de conocimiento ni a la facultad de desear.

“Ahora me ocupo de la Crítica del gusto, con cuya ocasión se descubre otro modo de principio a priori, distinto al anterior. Porque las facultades del ánimo son tres: facultad de conocimiento, sentimiento de placer y displacer y facultad de desear. Para la primera he encontrado principios a priori en la Crítica de la razón pura (teorética), y para la tercera en la Crítica de la razón práctica. Busqué también para la segunda, y si a decir verdad sostuve normalmente como imposible hallar unos parecidos, el análisis de las facultades de la mente humana mencionadas previamente me permitió descubrir una sistematicidad, dándome amplio material con el que maravillarme y que, si es posible explorar, será suficiente para que me dure el resto de mi vida. Así mediante este camino ahora reconozco tres partes de la filosofía, cada cual con sus principios a priori, que uno puede enumerar y determinar en la medida de sus posibles modos de conocimiento –filosofía teórica, teleología y filosofía práctica, entre las que sin duda la del medio se encuentra como la más pobre en fundamentos de determinación a priori. Para la Pascua espero estar listo con esto en manuscrito, si bien no en imprenta, bajo el título de Crítica del gusto.”<sup>52</sup>

El pasaje muestra que la reconsideración del gusto tiene su origen en el descubrimiento de una tercera facultad mental, la facultad del *sentimiento de placer y displacer*. Como el resto de las facultades mentales, el *sentimiento de placer y displacer* posee principios a priori. La tarea de Kant será

---

<sup>51</sup> v: CASSIRER, ERNST (2003), pp. 55 ss.

<sup>52</sup> KANT, I., “An Carl Leonhard Reinhold. Königsberg Dezember 28, 1787”, En: KANT, I., (1912), pp. 367-370. La traducción de la carta la he realizado según esta versión alemana citada.

llegar a dar con aquellos principios a priori. Para ello, no obstante, será necesario *reconsiderar* su visión sobre el juicio de gusto, pues como este se fundamenta en el *sentimiento de placer y displacer* debe contener esos principios y, por tanto, debe poder ser objeto de la crítica. Que tal fuera la esperanza de Kant lo señala el hecho de que esta investigación trascendental llevaría por título “Crítica del Gusto”. Ahora bien, si el descubrimiento de un principio trascendental en el sentimiento de placer y displacer motivó la ampliación crítica del gusto, ¿qué hizo que Kant reconsiderara al sentimiento de placer y displacer, antaño una facultad meramente empírica, como una facultad mental con fundamento a priori? En la carta, por cierto, Kant no dice cómo descubrió que, en el sentimiento de placer y displacer, hay principios a priori. Para averiguar el fundamento de este descubrimiento deberemos analizar otro documento, a saber, la llamada primera introducción de la KU.<sup>53</sup> El análisis de este texto nos proveerá las respuestas necesarias y, de paso, nos permitirá entender algo que, a simple vista, resulta extraño en la citada misiva: que el sentimiento de placer fundamenta a la *teleología*. No habíamos mencionado esta afirmación pues en la carta sólo aparece como un dato curioso al que Kant no dedica comentarios. Sin embargo, el análisis de la primera introducción nos mostrará que la teleología se halla en el fondo de la reflexión kantiana sobre el gusto y la estética.

#### *1.4 El concepto de “estética” en la KU.*

La EE es conocida como la introducción que Kant decidió no añadir a la publicación de la obra.<sup>54</sup> La razón fue su extensión, por lo que la reemplazó por una introducción mucho menos extensa. En efecto, la primera introducción posee más párrafos que la segunda y es más rica en detalles respecto a las definiciones y formulaciones de los conceptos, aunque, como veremos, en ambas podemos hallar la clave para descifrar nuestro problema, a saber, el significado de la “estética” o “crítica del gusto” en la KU.<sup>55</sup>

Como hemos mencionado con anterioridad, para comprender la función y el lugar sistemático de la estética en la KU será necesario señalar cuál es el marco sistemático que la delimita y configura. Así, pues, ¿cuál es el sistema en el que se inscribe la estética? Y, en segundo lugar, ¿qué función cumple dentro de este sistema?

---

<sup>53</sup> Nos referiremos en adelante a la primera introducción de la KU con la sigla EE (*Erste Einleitung*).

<sup>54</sup> v. CASSIRER, ERNST (2003).

<sup>55</sup> En la EE, la definición explícita del concepto de “estética” se halla en el § VIII. En la ZE, no encontramos una definición sobre el concepto de “estética”. Sin embargo el tema del juicio estético se trata particularmente en el § VII. Una comparación entre ambos párrafos no revelará divergencias entre sus contenidos. Sí revela, no obstante, lo que habíamos señalado: la primera introducción es más rica en detalles y definiciones que la segunda introducción. Por esta razón es que la primera introducción nos resulta más útil para analizar el modo como Kant piensa y analiza el discurso estético en la KU.

La EE plantea una hipótesis respecto a las facultades superiores de conocimiento (FSC), que Kant define como *las facultades de conocimiento a priori por conceptos*.<sup>56</sup> Como es sabido, hasta antes de 1790, las FSC era un sistema bipartito compuesto por el *entendimiento*, definido por Kant como *facultad del conocimiento de lo universal (las reglas)*<sup>57</sup> y la *razón*, definida como la *facultad de la determinación de lo particular por lo universal (de la derivación desde principios)*. En la medida en que ambas facultades fundamentan mediante principios a priori todo el conocimiento posible, estas configuran todo el sistema de la filosofía.<sup>58</sup> Ahora bien, lo que se plantea en el § II, y esto será la estructura ósea de la crítica, es que en el sistema de las FSC existe una tercera facultad, a saber, la *facultad de juzgar*. Esta facultad es definida por Kant como la facultad de la *subsunción de lo particular bajo lo universal*.<sup>59</sup> Así comprendida, no obstante, no se vislumbra en qué medida esta facultad forma parte de las FSC. En efecto, parece ser que esta facultad se limita a servir a las otras dos, porque su función de enjuiciamiento consiste en señalar que un particular dado pertenece, en cuanto caso de una regla, a un concepto, ya sea éste elaborado por el entendimiento o la razón.<sup>60</sup> La facultad de juzgar, así entendida, es el *acto* mediante el cual aplicamos las reglas del entendimiento y la razón a un particular dado.<sup>61</sup> ¿Cómo podría, entonces, formar parte de las FSC si no posee sus propios conceptos?

Al respecto, la respuesta inicial de Kant, comprendida en los §§ II y III, se realiza analógicamente y con una intención meramente hipotética. Para formar parte de las FSC, Kant sostiene que la facultad de juzgar, por analogía con el entendimiento y la razón, debe dar un concepto a priori, esto es, un principio que fundamentase su actividad y según el cual esta actividad estuviese legislada. A su vez, de modo similar al entendimiento y la razón, la facultad de juzgar tiene que legislar a priori sobre una facultad del ánimo, que son las encargadas de elaborar las representaciones mediante las cuales producimos conocimiento racional.<sup>62</sup> En consecuencia, la facultad de juzgar debe poseer una clase de juicios propios, distinta de los juicios teóricos que pertenecen al entendimiento y de los juicios

---

<sup>56</sup> EE, §II, p. 28.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Puesto que para Kant “filosofía” es *conocimiento racional mediante conceptos*, esta se compone sólo de dos partes: filosofía teórica o de la naturaleza y filosofía práctica o de la libertad. Al respecto, v. EE, § I.

<sup>59</sup> EE, §2, P. 28.

<sup>60</sup> Esta definición de facultad de juzgar, que la considera como una facultad que está al servicio del entendimiento y de la razón, fue ya presentada en la introducción a la analítica trascendental de la *Crítica de la razón pura* e igualmente en la sección titulada “sobre la típica de la facultad de juzgar pura práctica” de la *Crítica de la razón práctica*.

<sup>61</sup> EE, § II, p.28: “Pero 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.”

<sup>62</sup> EE, § III, p. 31. En este párrafo, Kant señala que la facultad del ánimo que está fundamentada sobre la facultad de juzgar es el *sentimiento de placer y displacer*. Esto, sin embargo, Kant lo plantea a modo de hipótesis y no aún a modo de explicación. La comprobación de esta hipótesis, como veremos, se realizará en los párrafos siguientes de la EE.

prácticos que pertenecen a la razón. Por último, y sin duda el punto más complejo al respecto,<sup>63</sup> la facultad de juzgar, si efectivamente es *parte* de este sistema de las FSC, debe ocupar un lugar tal en el sistema que le permita suprimir la aparente distancia entre el entendimiento y la razón.<sup>64</sup> O, en palabras de Kant, la facultad de juzgar debería concluir y, en consecuencia, completar su negocio crítico.<sup>65</sup>

Todas estas presuposiciones, que por cierto no son más que la consecuencia lógica de la hipótesis principal de Kant, traen consigo grandes dificultades.<sup>66</sup> La primera dificultad, y sin duda la principal, radica en que no es posible que la facultad de juzgar, al igual que el entendimiento y la razón, fundamente una clase de conocimiento racional mediante conceptos, esto es, que ella fundamente una parte de la filosofía. La filosofía, como ha demostrado Kant, es esencialmente bipartita, pues todo el conocimiento racional mediante conceptos se ciñe o bien al campo del entendimiento o bien al de la razón.<sup>67</sup> De modo tal que si la facultad de juzgar, al igual que el entendimiento y la razón, es una FSC, en cuanto tal, es, a su vez, radicalmente diferente de ellas dos. La facultad de juzgar no constituye ninguna clase de conocimientos mediante conceptos y, en consecuencia, si efectivamente posee principios a priori, cabe deducir que la naturaleza de aquellos es diferente a la de los principios a priori del entendimiento y la razón. Ahora bien, si los principios a priori de la facultad de juzgar no pertenecen al orden del conocimiento racional porque no constituyen ninguna clase de conocimiento, ¿qué clase de principios a priori son? En otras palabras, ¿cuál es la naturaleza de la facultad de juzgar?

La respuesta a esta pregunta es lo que podríamos considerar como el gran descubrimiento kantiano, e incluso, como una de las consecuencias más radicales del *giro copernicano* que Kant realiza en la filosofía. Con el fin de explicar el razonamiento kantiano con la mayor prolijidad que nos sea posible, presentaré sin demora la respuesta. Pues bien, una vez que Kant descubrió que el conocimiento mediante conceptos se constituye sobre la base de operaciones lógicas que son universales y necesarias, a saber, los principios a priori del entendimiento puro y de la razón,<sup>68</sup> parecía que había llegado al fondo del problema crítico, habiendo expuesto ya todas las condiciones universales y necesarias de la posibilidad misma del conocimiento racional humano. Sin embargo, en la KU expone el descubrimiento de un principio a priori de la facultad de juzgar que, si bien no es *constitutivo* para el conocimiento de objetos, sí posee un rol legislativo y a priori con respecto a su *mera* posibilidad. Que no sea *constitutivo* quiere decir que no fundamenta ninguna clase de conocimiento, como sí lo hacen

---

<sup>63</sup> La complejidad tiene su causa en la pregunta por el lugar que la facultad de juzgar ocupa en el sistema de las FSC y, a su vez, el lugar que ocupa dentro del sistema filosófico de Kant. Para una ilustración de este punto, v.: CORDUA, CARLA, (1992).

<sup>64</sup> EE, § I, § II.

<sup>65</sup> KU, p. 82.

<sup>66</sup> KU, p. 80.

<sup>67</sup> EE, § I.

<sup>68</sup> Estos análisis, por cierto, se hallan respectivamente en la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica*.

los principios del entendimiento (filosofía de la naturaleza) y la razón (filosofía de la libertad).<sup>69</sup> De ahí que Kant afirme que la facultad de juzgar no funde ninguna parte en el sistema de la filosofía.<sup>70</sup> No obstante, Kant descubre que este principio a priori igualmente participa en la formación de la posibilidad del conocimiento racional humano. Ciertamente, Kant afirma sobre la facultad de juzgar y su principio que si bien ella no constituye ninguna clase determinada de conocimiento objetivo, su principio debe ser considerado como *a priori*, esto es, universal y necesario, porque es la *condición subjetiva para un conocimiento en general*.<sup>71</sup> Ello quiere decir que la facultad de juzgar elabora un principio subjetivo que, siendo pre-cognitivo, participa en la formación de la posibilidad del *mero* conocimiento, esto es, no en la posibilidad de este o aquel conocimiento particular, sino en la posibilidad misma de *que haya* conocimiento o, como dice Kant, del conocimiento *en general*.<sup>72</sup> Ahora bien, una revisión al razonamiento de Kant nos ofrecerá una explicación acuciosa y sistemática respecto a este proceso subjetivo-a-priori que participa de la formación de la experiencia.<sup>73</sup>

### *1.5 La facultad de juzgar como facultad superior de conocimiento.*

Como señalamos antes, difícilmente comprenderemos a la facultad de juzgar como una FSC si consideramos que su función está supeditada, en cuanto *facultad de subsunción de lo particular bajo lo universal* a la aplicación de las reglas dadas por el entendimiento y/o la razón. Pues, en tal caso, la facultad de juzgar se limita a *determinar* lo particular bajo un concepto universal que, en la medida en que es elaborado por el entendimiento o la razón, antecede a la presentación misma de lo intuitivo. Sin embargo, pregunta Kant, ¿qué ocurre si lo particular que nos es dado no se adecua a ningún concepto del Entendimiento (esquema) ni de la Razón (principio)? ¿Qué ocurre si la mente (*Gemüt*) no posee ningún concepto para subsumir lo particular? En primer lugar, sin un concepto que determine el particular dado, lo intuitivo se nos aparece como una multiplicidad, un diverso y, por lo tanto, como un límite para nuestra facultad de conocimiento. Al respecto, sostiene Kant:

“Pues la diversidad y heterogeneidad de las leyes empíricas podría ser tan grande, que, siéndonos parcialmente posible vincular percepciones con arreglo a leyes particulares eventualmente descubiertas, nunca nos lo fuese, en cambio, traer estas leyes empíricas mismas a

---

<sup>69</sup> EE, §I.

<sup>70</sup> EE § I, § II, § XI.

<sup>71</sup> EE, § VIII, 45. ZE, § VII.

<sup>72</sup> *Ibídem*. A propósito de la condición de posibilidad del conocimiento en general como un fundamento pre-cognitivo del conocimiento, v. MOLINA, EDUARDO (2007).

<sup>73</sup> EE § IV.

la unidad de un parentesco bajo un principio común, toda vez que ocurriese, como en sí desde luego es posible (al menos en la medida en que el entendimiento puede decidir a priori), que la diversidad y heterogeneidad de estas leyes, e igualmente de las formas naturales que les son adecuadas, fuesen infinitamente grandes, y nos ofreciesen en éstos un agregado caótico en bruto sin la menor huella de un sistema, aunque tuviésemos que suponer un tal según leyes trascendentales.<sup>74</sup>

No obstante ello, la razón humana siempre aspira a conocer lo intuido mediante principios, incluso en los casos particulares.<sup>75</sup> Así, en segundo lugar, en el caso en que un particular – como las formas naturales, señala Kant— se nos apareciera como un *agregado caótico en bruto*, la facultad de juzgar, como la encargada del *acto de subsumción*, debe buscar la forma de hacer posible que aquella multiplicidad sea sometida a la legislación de nuestra razón. En efecto, esta tarea no la puede realizar el entendimiento porque, como afirma Kant, sólo hace posible la experiencia haciendo *abstracción, en su legislación trascendental de la naturaleza, de toda diversidad de leyes empíricas posibles*.<sup>76</sup> Y mucho menos puede la razón auxiliar a la facultad de juzgar pues aquella siempre aspira a la unidad del conocimiento mediante principios, y no al conocimiento de la naturaleza en su particularidad. Así, Kant afirma que:

“Esta [la facultad de juzgar], en efecto, no es simplemente una facultad para subsumir lo particular bajo lo universal (cuyo concepto está dado), sino también, a la inversa, *para hallar lo universal {que corresponde} a lo particular*.”<sup>77</sup>

Para poder tener experiencia de aquellos casos particulares, la facultad de juzgar debe *hallar lo universal*. En efecto, pues si la experiencia es efectivamente un *sistema*, esta debe serlo no sólo de acuerdo a leyes trascendentales, sino también de acuerdo a las *leyes empíricas* de la naturaleza. En otras palabras, la experiencia debe ser igualmente un *sistema empírico*.<sup>78</sup> De lo contrario, afirma Kant,

---

<sup>74</sup> EE IV, p. 33.

<sup>75</sup> EE IV, 33. KU, § 57, Observación I, p. 248.

<sup>76</sup> EE IV, p. 34.

<sup>77</sup> EE IV, 34. El subrayado es mío.

<sup>78</sup> EE § IV, p. 33. Kant señala: “En la *Crítica de la razón pura* hemos visto que la naturaleza entera, como el conjunto de todos los objetos de la experiencia, constituye un sistema según leyes trascendentales, esto es, aquellas que el entendimiento mismo da a priori ( a saber, para los fenómenos, en cuanto que ellos, enlazados en una conciencia, deben constituir experiencia). Precisamente por ello la experiencia tiene que constituir también, según leyes tanto universales como particulares, en cuanto es ella, considerada objetivamente, en general posible, un sistema (en la idea) de conocimientos empíricos posibles.” Y también: “Pues la *unidad de la naturaleza en espacio y tiempo* y la unidad de la experiencia que nos es posible son idénticas, porque aquélla es un conjunto de meros fenómenos (modos de

no sería posible la experiencia de la naturaleza en su particularidad y estaríamos obligados a *ir a tientas entre formas naturales*.<sup>79</sup>

Ahora bien, para *hallar lo universal*: ¿qué debe hacer la facultad de juzgar? Kant afirma que la única manera como la facultad de juzgar puede evitar *ir a tientas* es suponiendo que, allí donde efectivamente es posible hallar leyes empíricas (en lo particular), es posible igualmente subsumir dichas leyes bajo otras leyes más generales, aunque igualmente empíricas.<sup>80</sup> En otras palabras, se debe suponer que en lo que se nos aparece como *caótico y contingente* es posible hallar cierta *legalidad*. Para Kant, esta suposición es estrictamente necesaria. De lo contrario, no sería posible un sistema de la experiencia con respecto a la naturaleza en su particularidad.<sup>81</sup> De allí que Kant designe a esta suposición como una *suposición trascendental* o, en otras palabras, como el *principio trascendental* de la facultad de juzgar. Ahora bien, llegados a este punto, ya no nos encontramos en el terreno de la clásica facultad de juzgar, cuya función era *determinar* lo dado con vistas a un concepto del entendimiento y/o de la razón. Se requiere, entonces, de una distinción,<sup>82</sup> a fin de poner en evidencia que la facultad de juzgar, al menos en un aspecto, pertenece a las FSC. La distinción de Kant es la siguiente:

“La facultad de juzgar puede ser considerada ya como una facultad para *reflexionar* según un cierto principio sobre una representación dada, en pro de un concepto que por ese medio es posible, ya como una facultad para *determinar*, por una representación empírica dada, un concepto que hace de fundamento. En el primer caso es ella la *facultad de juzgar reflexionante*, en el segundo, la *facultad de juzgar determinante*.”<sup>83</sup>

---

representación), el cual únicamente puede tener su realidad objetiva en la experiencia, que, como sistema, tiene que ser posible aun según leyes empíricas, si se piensa la experiencia (cual tiene entonces que ocurrir) como un sistema.”

<sup>79</sup> EE § IV, p. 34. Al respecto, Kant argumenta del siguiente modo: “En efecto, si por ir a tientas entre formas naturales, la facultad de juzgar considerase la concordancia de unas con otras en vista de leyes empíricas, pero más elevadas, como enteramente contingente, sería más contingente aún el que *percepciones particulares* se mostrasen alguna vez dichosamente aptas, por fortuna, con respecto a una ley empírica; y mucho más todavía, que leyes empíricas diversas conviniesen, con miras a la unidad sistemática del conocimiento de la naturaleza, en una posible experiencia *en su conexión total*.”

<sup>80</sup> EE § IV, p. 33. “Es, pues, un *supuesto* trascendental subjetivamente necesario que aquella inquietante diversidad ilimitada de leyes empíricas y esa heterogeneidad de las formas naturales no convenga a la naturaleza, sino más bien que ésta, por la afinidad de las leyes particulares bajo leyes más generales, se acredite con vistas a una experiencia en cuanto sistema empírico.”

<sup>81</sup> EE § IV, p. 33. ZE § IV, p. 91.

<sup>82</sup> EE, § XII, p. 67.

<sup>83</sup> EE V-35. La distinción entre ambos tipos de facultad es expuesta igualmente en: ZE, § IV, p. 90: “La facultad de juzgar, en general, es la facultad de pensar lo particular en cuanto contenido bajo lo universal. Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, la facultad de juzgar, que subsume bajo él lo particular (también cuando, como facultad de juzgar trascendental da a priori las condiciones sólo conforme a las cuales se puede subsumir bajo aquel universal) es *determinante*. Si lo particular es dado, para lo cual debe encontrar ella lo universal, la facultad de juzgar es sólo reflexionante.”

Para hallar, entonces, lo universal, la facultad de juzgar debe *reflexionar*. Reflexionar, especifica Kant, significa *comparar y reunir representaciones* (ya con otras representaciones o con la facultad de conocimiento) con vistas a un concepto posible. Reflexionar, en este sentido, significa *discernir* (*facultas diiudicandi*); discernir, por ejemplo, entre una u otra representación con vistas a un concepto posible.<sup>84</sup> Sólo reflexionando la facultad de juzgar puede llegar a subsumir lo particular bajo un universal que, como hemos mencionado, sólo puede ser producido por la misma facultad de juzgar. De modo tal que, para su reflexión, ella misma debe elaborar un concepto con el cual y bajo el cual comparar y reunir lo particular. En la medida en que la facultad de juzgar procede de este modo, Kant la considera *heautónoma*<sup>85</sup> (esto es, que se da una ley a sí misma) y *técnica* o *artística* (pues produce su propio concepto). Ahora bien, primero, ¿qué concepto elabora la facultad de juzgar como su propio principio trascendental? Y segundo, ¿cómo surge o nace este principio trascendental?

### 1.6 El principio a priori de la facultad de juzgar reflexionante.

Según señalamos, el principio trascendental de la facultad de juzgar nace de la suposición universal y necesaria de que existe una *legalidad de lo contingente*.<sup>86</sup> O en otras palabras, *que para todas las cosas naturales pueden hallarse conceptos empíricamente determinados*.<sup>87</sup> Pues bien, Kant considera que esta suposición es un *principio trascendental* porque se trata de un concepto que la propia facultad de juzgar elabora. Ciertamente, la suposición de que en lo caótico y contingente es posible hallar *legalidad* no es otra cosa que el concepto de una *conformidad a fin* o *finalidad* de lo contingente, según el cual enjuicamos a priori lo particular como si estuviera determinado por un *fin*.<sup>88</sup> Este concepto, señala Kant, nos lleva a pensar que la naturaleza, en su propia particularidad, es decir, en lo que respecta a sus productos, es *técnica*, como si ella misma fuera *arte* y en el seno de su producción existiera un entendimiento que organiza incluso sus formas más contingentes y caóticas.<sup>89</sup> Sólo sobre la base del concepto de un *fin*, esto es, de una *ordenación conforme a fin de la naturaleza en un sistema*<sup>90</sup> puede evitar nuestro reflexionar ir a la ventura y ciegamente, en palabras de Kant. Por cierto, pues el concepto de *conformidad a fin*, en cuanto principio trascendental, *precede a toda*

<sup>84</sup> EE, § V, p. 35.

<sup>85</sup> EE § VIII, p. 47.

<sup>86</sup> Respecto a la *legalidad de lo contingente* como el *principio de la facultad de juzgar*, ver: MOLINA, EDUARDO (2007), GINSBORG, HANNAH (1997).

<sup>87</sup> EE § V, p. 35.

<sup>88</sup> EE § VI, p. 40. Kant señala: “La conformidad a fin es, en efecto, una conformidad a ley de lo contingente como tal.”

<sup>89</sup> EE § V, p. 38, § VI, p. 40, § VII, p. 42, § IX, p. 55. ZE, § IV, p. 91.

<sup>90</sup> EE § V, p. 37.

*comparación posible*<sup>91</sup> o, dicho de otra manera, hace posible toda comparación y reunión de representaciones en vistas a un concepto que determine lo particular. Ahora bien, a diferencia de los principios a priori *constitutivos*, como los conceptos puros del entendimiento, el principio trascendental de la facultad de juzgar no puede *hacer valer su principio como ley*, esto es, como una representación necesaria, universal y comprobable mediante experiencia, que fundamente y determine nuestro conocimiento del objeto.<sup>92</sup> Antes bien, el principio de la facultad de juzgar es un principio sólo para la facultad de juzgar misma, para que esta pueda realizar su propia actividad de *subsunción con vistas a un concepto posible*. Se trata, dice Kant, de un principio *regulativo*, esto es, cuya función es meramente *heurística*, puesto que nos sirve para poder reflexionar sobre la naturaleza allí donde no poseemos conceptos para determinarla. Pensamos, ciertamente, a la naturaleza como *arte*, suponiendo con ello una *técnica de la naturaleza*, pero esta suposición no es más que un concepto que la propia facultad de juzgar, a partir y en vistas de sí misma, se da para reflexionar sobre casos particulares, como las formas naturales en su particularidad.<sup>93</sup> Así, no inferimos de este principio trascendental *la generación de formas naturales conformes a fin en sí mismas*,<sup>94</sup> como si realmente contuviera un fin. Tan sólo nos valemos del concepto de la conformidad a fin con vistas a la reflexión sobre la naturaleza y sus formas naturales para poder investigar la naturaleza en su particularidad en conformidad con un sistema (empírico) de la experiencia, es decir, para pensar lo particular tanto como *partes* de un sistema (de la naturaleza) como así también sistemas en sí.<sup>95</sup>

Kant afirma en el § VII que el origen del concepto de la conformidad a fin o, como lo denomina aquí, de la *técnica de la naturaleza*, es la propia *técnica de la facultad de juzgar*. Hasta ahora, hemos mencionado que la facultad de juzgar elabora, *a partir y en vista de sí misma*, su propio principio a priori. Esta particularidad de la facultad de juzgar fue descrita por Kant como su cualidad *heautonómica y artística*. Ahora bien, ¿cómo surge, exactamente, esta ley que la facultad de juzgar se da a sí misma? ¿Por qué es el concepto de la *conformidad a fin* o *finalidad*, y no otro, su principio a priori? La razón de ello estriba en el mismo acto de reflexión que realiza la facultad de juzgar. En efecto, Kant señala que *percibimos la conformidad a fin en la medida en que ella* meramente reflexiona *sobre un objeto dado*.<sup>96</sup> Esta afirmación podría parecer una tautología. No obstante, mostraremos que en realidad Kant nos está señalando el origen mismo, el surgimiento, del principio de la conformidad a fin.

---

<sup>91</sup> EE § V, p. 37.

<sup>92</sup> EE § V, p. 38. KrV, A 216/B 263. p. 239.

<sup>93</sup> EE § VI, p. 40.

<sup>94</sup> EE § VI, p. 40.

<sup>95</sup> EE § IX, p. 52.

<sup>96</sup> EE § VII, p. 42. El destacado es mío.

Para enjuiciar, la facultad de juzgar reflexionante se da a sí misma un concepto. Como todo concepto, el de la conformidad a fin se produce mediante tres procesos. Kant lo describe del siguiente modo:

“1. la *aprehensión (apprehensio)* de lo múltiple de la intuición, 2. la *comprehensión*, es decir, la unidad sintética de la conciencia de esto múltiple en el concepto de un objeto (*apperceptio comprehensiva*), 3. la *presentación (exhibitio)* del objeto correspondiente a este concepto en la intuición. Para el primer acto se requiere imaginación, para el segundo, entendimiento, para el tercero, la facultad de juzgar, que, cuando se trata de un concepto empírico, sería facultad de juzgar determinante.”<sup>97</sup>

El concepto de la conformidad a fin no es un concepto para *determinar* su objeto. En este sentido, Kant afirma que es un concepto que surge de la *mera reflexión*. Puesto que este concepto surge de la *mera reflexión*, este debe originarse en los actos mismos que están a la base de la *mera reflexión* y configurarse según ellos, esto es, los actos que anteceden la presentación de cualquier concepto particular o determinado y que hacen de la cosa dada un objeto. Según el pasaje citado, estos actos son dos: la aprehensión de lo múltiple de la intuición realizada por la imaginación y la comprensión de la unidad sintética de la conciencia de lo múltiple en un concepto empírico realizada por el entendimiento. Puesto que la *mera reflexión* no elabora una comprensión determinada, la presentación de su objeto mediante un concepto no será una presentación *determinante*. Antes bien, la presentación que realizará la facultad de juzgar expondrá tan sólo el acuerdo que se establece entre imaginación y entendimiento. Así, el concepto de la conformidad a fin surgirá del mero acuerdo o de la mera adecuación entre imaginación y entendimiento con ocasión de una cosa dada. En otras palabras, el concepto de conformidad a fin será la *presentación* de la mera adecuación entre imaginación y entendimiento. Ahora bien, ¿cómo surge este *mero acuerdo* entre imaginación y entendimiento?

Según el §VII, la adecuación entre imaginación y entendimiento es la propia *técnica de la facultad de juzgar* porque es sobre la base de dicha adecuación que surge el concepto de conformidad a fin.<sup>98</sup> Sin embargo, al respecto es necesario precisar que no se trata, en sentido estricto, de una “técnica”. Ciertamente podemos comprender la aplicación del concepto de conformidad a fin como *técnica*, en la medida en que sólo lo empleamos para *reflexionar* y no *determinar* las cosas que se nos

---

<sup>97</sup> EE § VII, p. 42. a propósito de la formación a priori de los conceptos, v. el análisis de la “triple síntesis” en la Deducción Trascendental de la *Crítica de la razón pura*. KrV, A XVI-XVII, p. 11-12. A 95-114., pp., 129-141.

<sup>98</sup> EE § VII, pp. 42-43.

dan<sup>99</sup>, pero la adecuación que está en su fundamento no es un proceso fundado en alguna especie de mecanismo. Kant emplea el término “técnica” de modo analógico para señalar que se trata de una *habilidad* de la facultad de juzgar.<sup>100</sup> Esta habilidad es definida por Kant como *espontánea*, una habilidad sin reglas ni prescripciones. Podríamos llamarla una técnica no mecánica o *técnica sin técnica*, porque es *espontánea y libre*, esto es, sin sujeción a reglas o principios externos a su propio acto de reflexión. La adecuación entre imaginación y entendimiento surge sin más, de modo natural por así decirlo, y por ello no es una técnica de tipo mecánico. Antes bien, Kant precisa que esta adecuación es, ante todo y simplemente, el *libre juego* en el que nuestras facultades se potencian mutuamente sin llegar a un acuerdo final, esto es, sin llegar a un concepto determinado respecto de la cosa.<sup>101</sup>

Ahora bien, que esta adecuación surja de modo natural no quiere decir que sea una *inspiración*, una *ocurrencia* o *serendipia*. En realidad, esta adecuación a fin o *libre juego* surge necesariamente del *encuentro* mismo entre la cosa dada y el sujeto. Para que surja de este encuentro, que consiste en la *receptividad* del sujeto *con ocasión* de una cosa dada, las facultades representacionales no deben verse impedidas en su intento por descubrir un concepto para la cosa. En efecto, sólo si la cosa dada no impide la reflexión, sino que la propicia, las facultades del sujeto serán conformes a fin entre ellas. En consecuencia, señala Kant, surgirá, *en referencia a esta adecuación en la mente del sujeto*<sup>102</sup>, el concepto de la conformidad a fin entre el sujeto y la cosa dada. Y dado que el principio trascendental surge *en referencia al sujeto*,<sup>103</sup> es decir, *en referencia al libre juego* de sus facultades *con ocasión* de una cosa dada, este principio de la conformidad a fin es de naturaleza *subjetiva*.

Ahora bien, puesto que este principio se fundamenta sobre la base de un acto subjetivo, Kant sostiene que el concepto de la conformidad a fin se percibe, inicialmente, mediante el *sentimiento de placer y displacer*.<sup>104</sup> Toda vez que sentimos *placer* o *displacer* con ocasión de una cosa dada para la que no poseemos aún conceptos, es porque o bien el *libre juego* entre nuestras facultades surgió con ocasión de la cosa dada o bien porque el *libre juego* padece algún obstáculo en su quehacer. Dado que no poseemos aún concepto alguno de la cosa dada, el placer que sentimos no puede ser ni empírico ni moral<sup>105</sup>. Por lo tanto, el placer es un sentimiento en y por la *mera reflexión*. En definitiva, afirmará Kant, se trata de un placer trascendental. Al respecto, Kant señala:

---

<sup>99</sup> EE § V, p. 37.

<sup>100</sup> EE §I, p. 27.

<sup>101</sup> KU, § 9, p. 134.

<sup>102</sup> EE § VIII. Con respecto a la centralidad del libre juego entre imaginación y entendimiento para el desarrollo del principio trascendental de la facultad de juzgar, v.: TORRETTI, ROBERTO (2005), pp. 760-763.

<sup>103</sup> EE, § VII.

<sup>104</sup> EE § III, § VII, § VIII.

<sup>105</sup> KU, § 3, § 4, § 5.

“Una definición de este sentimiento, considerado de manera general, *sin mirar a la diferencia* {que hay en que} *él acompañe la sensación de los sentidos, o la reflexión, o la determinación de la voluntad*, tiene que ser trascendental. Puede rezar así: el *placer* es un *estado* del ánimo en el cual la representación concuerda consigo misma, como fundamento, ya simplemente para conservar ese estado (pues el estado de las fuerzas del ánimo que, en una representación, son recíprocamente propicias, se conserva a sí mismo), ya para producir su objeto. Si es lo primero, entonces el juicio sobre la representación dada es un juicio estético de reflexión. Si es lo último, es entonces un juicio estético-patológico o estético-práctico.”<sup>106</sup>

El placer que el sujeto vivencia con ocasión de una cosa dada es, según el pasaje citado, el sentimiento que la propia adecuación entre imaginación y entendimiento —el libre juego— nos provoca toda vez que permanecemos en su estado. De ahí que Kant pueda afirmar que *la representación de una conformidad a fin subjetiva de un objeto es incluso idéntica con el sentimiento de placer*.<sup>107</sup>

### *1.7 Conclusión. Función y lugar de la estética en la KU.*

Volvamos ahora a la pregunta inicial de nuestro capítulo, a saber, ¿qué función cumple la estética en la *KdU* y, en definitiva, en qué consiste esta “estética”? Dado que el principio trascendental de la facultad de juzgar surge del estado de ánimo del sujeto con ocasión de una cosa dada (sin concepto), esto es, surge del *libre juego* de nuestras fuerzas representacionales, se requerirá analizar, entre otros juicios, aquellos que se fundamentan en la facultad del sentimiento de placer y displacer. Ciertamente, pues el sentimiento de placer y displacer es la facultad mediante la cual el principio trascendental de la facultad de juzgar se manifiesta en primer término.<sup>108</sup> A los juicios cuyas representaciones pertenecen al sentimiento de placer y displacer Kant los denomina *juicios estéticos*.<sup>109</sup> El juicio estético recibe igualmente el nombre de juicio de gusto. De ahí, entonces, que sea necesaria una sección *estética* en la investigación de la facultad de juzgar.<sup>110</sup> Esta sección estética no es necesaria en la medida en que, como señalamos anteriormente, entregue un análisis cultural sobre el gusto. Es

---

<sup>106</sup> EE § VIII, pp. 51-52.

<sup>107</sup> EE § VIII, pp. 50-51.

<sup>108</sup> EE § XI, p.63. “El juicio reflexionante estético, recibe su fundamento de determinación total y únicamente de la facultad de juzgar, sin mezcla con otra facultad de conocimiento.”

<sup>109</sup> EE VIII, pp. 45 ss.

<sup>110</sup> EE § XI, p. 63. “Es, pues, en sentido propio, sólo en el gusto, y precisamente en vista de los objetos de la naturaleza, que la facultad de juzgar se manifiesta como una facultad que tiene su principio peculiar y que por medio de él fundadamente aspira a un sitio en la crítica general de las facultades superiores de conocimiento, {pretensión ésta} que tal vez ella no se hubiera esperado.”

necesaria en la medida en que, analizando el juicio de gusto, se llegará a probar la *trascendentalidad* del principio de la conformidad a fin que pertenece a la facultad de juzgar. La estética consistirá, entonces, en el análisis crítico de la condición de posibilidad subjetiva del conocimiento en general, y no se la llamará apropiadamente “estética”, sino “crítica de la facultad de juzgar estética”.<sup>111</sup>

A continuación definiremos el concepto de *genio* de acuerdo al principio de la conformidad a fin. Al respecto, argumentaremos que el concepto de *genio* es la tematización del principio de la finalidad desde el punto de vista del problema de la *producción (Hervorbringung)*. Por un lado, el objetivo de este análisis será comprender el marco filosófico y metodológico en el que Kant circunscribe su explicación sobre el genio. Por otro lado, este análisis pretende mostrar que Kant ofrece una explicación del genio *dentro de los límites de la razón*, a diferencia de la visión de la Estética que considera al genio como una facultad meramente hermética e irracional. Con ello, por cierto, esperamos cumplir con nuestro objetivo conductor, a saber, el de exponer cómo la explicación kantiana del genio resuelve el misterio de su naturaleza, al ofrecer una explicación en conformidad con la posibilidad y los límites de la razón humana finita. O, en otras palabras, esperamos mostrar cómo Kant explica en qué consiste la *naturaleza irracional* del genio mediante un examen crítico de la facultad de juzgar.

---

<sup>111</sup> EE § XI, p. 66.



## Capítulo dos

### La teoría del arte y el genio

#### 2.1 Pregunta por el marco de la teoría del arte y el genio en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*

La *teoría del arte y el genio*, que comprende los §§ 43 al 54, es conocida por su aparente desconexión del resto de la sección estética.<sup>112</sup> Podemos señalar, al menos, tres razones que fundamentan esta visión. Primero, el análisis del arte y del genio es una parte de la sección titulada *Deducción de los juicios estéticos puros*. Al inicio de esta sección, Kant declara que el objetivo de la deducción es *legitimar* la pretensión de validez universal y necesaria de los juicios de gusto con el fin de *demostrar* que esta clase de juicio se fundamenta en el principio a priori de la conformidad a fin estética.<sup>113</sup> Sin embargo, la teoría del arte y el genio no satisface este objetivo. La deducción, en realidad, es realizada con anterioridad, entre los §§ 30 y 42. Así, cuando comienza la exposición del arte y el genio ésta parece más un injerto que una parte de la deducción. Segundo, de entre todos los conceptos de la tradición estética empleados por Kant, los conceptos de “arte” y “genio” son los que más se aproximan a las definiciones e interpretaciones precedentes a Kant. Así como el concepto de “arte” es expuesto sobre la base de clasificaciones que se remontan al escolasticismo, el concepto de “genio” es expuesto según caracterizaciones psicológicas. Y dado que en múltiples ocasiones Kant ha afirmado su falta de interés en estos asuntos,<sup>114</sup> tanto el arte como el genio no parecen tener mayor relevancia. Tercero, en varios pasajes de la crítica del gusto, Kant contrasta el arte bello con la belleza natural, dando mayor importancia a esta última, dado que ejemplifica mejor el principio de la conformidad a fin sin fin.<sup>115</sup> Estas tres razones, en definitiva, llevan a considerar la teoría del arte y el genio como un *suplemento* a la sección estética.<sup>116</sup>

Sin embargo, así como existe esta consideración sobre la teoría en cuestión, existe igualmente una consideración que, en contraste con aquella, podríamos llamar positiva. Su positividad radica en su intención de señalar para la teoría del arte y el genio, si no un lugar dentro de la deducción, sí al menos una relación con el resto de la sección estética de la KU. Ahora bien, hay varios modos de abordar la

---

<sup>112</sup> v. OYARZÚN, PABLO (1992).

<sup>113</sup> KU, § 30. p. 191.

<sup>114</sup> v. nuestro capítulo I.

<sup>115</sup> KU, § 16, § 17, § 41, § 42.

<sup>116</sup> El concepto de *suplemento* empleado aquí es una referencia a la “lógica del parergon” expuesta por Jacques Derrida en su análisis de la KU. Al respecto, v. DERRIDA, JACQUES (1981) y (2005).

teoría del arte y el genio.<sup>117</sup> En el presente capítulo ensayaremos uno de estos modos. Mostraremos que la teoría del arte y el genio es un *caso ejemplar* del principio de la finalidad o conformidad a fin que Kant expone en la sección estética de la KU, puesto que, como veremos, el genio es definido por Kant como el principio mismo de la finalidad sin fin. Para ello, expondremos en primer lugar la definición de arte y genio realizada por Kant. En segundo lugar, expondremos el concepto de conformidad a fin o finalidad expuesto en la sección estética de la KU y, por último, explicaremos su relación con la teoría del arte y el genio. Con este análisis esperamos cumplir con el objetivo que enunciamos al inicio de esta investigación, a saber, el de exponer cómo la explicación kantiana del genio resuelve el misterio de su naturaleza, al ofrecer una explicación en conformidad con la posibilidad y los límites de la razón humana finita. Junto con ello, también esperamos mostrar qué función cumple la teoría del arte y el genio en el contexto de la *Deducción*.

## 2.2 De la teoría del arte y la jovialidad del “arte liberal”.

La sección sobre la teoría del arte y el genio inicia en el §43 titulado “Del Arte en general”. Kant expone el concepto de arte mediante una división general, compuesta de tres criterios: 1) tipos de producción. 2) tipos de habilidades humanas. 3) tipos de habilidad artística.<sup>118</sup> Kant comienza afirmando que existen dos clases de producción: la *naturaleza* y el *arte*. A la acción de la “naturaleza” la llamamos “obrar o actuar en general” (*agere*) y a su producto “efecto” (*effectus*). Para este tipo de producción no poseemos un concepto que designe su causa o motor. Para designar su producción, dice Kant, solemos emplear por analogía el concepto de arte, aunque sabemos que en su producción no hay ninguna clase de arbitrio operando. A la acción del “arte” la llamamos “hacer” (*facere*) y a su producto “obra” (*opus*). Su causa productiva es una representación o un fin y, en consecuencia, el obrar de un hombre. En este sentido, el arte es un tipo de habilidad (*Geschicklichkeit*) humana. Como tal, este puede ser dividido en dos clases. Por un lado, podemos entender esta habilidad como “arte”, es decir, como un “poder” (*können*) o técnica cuyo principio es meramente práctico. O bien podemos entender la habilidad humana como “ciencia”, esto es, un *saber* (*wissen*) fundado en la teoría. La habilidad humana “artística” puede, por último, dividirse igualmente en dos clases. Bien puede ser “artesanía” (*Handwerk*) o “arte”. A la primera Kant la define como un “arte remunerado” (*lohn Kunst*) o, en otras palabras, trabajo fundado en una técnica mecánica. Lo llama arte “remunerado” pues su producción

---

<sup>117</sup> Para contrastar algunas interpretaciones de los §§ 43 al 54, v. OYARZÚN, PABLO (1992), pp. 83-104. SCHAPPER, EVA (1999), pp. 367-393. SASSEN, BRIGITTE (2003), pp. 171-180. CRAWFORD, DONALD (2003), pp. 143-170.

<sup>118</sup> KU, § 43, pp. 213-214.

está determinada por el concepto de un fin particular. A la segunda Kant la define como arte liberal (*freie Kunst*). Al igual que la artesanía o arte remunerado, el arte liberal se produce mediante un *mecanismo* cuyo fin es dar cuerpo a la obra. Sin embargo, a diferencia de aquel, el arte liberal no se produce conforme a un fin particular. Ciertamente, “libre” quiere decir, en primer lugar, que su producción no es simplemente mecánica. En segundo lugar, quiere decir que su producción es una ocupación placentera, *cual juego solamente*, señala Kant. Así, en cuanto arte, esta producción es conforme a fin, aunque en cuanto *libre o jovial*, no posee fin o concepto alguno que lo determine. En esta clase de arte, concluye Kant, el *espíritu*, que es aquello que *vivifica* a la obra, se halla *en libertad*.

Como señala el título del siguiente párrafo, el problema al que nos introduce Kant en esta sección es el del “arte bello” (*schöne Kunst*). El objetivo de toda esta sección será explicar qué clase de producción artística puede ser denominada “bella”. Este problema, por cierto, se anuncia ya en la críptica y breve caracterización del concepto de “arte liberal” (*freie Kunst*). Mediante los conceptos de *juego y espíritu*, Kant muestra que lo esencial del arte liberal es que se trata de una producción que es “conforme a fin sin fin”. Al respecto, es sabido que este problema fue ya tematizado en la *exposición y deducción* de los juicios de gusto puro. Así, para comprender la teoría del arte y el genio deberemos analizar el tratamiento que realiza Kant de la “conformidad a fin sin fin” en dichas secciones. Una vez expuesto este marco filosófico, veremos que la teoría del arte y el genio expone la idea de finalidad sin fin desde otro punto de vista. Mientras en la *exposición* y la *deducción* se trataba de la conformidad a fin en cuanto *forma bella* (*schöne Form*) y principio a priori de *enjuiciamiento* (*Beurteilung*), en la teoría del arte y el genio Kant expondrá el concepto de la conformidad a fin sin fin como un tipo particular de *producción* (*Hervorbringung*).

### 2.3 La “conformidad a fin sin fin” como principio de enjuiciamiento.

Como demostramos en el capítulo anterior, la sección conocida como la *exposición de los elementos* del juicio de gusto tiene por fin poner al descubierto el principio a priori de la facultad de juzgar reflexionante.<sup>119</sup> Dado que este principio no es objetivo, sino *subjetivo*, porque sólo sirve para la reflexión de nuestra facultad de juzgar, Kant considerará necesario analizar el juicio de gusto, pues este es un juicio *meramente subjetivo* y, sin embargo, con *pretensión de validez universal y necesaria*. Su análisis, como es sabido, se estructura según el marco de las categorías del entendimiento puro,<sup>120</sup> a saber, la tabla de los juicios compuesta por cuatro características o momentos: cualidad, cantidad,

---

<sup>119</sup> KU, § 22, p. 155.

<sup>120</sup> KrV, A 66/B 91 – A 83/B 116, pp. 104-119.

relación y modalidad.

En lo que respecta a la primera característica, Kant señala que el juicio de gusto es la única clase de juicio *meramente* subjetivo, porque es el único que se fundamenta sólo sobre la base del *sentimiento de placer y displacer*.<sup>121</sup> Existen, evidentemente, otros juicios asociados al sentimiento de placer, como el caso de lo agradable y lo bueno. Pero estos juicios no se fundamentan sólo en el sentimiento de placer y displacer sino también en criterios objetivos como la *sensación* que nos produce el objeto o la *utilidad* que nos puede prestar.<sup>122</sup> El gusto, en cambio, enjuicia su objeto –lo bello, dirá Kant— en la *mera contemplación*, desinteresado de su existencia o su utilidad.<sup>123</sup> Así, llamaremos “bello” a un objeto cuando lo enjuiciemos en referencia al propio sujeto y, *por cierto al sentimiento vital de éste bajo el nombre de sentimiento de placer y displacer*.<sup>124</sup>

No obstante, cuando afirmamos que un objeto nos parece bello lo decimos como si el juicio fuera objetivo. En consecuencia, el sujeto *hablará, por eso, de lo bello como si la belleza fuese una cualidad del objeto*.<sup>125</sup> Esta característica del gusto, afirma Kant, se deduce del desinterés del juicio de gusto, porque dado el hecho de que nuestro gusto no posee por fundamento ninguna sensación o concepto privado, sino sólo el placer que se produce en y por la mera contemplación, nos parecerá que nuestro placer posee validez universal. En consecuencia, el placer por lo bello no es experimentado como un sentimiento privado, que *me pertenece tan sólo a mí*, sino como un placer que debe ser válido para *toda la esfera de los que juzgan*. De este primer análisis del gusto, a saber, según su cualidad y cantidad, Kant concluirá que el juicio de gusto se caracteriza por ser un juicio *desinteresado y universal*.

Ahora bien, sobre la base de ambos momentos o características, Kant pondrá al descubierto el siguiente problema: si el gusto es un juicio *meramente subjetivo*, ¿cómo puede tener pretensión de *validez universal*? Esta pregunta es el problema fundamental de la exposición del gusto. Su análisis, afirma Kant, justifica que el gusto sea objeto de la filosofía trascendental porque, como veremos a continuación, nos *revelará una propiedad de nuestra facultad de conocimiento* que no ha sido aún explorada en detalle, a saber, la propiedad reflexionante de la facultad de juzgar.<sup>126</sup> De ahí, entonces, que la solución a este problema sea considerada por Kant como *la clave de la crítica del gusto*.<sup>127</sup> Pues bien, respecto al fundamento de la universalidad del gusto, Kant afirmará en el §9 que el gusto posee validez universal porque está fundamentado sobre la condición de posibilidad *subjetiva* del

---

<sup>121</sup> KU, § 1, p. 121.

<sup>122</sup> KU, § 3, § 4.

<sup>123</sup> KU, § 3, § 4, § 5.

<sup>124</sup> KU, § 1, p. 122.

<sup>125</sup> KU, § 6, p. 128.

<sup>126</sup> KU, § 8, p. 130.

<sup>127</sup> KU, § 9, p. 133.

enjuiciamiento (*Beurteilung*) de los objetos. Si bien esta condición es *subjetiva*, Kant precisa que es igualmente *a priori* porque sólo sobre la base de dicha condición es posible el *conocimiento en general*. A esta condición subjetiva a priori Kant la denomina *libre juego del estado del ánimo*.

“La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, dado que debe tener lugar sin suponer un concepto determinado, no puede ser otra cosa que el estado del ánimo en el libre juego de la imaginación y el entendimiento (en la medida que éstos concuerden entre sí como es requerible para un *conocimiento en general*).<sup>128</sup>

Para comprender el concepto de “libre juego” y, con ello, la “clave” de la crítica del gusto, analicemos brevemente el argumento del §9 que hemos señalado. La pretensión de validez común que se enuncia en los juicios de gusto es considerada por Kant como un indicio de que esta clase de juicios posee un fundamento a priori. Ahora bien, puesto que la universalidad del gusto es deducida del mero sentimiento de placer o, en otras palabras, es deducida del hecho de que el gusto enjuicia *desinteresadamente*, Kant sostiene que el fundamento de la universalidad del gusto debe ser igualmente subjetivo. En efecto, pues el placer que enunciamos universalmente como válido no se fundamenta ni en sensaciones ni en conceptos y, por tanto, en ninguna clase de principio objetivo. Debe ser, en otras palabras, un principio pre-conceptual y, por tanto, subjetivo.<sup>129</sup> Por otro lado, no obstante, para posibilitar la pretensión de validez universal del placer, este fundamento “subjetivo” debe ser igualmente un principio “a priori”. De lo contrario, sostiene Kant, la pretensión de validez universal del gusto sería infundada. Teniendo en cuenta estas características, hay sólo una clase de proceso cognoscitivo a priori que puede servir de fundamento al gusto. Este proceso es lo que Kant denomina la mera concordancia o *proporcionado acuerdo* entre nuestras facultades de la imaginación y el entendimiento.<sup>130</sup> La adecuación entre imaginación y entendimiento es el proceso subjetivo mediante el cual se hace posible el conocimiento en general, esto es, no una clase particular de conocimiento sino el mero hecho de *que haya* conocimiento.<sup>131</sup> Ahora bien, en la medida en que este proceso a priori no culmina en un concepto particular, como en el caso de los juicios objetivos de conocimiento, Kant dirá que el ánimo del sujeto se mantiene en un estado de “libre juego”. En este estado de libre juego la imaginación se ocupa de la *composición de lo múltiple de la intuición* y el entendimiento de la *unidad*

---

<sup>128</sup> KU, § 9, p. 134.

<sup>129</sup> v. MOLINA, EDUARDO (2007).

<sup>130</sup> KU, § 9, p. 135.

<sup>131</sup> KU, § 21, p. 153 “Sin esta proporción, en cuanto condición subjetiva del conocer (*erkennen*), no podría surgir como efecto el conocimiento.”

*del concepto que unifica las representaciones* sin que sus actividades se constriñan entre ellas. Al contrario, sus actividades son *vivificadas por recíproca concordancia*.<sup>132</sup> Ahora bien, tal vivificación y concordancia de nuestras facultades anímicas, afirma Kant, es lo que produce placer en el sujeto. Así, en la medida en que el gusto se fundamenta en esta clase de placer –el placer en y por el libre juego de nuestras facultades anímicas--, se fundamenta igualmente, y en última instancia, sobre el principio a priori-subjetivo de la adecuación de nuestras facultades anímicas.

Sobre la base de este argumento, podría objetársele a Kant el siguiente problema concerniente a la cosa que llamamos bella. Si el placer del sujeto tiene su fundamento en un principio a priori-subjetivo, ¿cómo se explica aquella otra afirmación que dice que el placer surge *con ocasión* de lo bello, esto es, en y por la mera contemplación *de la cosa dada*?

El desarrollo de este asunto corresponde al tercer momento de la analítica de lo bello. Ciertamente, Kant afirma que el placer es causado *con ocasión* de lo bello. Sin embargo, de acuerdo con el primer momento, lo bello no es ninguna propiedad del objeto. Cuando decimos que un objeto es “bello” sin duda estamos predicando algo sobre una cosa dada y desde un punto de vista lógico este juicio se enuncia como un juicio objetivo. Sin embargo, desde el punto de vista del contenido del juicio, no se trata de un juicio lógico sino de uno estético. Esto quiere decir que el juicio no contiene un predicado sobre el objeto, sino sobre nuestro propio estado de ánimo *con ocasión* de una cosa dada. Así, sostiene Kant, *la belleza no es en sí nada sin referencia al sentimiento del sujeto*. Sin embargo, una vez más, a pesar de que lo bello sea la representación del sentimiento de placer, lo bello surge sólo *con ocasión* de una cosa dada. Sin aquello que se nos da no sentiríamos afección alguna y, en consecuencia, no habría juicio de gusto. De modo tal que debemos preguntar, ¿cómo debe ser aquello que produce el sentimiento de lo bello?

“Lo que constituye a la complacencia que, sin concepto, juzgamos universalmente comunicable y, con ello, al fundamento de determinación del juicio de gusto, no puede ser otra cosa que la conformidad a fin subjetiva en la representación de un objeto, sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo) y, consecuentemente, la mera forma de la conformidad a fin en la representación por la que nos es *dado* un objeto, en la medida que somos conscientes de aquella.”<sup>133</sup>

Hemos visto que lo que llamamos bello no puede ser ninguna clase de objeto, puesto que no juzgamos según sensaciones ni mediante conceptos, sino sólo mediante el sentimiento de placer. Aquello que nos

---

<sup>132</sup> KU, § 9, p. 135.

<sup>133</sup> KU, § 11, p. 137.

es dado y llamamos bello debe ser de una índole tal que ponga a nuestras facultades representacionales en libre juego. En otras palabras, aquello que es dado debe poder ser representado de acuerdo a la actividad de la imaginación y el entendimiento, sin llegar empero a un concepto particular que lo objetive.

Al respecto, este pasaje citado nos aclara que aquello que es adecuado a nuestras facultades representacionales lo llamamos *conforme a fin*.<sup>134</sup> Para entender el significado de este concepto, debemos definir los términos que la componen.

En primer término, sabemos que todo cuanto nos es dado es “conocido” por nuestras facultades a través de un proceso representacional de síntesis mediante aprehensión, reproducción y reconocimiento de la diversidad dada. Una multiplicidad dada es aprehendida en una intuición, luego reproducida por la imaginación mediante una imagen y, por último, reconocida por el entendimiento bajo un concepto.<sup>135</sup> Ahora bien, en este caso particular, el concepto al que Kant se refiere –concepto de “fin”-- pertenece a la clase de conceptos que expresan *realidad* sobre la intuición dada, y, por tanto, corresponde a la categoría de relación. “Fin”, explica Kant, es la representación de una intuición según el concepto de su causa.<sup>136</sup> Más precisamente, “fin” es la representación de un objeto según *el fundamento real de su posibilidad*,<sup>137</sup> esto es, la representación del objeto según un concepto que oficia como causa de su realidad. Para llegar a la representación de un objeto en cuanto “fin”, Kant señala que, antes de llegar a dicho concepto, debe haber una *concordancia* entre la reproducción de la intuición elaborada por la imaginación y su reconocimiento en un concepto formulado por el entendimiento. A esta concordancia en el proceso representacional de nuestras facultades Kant la denomina “conformidad a fin”. En el caso del concepto de “fin”, la conformidad a fin es, precisa Kant, la *causalidad* del concepto con respecto a un objeto. “Conforme a fin”, en otras palabras, es la representación subjetiva que expresa la concordancia causal entre un concepto y un objeto. La distinción entre “fin” y “conformidad a fin” radica en que el primero es una representación *objetiva* de la intuición dada o, como dice Kant, es una representación que no sólo designa el conocimiento de un objeto, sino también al *objeto mismo (su forma o su existencia) en cuanto efecto*<sup>138</sup> de un concepto que oficia como su causa. El segundo, en cambio, el concepto de “conformidad a fin”, no se refiere al objeto sino al tipo de conocimiento de un objeto, esto es, al proceso mediante el cual elaboramos una representación. Ahora bien, sobre la base de la conformidad a fin, Kant precisa que podemos elaborar

---

<sup>134</sup> KU, § 10. p. 136.

<sup>135</sup> Sobre el tratamiento de la triple síntesis, v. KrV, A 95- A 114, pp., 129-141

<sup>136</sup> KrV, §10, A 76/B 102- A83/B 104, pp. 111-115.

<sup>137</sup> KU, §10, p. 136.

<sup>138</sup> KU, §10, p. 136.

dos clases de enjuiciamiento. Por un lado, la conformidad a fin nos permite elaborar enjuiciamientos *objetivos*. A este caso pertenecen todos los objetos cuya realidad se fundamenta en y es determinada por un fin. Al respecto, los ejemplos de Kant serán, por un lado, los artefactos, como objetos cuya realidad sólo es posible por un fin, y por otro, los organismos, como objetos cuya realidad es pensada *como si* estuviera fundada en un fin que, por cierto, sería interno al propio ser.<sup>139</sup> Por otro lado, la conformidad a fin también nos permite elaborar enjuiciamientos *estéticos*. Al respecto, los ejemplos de Kant serán la belleza natural y, posteriormente, la obra de arte bella.<sup>140</sup>

Al igual que la conformidad objetiva, la conformidad a fin estética se fundamenta en la concordancia entre el trabajo de la imaginación y el entendimiento. A diferencia de ella, en cambio, esta concordancia no llega a producir un concepto determinado de la multiplicidad dada. Esta multiplicidad dada es representada como una conformidad a fin, esto es, un caso particular en cuyo fundamento podemos *vislumbrar* un fin.<sup>141</sup> Pero, en este caso la cosa no llega a ser representada de acuerdo con el concepto de un *fin* particular. Ciertamente, como no enjuiciamos al objeto de acuerdo con su condición objetiva (según sensaciones o conceptos), sino meramente en conformidad con el libre juego de nuestras facultades representacionales, no consideramos que lo dado sea efectivamente el producto de un fin o, en otras palabras, *el resultado de una voluntad que lo hubiese ordenado de ese modo de acuerdo a la representación de una cierta regla*<sup>142</sup>. Por esta razón, Kant dirá que lo dado lo consideramos conforme a fin y, en consecuencia, bello, sólo en vista de su *mera forma*, esto es, en vista de la representación subjetiva realizada por el libre juego de nuestras facultades. Lo bello, en consecuencia, será definido por Kant como una conformidad a fin *sin fin*, esto es, una cosa que en su mero aparecer se adecua a la libre actividad de nuestras facultades mentales, y cuya representación se nutre sólo de aquella libre actividad, sin llegar a ser determinada por un fin o un concepto en particular. Lo bello, en este sentido, está desligado y separado de todo fin, cortado de todo posible concepto que lo pudiera determinar como un objeto empírico, definible según conceptos.<sup>143</sup> De ahí, entonces, que afirmar que el placer surge *con ocasión* de lo bello no es distinto a decir que posee su fundamento en el libre juego de imaginación y entendimiento, porque lo bello, en cuanto conformidad a fin formal, no es sino la representación del libre juego de nuestras facultades anímicas. El placer, por tanto, que surge *con ocasión* de lo bello es igualmente, como señala Kant en el pasaje citado, la *conciencia* del sujeto

---

<sup>139</sup> A propósito del organismo como *fin natural*, esto es, como objeto que es enjuiciado como *fin en sí mismo*, v. KU, §64, § 65.

<sup>140</sup> Para una distinción sistemática de las distintas clases de “conformidad a fin”, v. ROSALES, ALBERTO (2009).

<sup>141</sup> KU, § 10, p. 136.

<sup>142</sup> KU, § 10, p. 136.

<sup>143</sup> A propósito del “sin fin” como “corte” o “separación”, v. DERRIDA, JACQUES (2005), p. 102.

con respecto a su propio estado de ánimo en el libre juego de sus facultades anímicas.<sup>144</sup>

La última particularidad del gusto que analiza Kant es el hecho, el *factum*, que cuando anunciamos que algo es bello lo hacemos *exigiendo* el asentimiento de los demás. El gusto se expresa, entonces, como un *deber*. Sin embargo, la necesidad que expresa el juicio de gusto, como ya hemos de saber, no puede ser objetiva porque el gusto no se sostiene sobre la base de argumentos probatorios. No se trata, entonces, de una necesidad lógica, dice Kant, sino de una necesidad que podemos llamar *ejemplar*.<sup>145</sup> Al igual que en el caso de la universalidad del gusto, Kant observa que en el origen de esta demanda se halla el fundamento a priori subjetivo del libre juego de nuestro estado de ánimo. El libre juego, sostiene Kant, no sólo se manifiesta en nosotros mediante el sentimiento de placer que oficia de conciencia *estética* de la interna conformidad a fin de nuestras facultades. Igualmente, este fundamento subjetivo-a priori se manifiesta en la idea de un *sentido común*. Esta idea, sostiene Kant, es necesaria para emitir un juicio de gusto porque este siempre aspira a ser comunicado universalmente. Sin la suposición de un sentido común, afirma Kant, el gusto no podría aspirar a comunicarse universalmente y se lo consideraría como un juicio estético particular.<sup>146</sup>

#### 2.4 La aprioridad de la “conformidad a fin sin fin”. La finalidad como horizonte trascendental de la crítica de la facultad de juzgar estética.

Una vez concluida la exposición del gusto, podemos observar que dicha sección tiene por fin poner al descubierto el concepto de “conformidad a fin” y señalar la centralidad del “libre juego” de imaginación y entendimiento en la formación del *enjuicimiento estético*.<sup>147</sup> Ciertamente, como se señala en la *Observación*, el tema importante a destacar es la *libre conformidad a ley de la imaginación*.<sup>148</sup> E igualmente en el *Comentario general* se subraya el concepto de una “libre legalidad” como el tema central de la exposición:

“La conformidad a fin estética es la conformidad a ley de la facultad de juzgar en su *libertad*. La

---

<sup>144</sup> KU, § 10, p. 136, § 11, p. 137. § 12, p. 138. “La conciencia de la causalidad de una representación con el propósito de conservar al sujeto en su estado, puede acá designar en general aquello que se denomina placer; por el contrario, el displacer es aquella representación que contiene el fundamento para determinar el cambio del estado de las representaciones en su propio contrario (rechazarlas o eliminarlas).” (KU, §10, p. 136).

<sup>145</sup> KU, § 19, p. 152.

<sup>146</sup> KU, § 20, p. 153. “Así, pues, sólo bajo el supuesto de que haya un sentido común (por tal no entendemos, empero, un sentido externo, sino el efecto que proviene del libre juego de nuestras fuerzas cognoscitivas), sólo bajo la suposición, digo, de un tal sentido común, puede ser emitido el juicio de gusto.”

<sup>147</sup> A propósito de la centralidad del *libre juego de imaginación y entendimiento* en la KU, v. TORRETTI, ROBERTO (2005), pp. 760-763.

<sup>148</sup> KU, Observación general sobre la primera sección de la analítica, p. 155.

complacencia en el objeto depende de la relación en que queremos poner a la imaginación; pero ella ha de mantener por sí misma al ánimo en ocupación libre.”<sup>149</sup>

De acuerdo con el pasaje, el tema fundamental no es si la imaginación está adecuada con el entendimiento –produciendo el sentimiento de lo bello— o con la razón –produciendo el sentimiento de lo sublime—. El tema que debe ser destacado es, en ambos casos, la *ocupación libre* del ánimo o, en otras palabras, *la conformidad a ley de la facultad de juzgar en su libertad*. Según lo visto, esta “libre legalidad” designa, por un lado, un *proceso* entre la imaginación, en cuanto facultad de la presentación de intuiciones, y el entendimiento, en cuanto facultad de la ley.<sup>150</sup> Este proceso consiste en la adecuación de las presentaciones de la imaginación a la *legalidad* tramada por los conceptos del entendimiento. En otras palabras, se trata de la concordancia entre las imágenes que nuestra imaginación elabora y las normas conceptuales trazadas por el entendimiento. En este sentido, podemos caracterizar a esta adecuación como el proceso mediante el cual se elaboran imágenes en y según los bordes de la legalidad que conforma al sistema de entero de la experiencia. Por otro lado, y más importante aún para el análisis de la KU, la “libre legalidad” es un *estado* del ánimo, pues mediante este proceso la imaginación se *mantiene* en libertad o, en otras palabras, se mantiene constantemente activa, siendo ella misma *productora* de nuevas formas y figuras que no llegan a ser constreñidas por algún concepto particular.<sup>151</sup> La *libre legalidad*, en este sentido, designa el proceso mediante el cual se elaboran presentaciones que, a partir de los bordes de la legalidad, juegan con las posibilidades de ella –al punto incluso de su transgresión, como en el caso del sentimiento sublime<sup>152</sup>--, mediante la producción constante de nuevas e inusitadas formas y figuras.

Ahora bien, en la *deducción*, Kant se propone demostrar la aprioridad de esta libre legalidad. Su objetivo, ciertamente, será mostrar que en el fundamento de esta *libertad estética*<sup>153</sup> se halla el principio a priori-subjetivo de la facultad de juzgar reflexionante.

Hemos observado en la *exposición* que los juicios de gusto no son juicios de conocimiento, porque su fundamento no es una sensación ni tampoco un concepto sobre el objeto. El gusto pertenece al ámbito de lo meramente subjetivo, pues se fundamenta sobre el sentimiento de placer. Sin embargo, apunta Kant en la *deducción*, el gusto posee dos peculiaridades lógicas que, por decirlo así, dan

<sup>149</sup> KU, Comentario general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes, p. 183.

<sup>150</sup> A propósito del entendimiento como una facultad de juzgar determinante, v. KrV, A 69/B 94, p. 106. Igualmente, v. KU, *Observación general sobre la primera sección de la analítica*, p.155.

<sup>151</sup> A propósito de la imaginación *productiva*, v. KU, *Observación general sobre la primera sección de la analítica*, p.155. *Antropología*, § 28-§33. pp. 71-91.

<sup>152</sup> A propósito de lo sublime como una estética de la transgresión, v. “Lo sublime: la catástrofe de lo posible”, *En*: ROJAS, SERGIO (2005), pp. 71-87.

<sup>153</sup> A propósito del concepto de libertad estética, v. MOLINA, EDUARDO (2007).

aparición objetiva al gusto: el gusto es *singular* y, sin embargo, posee *pretensión de validez universal*. Ambas peculiaridades nos conminan a pensar, sostiene Kant, que en el gusto debe hallarse un fundamento que, siendo común a todos, determina de modo a priori nuestro juicio de gusto.<sup>154</sup> De lo contrario, no habría manera en que este juicio singular tuviese pretensión de validez universal. Ahora bien, dado que el gusto no es conceptual, porque se compone de percepción y placer, su fundamento no puede ser un principio a priori objetivo.

El juicio de gusto no predica un concepto sobre el caso dado, sino tan sólo que su *mera forma* le produce placer. Se produce esta afección, sostiene Kant, porque con ocasión de una cosa dada las facultades del ánimo se adecuan entre sí. La imaginación y el entendimiento producen la representación de una conformidad a fin tal que la imaginación se mantiene en libertad y el entendimiento en conformidad a ley, sin que una facultad determine el trabajo de la otra. Las facultades, dice Kant, entran en un *libre juego*. Y dado que las facultades representacionales son conformes a fin *con ocasión* de una cosa, diremos igualmente que la cosa misma es conforme a fin con nuestro estado de ánimo. En consecuencia, enjuiciaremos la cosa dada en vista de su *mera forma* conforme a fin y la llamaremos, en cuanto tal, “bella”. Con ello, Kant quiere demostrar que el enjuiciamiento estético se fundamenta en un principio subjetivo-a priori. Al respecto, Kant señala:

“El gusto, como facultad de juzgar subjetiva, contiene un principio de subsunción, mas no de la intuiciones bajo *conceptos*, sino de la *facultad* de las intuiciones o presentaciones (esto es, de la imaginación) bajo la *facultad* de los conceptos (esto es, del entendimiento), en tanto que la primera, en su *libertad*, concuerda con la última, *en su conformidad a ley*.”<sup>155</sup>

Kant considera a la conformidad a fin entre imaginación y entendimiento como un principio a priori-subjetivo del gusto porque la concordancia entre ambas facultades es la condición subjetiva de posibilidad de los juicios en general. Antes de la formación de un concepto mediante el entendimiento, el sujeto requiere que lo percibido se adecue a nuestras facultades anímicas. Esta adecuación sólo es posible sobre la base de la adecuación entre la labor de la imaginación y el entendimiento. La imaginación debe poder elaborar una composición de lo percibido y el entendimiento debe poder elaborar un concepto para determinar, en conformidad a una ley, la composición de la imaginación. Ahora bien, en un juicio común de conocimiento, este proceso subjetivo de *libre juego* concluye en su objetivación mediante la presentación de un concepto. Pero, en un juicio estético este proceso no llega

---

<sup>154</sup> KU, § 32, § 33.

<sup>155</sup> KU, § 35, p. 198.

a concepto objetivo alguno. Antes bien, el juicio sólo tendrá por contenido el mero *libre juego* de nuestras facultades representacionales y, por lo tanto, su única representación será el concepto de una *conformidad a fin* formal o sin fin. Se tratará, entonces, de un juicio *reflexionante*, puesto que la representación del gusto –lo bello– no es otra cosa que el concepto de la actividad pre-cognitiva de la facultad de juzgar reflexionante. De ahí que Kant afirme que el principio a priori del gusto es la *condición formal subjetiva de un juicio en general*, esto es, el acto de enjuiciamiento reflexivo de la facultad de juzgar (*reflectierende Urteilskraft*).<sup>156</sup> A esta condición subjetiva-a-priori Kant la denomina principio de la *finalidad*.

### 2.5 La finalidad como principio de producción. El concepto de “arte”.

Como hemos señalado, el objetivo de la exposición y de la deducción es, por un lado, poner al descubierto el principio de la conformidad a fin y, por otro lado, mostrar que se trata de un principio a priori subjetivo de la facultad de juzgar en general o, como precisa Kant en las introducciones, de la facultad de juzgar reflexionante. Ahora bien, con respecto a este principio hemos visto cómo el concepto de *libertad* se destaca como una de las características más relevantes del fundamento del gusto. En efecto, la condición subjetiva del juicio en general es caracterizada como un *libre juego*, libre legalidad o *libre entretenimiento*.<sup>157</sup> E igualmente el concepto de *conformidad a fin* es caracterizado como la representación conceptual, aunque subjetiva, de la *libertad* del estado de ánimo en el proceso de reflexión. No se trata, por cierto, de una libertad en sentido práctico, esto es, de la libertad bajo el mandato de la voluntad, sino, como señala Eduardo Molina, de una *libertad estética* o *liberalidad* (*liberalität*) que antecede el trabajo del entendimiento y de la razón práctica.<sup>158</sup> Desde un punto de vista genético, como el adoptado por Molina, esta libertad estética puede ser considerada como la *espontaneidad misma* de la razón humana finita, dado que es la *condición subjetiva del conocimiento en general* y, por tanto, forma parte del proceso de formación del conocimiento mediante conceptos.

Ahora bien, aunque la facultad de juzgar no posea ningún dominio en el sistema de la filosofía, pues su principio a priori es tan sólo un principio *heurístico*, en la *deducción* Kant expone un ámbito en el que este principio es la regla para la producción de su propio objeto. Este ámbito es precisamente el del arte bello y el genio.

El concepto de “arte” ya había sido empleado en pasajes anteriores de la KU. En el §16, cuando se

---

<sup>156</sup> KU, § 35, p. 198.

<sup>157</sup> KU, Observación general a la analítica de lo bello, p. 155 ss.

<sup>158</sup> MOLINA, EDUARDO (2007), p. 679.

contrasta la *belleza adherente* (*pulchritudo adhaerens*) con la *belleza libre* (*pulchritudo vaga*), Kant emplea al arte como un ejemplo del primer tipo de belleza. Como es sabido, la diferencia entre ambos tipos de belleza radica en que la primera posee un fin o un concepto que determina su forma, mientras que la belleza libre, dice Kant, no posee ningún fin en su fundamento. Así, las flores, las aves, los crustáceos de mar, los dibujos *à la grecque* y las follajerías de los marcos son bellezas libres porque *no significan nada en sí mismos: nada representan, ningún objeto bajo un concepto determinado*.<sup>159</sup> En cambio, el hombre, el caballo y los edificios son bellezas adherentes porque *supone[n] un concepto del fin que determina lo que la cosa deba ser, y en consecuencia, un concepto de su perfección*.<sup>160</sup> Por otro lado, en el §17 el arte es considerado bajo la rúbrica del ideal de belleza. No por cierto como el ideal de belleza mismo, pues *sólo aquello que tiene la finalidad de su existencia en sí mismo, el hombre*,<sup>161</sup> puede ser ideal de belleza, pero sí como el medio de representación de dicho ideal; por ejemplo, señala Kant, el *Doríforo* de Policeto es la representación del ideal de belleza humano. En ambos casos, el objetivo de Kant es distinguir la belleza natural de una clase de belleza secundaria, una belleza “artística”<sup>162</sup>, con el fin de afirmar que sólo lo bello natural es objeto de un juicio de gusto puro, esto es, un juicio libre de conceptos, fundamentado sobre el *libre juego* entre imaginación y entendimiento.<sup>163</sup> Por último, en el §42 la distinción entre belleza natural y belleza artística es retomada, pero esta vez para tematizar el interés intelectual en lo bello. En este caso, la belleza artística igualmente está por debajo de la belleza natural debido a la misma razón anterior, a saber, su condición de “arte” que la conmina a estar encadenada a un concepto de fin particular.<sup>164</sup> Así, en estos tres casos podemos apreciar cómo el arte es tematizado por Kant como una belleza secundaria o artificial, es decir, no *tan bella* como la belleza natural que, debido a su *pureza*, mantiene una relación inmediata con el *libre juego* de las facultades anímicas, siendo así la belleza más apropiada para tematizar el principio a priori de la conformidad a fin sin fin de la facultad de juzgar reflexionante.

Bajo esta perspectiva, es correcto afirmar que la belleza artística es sólo un caso derivado, secundario, del principio a priori de la conformidad a fin. Sin embargo, la teoría del arte y el genio nos introduce una nueva perspectiva respecto al arte y lo bello que no se condice con la visión expuesta hasta ahora sobre la belleza artística. Esta nueva visión ya la vimos reflejada en el concepto de “arte

---

<sup>159</sup> KU, § 16, p. 145.

<sup>160</sup> KU, § 16, p. 145.

<sup>161</sup> KU, § 17, p. 148.

<sup>162</sup> KU, § 17, p. 151. “Pero el que se los considere como una obra del arte basta ya para tener que confesar que uno refiere su figura a algún propósito y a un fin determinado. De ahí que tampoco haya una complacencia inmediata en su contemplación.”

<sup>163</sup> KU, § 16, p. 146. “Puro sería un juicio de gusto respecto de un objeto [dotado] de fin interno determinado solamente cuando el que juzga no tuviese concepto alguno de ese fin o bien hiciese abstracción de él en su juicio.”

<sup>164</sup> KU, § 42, p. 209.

liberal” del §43. Al respecto, hemos afirmado que se trata de una clase de “arte” que no es *mecánico* o conforme a un fin particular, sino un arte que posee *espíritu*. A partir del concepto de “arte liberal” podemos ya observar que en la teoría del arte y el genio no se tratará de la *belleza artística* expuesta en los párrafos anteriores sino, más bien, de un *arte bello* (*schöne Kunst*). La diferencia entre ambos conceptos —“belleza *artística* y “arte *bello*”— es sustancial porque, como afirma Kant en el §48, no se trata de una tercera distinción entre lo bello natural y lo bello artístico, sino de un completo cambio de perspectiva o visión con respecto a un mismo fenómeno, a saber, la obra de arte.<sup>165</sup>

### 2.5.1 Del arte bello.

Según el párrafo señalado, la teoría del arte y el genio consiste en ofrecer una nueva visión respecto a la obra de arte. Ya no se tratará, afirma Kant, del *enjuiciamiento* (*Beurteilung*) de los objetos que llamamos bellos, sino de la *producción* (*Hervorbringung*) de objetos bellos.<sup>166</sup> Tal como pudimos apreciar anteriormente, toda la sección estética correspondiente a la *exposición* y la *deducción* está bajo el punto de vista del *enjuiciamiento*. El tema principal allí era poner al descubierto y legitimar el principio de la conformidad a fin de la facultad de juzgar reflexionante y, sobre la base de este principio, identificar cuál es su objeto, a saber, la belleza natural y, secundariamente, tan sólo por analogía, la belleza artística.<sup>167</sup> A partir del §43, en cambio, con la introducción del concepto de “arte liberal”, ya no se trata de caracterizar lo que Kant entiende como *bellas representaciones de cosas*, esto es, representaciones que siendo conformes a fin implican el concepto de la perfección de una cosa.<sup>168</sup> Se tratará de explicar, en cambio, un tipo de producción artística que posee *espíritu* (*Geist*), es decir, que al no ser una producción mecánica puede vivificar el ánimo mediante su composición conforme a fin<sup>169</sup> o, como señala Kant en el §44, un tipo de producción *bella*, un arte que, en cuanto habilidad de

---

<sup>165</sup> KU, § 48, p. 220 ss.

<sup>166</sup> KU, § 48, p. 220.

<sup>167</sup> KU, § 48, p. 220. Un resumen de esta distinción y su objetivo es ofrecido por Kant en el siguiente párrafo del § 48: “Para juzgar como tal una belleza no necesito tener antes un concepto de qué cosa deba ser el objeto; esto es, no tengo necesidad de conocer la conformidad a fin material (el fin), sino que en el enjuiciamiento la simple forma place por sí misma, sin conocimiento del fin. Pero cuando el objeto es dado como producto del arte y debe ser, en cuanto tal declarado bello, tiene primeramente que ponerse por fundamento un concepto de qué deba ser la cosa, porque el arte supone siempre un fin en la causa (y su causalidad); y como la concordancia de lo múltiple en una cosa con la interna determinación de ésta como fin es la perfección de la cosa, en el enjuiciamiento de la belleza artística habrá que tener en cuenta la perfección de la cosa a la vez, acerca de lo cual no se hace cuestión en absoluto en el enjuiciamiento de una belleza natural (como tal).— Por cierto que en el enjuiciamiento, sobre todo de los objetos animado de la naturaleza, de un hombre o de un caballo, por ejemplo, se toma también comúnmente en consideración la conformidad a fin subjetiva para juzgar sobre la belleza de éstos; pero entonces el juicio ya no es estético puro, es decir, mero juicio de gusto.”

<sup>168</sup> KU, § 16, p. 145, §17, p.148, § 48, p. 220-221.

<sup>169</sup> KU, § 49, p. 222.

producción, es *bello*.<sup>170</sup> Así, el problema central de la sección conocida como teoría del arte y el genio será pensar cómo es posible un *arte bello* o, en otras palabras, una producción artística que, siendo en esencia *conforme a un fin*, no se determine en vista a ningún fin particular. En definitiva, ¿cómo es posible una *producción sin fin*? La respuesta a esta pregunta nos dará la clave para comprender en qué consiste la explicación kantiana de la naturaleza *irracional* del genio, que hemos caracterizado anteriormente como un análisis del genio *dentro de los límites de la razón humana finita*.

Solemos pensar, señala Kant, que los objetos de arte bello se caracterizan por poseer *espíritu* y no sólo un cuerpo elaborado mediante reglas mecánicas. Igualmente, dichos objetos se caracterizan, dice Kant, por no parecer (*aussehen*) la representación de un fin particular. Ciertamente somos conscientes de que toda obra de arte, en la medida en que es el producto determinado de una *técnica*, posee un fin en su fundamento. Sin embargo, señala Kant, el producto de arte bello no debe parecer un mero objeto de artesanía (*Handwerk*), sino tan libre como un producto de la naturaleza (*Natur*): *bella es la naturaleza cuando a la vez tenía viso de arte (Kunst aussah); el arte puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, nos ofrece viso de naturaleza*.<sup>171</sup> Esto quiere decir que el arte no debe placar ni por sensación ni por concepto, sino en la *mera contemplación*. Así, la obra de arte no debe dejar traslucir su forma académica para señalar el fin o la intención con que fue elaborada, sino que debe ser de índole tal que sólo pueda ser enjuiciada mediante la facultad de juzgar reflexionante.<sup>172</sup>

Para ello, por tanto, una obra de arte *bello* no puede ser producida sólo mediante reglas. Por cierto que el saber técnico es necesario para elaborar obras de arte porque, de lo contrario, o bien no tendríamos más que *un mero producto del azar*, o bien no podríamos dar forma al material (*Stoff*) que proporciona el artista.<sup>173</sup> Pero este saber técnico es sólo secundario en el proceso de producción de una obra de arte *bello*.<sup>174</sup> Para esta clase de obras se requiere necesariamente, dice Kant, de *genio (Genie)*, que no es un principio de producción conforme a reglas, sino una aptitud *innata y natural*, inherente a

---

<sup>170</sup> KU, § 44, p. 215. “Cuando el arte, adecuado al *conocimiento* de un objeto posible, ejecuta simplemente los actos requeridos para hacerlo efectivo, es *mecánico*, pero si tiene por propósito inmediato el sentimiento de placer, llamase arte *estético*. Este es arte *agradable* o bien *arte bello*. Es lo primero, cuando su fin es que el placer acompañe a las representaciones en cuanto meras *sensaciones*, lo segundo, que las acompañe como *modos de conocimiento*.”

<sup>171</sup> KU, § 45, p. 216.

<sup>172</sup> KU, § 44, p. 215. § 45, p. 216.

<sup>173</sup> KU, § 47, p. 219.

<sup>174</sup> KU, § 48, p. 221-222. El saber técnico del que dispone el genio, señala Kant, no es adquirido totalmente de preceptos y reglas mecánicas. Ciertamente para saber pintar hay que saber de geometría y teoría del color, así como para hacer poesía se requiere del arte poético, la exactitud y la riqueza del lenguaje. Sin embargo, estas técnicas requieren igualmente, y en último término, del refinamiento del gusto, que es la facultad mediante la cual el genio *encuentra la forma que le satisface*. Ahora bien, más importante que el gusto es, según Kant, el genio mismo, esto es, el talento innato que, sin ser una regla, le da la regla al arte bello, pues es sólo gracias al genio que el gusto tendrá material (*Stoff*) respecto del cual elaborar un enjuiciamiento. Lo *bellamente artístico* es producido, originariamente, por el genio.

la naturaleza misma del sujeto:

“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>175</sup>

Kant emplea el concepto de *genio* con el sólo propósito de dar nombre a un tipo de producción que, más que ceñirse a reglas, opera sólo en conformidad con la propia naturaleza o *innata disposición del ánimo*. Dado que la tradición ha nombrado a esta clase de *talento innato* o *don natural* “genio”, Kant considera que es apropiado hacer uso del término.<sup>176</sup> De este concepto, Kant destaca las siguientes cuatro propiedades: 1) la originalidad (*Originalität*) es su primera y más importante propiedad. 2) sus productos son *ejemplares* y, por lo tanto, sirven de *modelo* para otros. 3) La naturaleza le da la regla. En consecuencia, es una producción que no consiste en un *saber* (*wissen*), sino, por decirlo así, en el mero *poder* (*können*). 4) es una producción que prescribe la regla sólo al *arte bello* y no a la ciencia u otra clase de arte distinta del arte liberal (*freie Kunst*). Según estas propiedades, Kant afirma que el genio no es algo que se pueda aprender mediante imitación, ya que no poseemos reglas mediante las cuales describir este proceso productivo. La única forma de transmitir la genialidad, por decirlo así, es mediante los productos geniales mismos, esto es, mediante las obras de arte bello que, como *modelos o casos ejemplares*, sirven no para decir cómo hay que producir sino para *despertar o invocar* el genio en otros.

### 2.5.2 Del genio.

Ahora bien, Kant afirma que una obra de arte bello, esto es, *genial*, sólo se reconoce en la medida en que posea *espíritu* (*Geist*). Es mediante este concepto, que Kant ofrecerá la clave para descifrar esta clase de producción *sin fin*, a través de la cual la *naturaleza* le da la regla al sujeto para su producción. Sobre la noción de “espíritu” Kant precisa:

“*Espíritu* en acepción estética, significa el principio vivificante en el ánimo. Pero aquello a través de lo cual este principio vivifica el alma, el material que para ello aplica, es aquello que, en

---

<sup>175</sup> KU, § 46, p. 216.

<sup>176</sup> KU, § 46, p. 216-217.

conformidad a fin, pone en oscilación a las fuerzas del ánimo, esto es, en un juego tal que por sí mismo se mantiene y aun intensifica las fuerzas para ello.

Ahora bien, yo sostengo que este principio no es otra cosa que la facultad de la presentación de *ideas estéticas*; y bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible.”<sup>177</sup>

En este pasaje, el genio es definido en primer término como “espíritu estético” y, en segundo término, como “facultad de la presentación de *ideas estéticas*”. No se trata, por cierto, de dos definiciones diferentes, sino de un mismo asunto mirado desde dos puntos de vista distintos. En el primer caso, el genio es definido en cuanto *producción*, en el segundo, en cambio, se lo define según su *producto*. En ambas definiciones, no obstante, podemos observar que lo primordial es el hecho de que el genio es una clase de producción que tiene por principio la *vivificación de las fuerzas del ánimo*. Ahora bien, dado que anteriormente hemos afirmado que la *vivificación* de las facultades representacionales del sujeto tiene su causa en el principio de la facultad de juzgar reflexionante, es plausible afirmar que el principio del genio, es decir, la *naturaleza* que le da la regla, no es sino la naturaleza misma del sujeto que consiste en el *libre juego* de las facultades mentales. Para demostrar esta afirmación concentrémonos en la explicación realizada por Kant de la *idea estética*.

Una *idea estética*, sostiene Kant, es la presentación sensible de aquello que da ocasión a mucho pensar. Todo aquello que da que pensar puede ser definido, dice Kant, como *ideas*, principalmente por dos razones. Primero, porque esta clase de presentaciones lleva al sujeto fuera del límite de la experiencia.<sup>178</sup> Segundo, porque ningún concepto particular le es adecuado a esta presentación. En otras palabras, se trata de una clase de representación que *se aproxima a ideas de la razón* en la medida en que trae a presencia aquello que *yace fuera del límite de la experiencia*.<sup>179</sup> Ahora bien, de ello no debemos deducir que la idea estética sea la representación de una idea de razón. Si tal fuera el caso, la idea estética sería una especie de *ilustración* o *signo*, un jeroglífico o un esquema por ejemplo, de un concepto de la razón. Esto, en estricto rigor, es una contradicción puesto que las ideas de la razón no poseen correlato sensible. Así, la idea estética no es el signo o esquema de una idea particular, sino una presentación que dan mucho que pensar pues evoca múltiples ideas en el sujeto. Esta multiplicidad de

---

<sup>177</sup> KU, § 49, p. 222.

<sup>178</sup> KrV, A320/B 377, p. 314., KU, § 17, p. 147.

<sup>179</sup> KU, § 49, p. 223.

ideas, explica Kant, no son, sin embargo, un conjunto de ideas particulares. Al contrario, se trata, por decirlo así, de *fragmentos de ideas o ideas en fragmentos*, esto es, en palabras de Kant, *consecuencias* que podemos asociar con un concepto o *parentescos* y filiaciones entre varios conceptos.<sup>180</sup> Para ello, Kant precisa que la idea estética se compone de múltiples expresiones (*Ausdruck*) o atributos estéticos que, al entrar en relación unos con otros, permiten que la idea estética, cual conjunto de fragmentos y alegorías, no exprese un concepto particular sino un cúmulo tal de *ideas* que dan ocasión a mucho pensar.<sup>181</sup> En sí, la idea estética está siempre *asociada* a múltiples conceptos, pero nunca a uno en particular. Conforme expresa un atributo espejea inmediatamente otro, el que a su vez alumbra y refleja otros atributos más, generando así un juego infinito de encuentros y filiaciones que no puede ser reducido a tan solo un concepto. La idea estética, entonces, en su integridad, no es nunca signo o esquema de un concepto, sino, como señala Kant en el §59, es una representación que bien puede definirse como *símbolo*, pues reúne en sí ideas que dan mucho que pensar.<sup>182</sup> Y en cuanto tal, plantea Kant, esta peculiar y poética presentación no tendrá por fin más que *vivificar el ánimo abriéndole la perspectiva de un campo inabarcable de representaciones afines*.<sup>183</sup>

Ahora bien, así definida la idea estética, podemos deducir dos cosas que, a propósito del genio, son importantes. Primero, dado que esta clase de presentación tiene por fin la mera *vivificación del ánimo*, podemos deducir que se trata de una presentación cuyo único propósito (fin) es poner y mantener al sujeto en el estado de *libre juego*, en donde la imaginación se halla en *libertad* y el entendimiento en *conformidad a fin*, sin tener un concepto particular que determine su libre actividad. En otras palabras, la idea estética es obra de arte bello. Segundo, dado que la idea estética es una presentación que da mucho que pensar y que, en consecuencia, va más allá del lenguaje y de la experiencia, podemos deducir que su principio de producción, esto es, el genio, es él mismo el *libre juego* entre imaginación y entendimiento. Para concluir nuestra explicación, corroboremos esta afirmación mediante el concepto de espíritu estético.

En el pasaje anteriormente citado, Kant afirma que el espíritu estético es aquella característica o propiedad de toda obra de arte bello que consiste en vivificar el ánimo. En este sentido, señala Kant, el espíritu también puede ser comprendido como el talento para expresar lo innominable.<sup>184</sup> Ahora bien,

---

<sup>180</sup> KU, § 49, p. 224. “A las formas que no constituyen la presentación misma de un concepto dado, sino que sólo expresan, como representaciones laterales (*Nebenvorstellungen*) de la imaginación, las consecuencias enlazadas a él y el parentesco suyo con otros conceptos, se las denomina *atributos* (estéticos) de un objeto, cuyo concepto, como idea de la razón, no puede ser presentado adecuadamente.”

<sup>181</sup> KU, § 49, p. 222. “[La idea estética] da a la imaginación motivo para extenderse sobre una multitud de representaciones emparentadas, las cuales hacen pensar más de lo que se puede expresar en un concepto determinado mediante palabra.”

<sup>182</sup> KU, § 59, p. 257.

<sup>183</sup> KU, § 49, p. 224.

<sup>184</sup> KU, § 49, p. 225.

para insuflar *espíritu* a una obra de arte, señala Kant, se requiere de un principio de producción que sea capaz de poner en oscilación a las fuerzas del ánimo. De lo contrario, el *espíritu* de la obra no podrá *vivificar* las fuerzas anímicas. Puesto que el ánimo no puede ser vivificado mediante conceptos particulares de ninguna clase, es correcto deducir que dicho principio de producción sólo puede ser el *libre juego de nuestras facultades del ánimo* como tal. El genio, por lo tanto, en cuanto principio de producción, consiste en el talento o don natural para elaborar una obra de arte a partir de la *libre legalidad* de nuestras facultades anímicas. La *naturaleza* que da la regla al sujeto, por tanto, es su propia naturaleza subjetiva, esto es, la íntima condición subjetiva a priori para el conocimiento en general. Sobre la base de esta comprensión, Kant precisa que el genio consiste en el talento de la imaginación que, *a partir y en vista* de su propia libertad, es capaz de ser *productiva o creadora*,<sup>185</sup> por cuanto elabora ideas que van más allá de la experiencia. Su producción, no obstante, no entorpece el trabajo del entendimiento, al contrario, le proporciona un *rico material sin desarrollar*.<sup>186</sup> De ahí que el genio sea capaz de *descubrir ideas* que dan mucho que pensar, esto es, ideas que al no poder ser determinadas mediante conceptos llevan el ánimo del sujeto al estado de *libertad estética o libre juego*.

Ahora bien, para concluir este análisis, expondré explícita y brevemente, a la luz de la interpretación que he realizado, tanto la función de la teoría del arte y el genio como su lugar al interior de la *Crítica de la facultad de juzgar*.

## 2.6 Conclusión. La naturaleza del genio.

Conforme a lo dicho, el genio es él mismo el *libre juego de las facultades anímicas* en cuanto principio de *producción*. En otras palabras, el genio es la “producción misma de la libertad estética”, entendiéndolo por ello tanto el hecho de que es una producción fundamentada en el principio a priori de la *finalidad sin fin*, como también el hecho de que es el talento para *traer a presencia* (*Hervorbringung*) dicha libertad mediante la obra de arte bello. La libertad estética es traída a presencia o producida mediante la obra de arte bello que, sobre la base de la explicación precedente, podemos interpretar como el *reflejo* (sensible) de la productiva reflexión que Kant denomina “genio”. Ahora bien, para concluir esta explicación volvamos una última vez a las propiedades con que Kant describió en principio el genio.

El genio, afirma Kant en conformidad con la tradición estética, es un talento o don natural *original*, que no puede ser aprendido mediante imitación y para el cual no poseemos reglas determinadas para

---

<sup>185</sup> KU, § 49, p. 223.

<sup>186</sup> KU, § 49, p. 225.

explicarlo. Su producto es comprendido como un modelo o caso ejemplar, ya que puede despertar el genio en el sujeto, aunque no puede señalar mediante reglas cómo hay que ser genio. Pues bien, si consideramos el primer capítulo de nuestra investigación, observaremos que estas propiedades del genio son las razones por las que la tradición estética no ha llegado a consenso respecto a la naturaleza del genio. Mientras unos ven en el genio un don misterioso cuya naturaleza mantiene relación más con la irracionalidad que con el pensar racional, otros ven una imaginación creativa, ya sea porque asocia distintas formas para producir unas nuevas o bien porque crea cosas, por decirlo así, de la nada.<sup>187</sup> Kant, no obstante, ofrece una explicación sistemática y racional respecto al genio que, en cuanto tal, concilia y supera aquellas visiones divergentes y en apariencia heterogéneas. Las concilia en la medida en que, para Kant, el genio es esencialmente un talento o don natural que no puede ser explicado mediante preceptos de habilidad meramente mecánicos. Las supera, sin embargo, porque ofrece la primera interpretación del genio *dentro de los límites de la razón humana finita*. Como vimos, esta explicación es posible sobre la base del principio subjetivo a priori de la finalidad sin fin. Prueba de ello es el hecho de que las propiedades del genio pueden ser comprendidas racionalmente sobre la base de este principio. Ciertamente, se entiende que el genio posea esas características, pues este talento está fundamentado sobre la naturaleza subjetiva del sujeto, que hemos definido como el *libre juego del ánimo*, que es la *condición subjetiva a priori del conocimiento en general*. Dado que se fundamenta sobre este principio de *reflexión*, es comprensible que el genio no pueda ser explicado mediante reglas y, por lo tanto, es comprensible que su naturaleza suela ocultarse a nuestro conocimiento. En conclusión, sobre la base de esta interpretación podemos observar que el genio es un talento propio de la razón humana finita porque se fundamenta sobre uno de sus principios a priori. Pero, en cuanto su fundamento es un principio a priori *subjetivo*, a saber, la condición subjetiva de posibilidad del conocimiento en general que hemos denominado *libre juego*, el genio, conforme es definido *dentro de los límites de la razón*, es definido igualmente *conforme el extremo o límite más subjetivo de la razón humana finita*, a saber, la *facultad de juzgar reflexionante*. Con ello, podemos ver que la teoría del arte y el genio elaborada por Kant ofrece una explicación racional-trascendental de la naturaleza “irracional” de la creatividad artística.

---

<sup>187</sup> Para un recuento de las distintas posiciones respecto a la creatividad artística, v. TATARKIEWICZ, WLADISLAW (2008), 296-300.



## **Conclusión**

### **Arte y Naturaleza**

En las secciones anteriores hemos expuesto el marco trascendental de la facultad de juzgar estética y, sobre esta base, la teoría del arte y el genio de Kant. Mediante el análisis de los conceptos de “estética”, “arte” y “genio” explicamos la definición kantiana de la creatividad artística, señalando principalmente la intrínseca relación entre las nociones de *finalidad* (*Zweckmässigkeit*) y *genio* (*Genie*). Al respecto, planteamos que, así como en el resto de la KU, el principio de la *finalidad* es la idea central a partir de la cual Kant define y estructura las nociones estéticas empleadas. Sin embargo, a diferencia del resto de la sección estética del tratado, la teoría del arte y el genio tematiza el principio de la finalidad desde el punto de vista de la producción. La tesis principal al respecto fue que el principio de la finalidad es, en cuanto principio de producción (*Hervorbringung*), *genio*. Esta producción particular, señala Kant, consiste en una clase de producción *sin fin*, puesto que se fundamenta y reproduce la *libre legalidad o libre juego de la imaginación y el entendimiento*. En este sentido, definimos igualmente esta clase de producción como el talento o don natural de traer a presencia (*Hervorbringung*) la libertad estética de nuestras facultades anímicas.

Nuestro objetivo era comprender la particularidad de la teoría kantiana del genio dentro del contexto de la historia de la estética, particularmente, la historia del problema de la creatividad artística. Al respecto hemos logrado mostrar cómo Kant ofrece una explicación sistemática y racional de la naturaleza del genio o creatividad artística que, a diferencia de las interpretaciones de sus antecesores, permite comprender la naturaleza “irracional” del genio dentro de los límites de la razón humana finita. Sobre este punto hemos sostenido al final del tercer capítulo que la noción kantiana del genio es tanto una conciliación como una superación de las interpretaciones que nutrieron el problema de la

creatividad artística hasta el siglo XVIII.<sup>188</sup>

Ahora bien, en el camino de esta investigación enfrentamos la particularidad de la teoría del arte y el genio dentro del contexto de la sección estética de la KU. Esta particularidad consiste en el hecho de que, a pesar de hallarse dentro de la *Deducción*, la teoría del arte y el genio no parece tener como objetivo la *legitimación de la universalidad y necesidad* del principio de la finalidad sin fin. De ahí que los temas del §43 al §54 suelen ser vistos como un *suplemento* o una nota marginal dentro de la entera sección estética. Esta visión, señalamos, es motivada por el hecho de que Kant suele valorar a la belleza natural por sobre la belleza artística. Sin embargo, nuestra investigación ha logrado mostrar que esta sección no es ajena al problema del principio a priori de la facultad de juzgar reflexionante. Todo lo contrario, en realidad, pues nuestra interpretación ha puesto al descubierto que la teoría del arte y el genio es la tematización del principio mismo de la facultad de juzgar reflexionante, desde el punto de vista del problema de una producción *sin fin*. Ahora bien, en la medida en que este aparente suplemento nos proporciona este punto de vista, podemos señalar a lo menos dos utilidades que la teoría del arte y el genio prestan en orden a la comprensión del principio a priori de la facultad de juzgar. Para concluir esta investigación, quisiera mencionar ambas utilidades. El fin de esta conclusión es apostar a favor de un lugar, si bien menor, de la teoría del arte y el genio dentro del sistema de la KU.<sup>189</sup>

La primera utilidad de esta teoría es que nos sirve como una *prueba* a favor de la siguiente hipótesis, expuesta por Kant en sus dos introducciones:<sup>190</sup> la facultad de juzgar es la facultad superior de conocimiento que establece un *vínculo* entre la naturaleza y la libertad. Dado que el genio consiste en la *producción libre* de una existencia concreta —la obra de arte bello—, o en otras palabras, en el traer a presencia (*Hervorbringung*) un objeto cuyo único fin es reflejar y producir el *libre juego* de nuestras facultades anímicas, dicha existencia concreta es un *caso ejemplar* de una intuición sensible cuya legalidad sólo se entiende a partir de un principio que, siendo meramente subjetivo, es *suprasensible*.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> A ello podríamos añadir también que la teoría del arte y el genio, paradójicamente, es también el lugar a partir del cual la relación entre genio e irracionalidad comienza a desarrollarse. Sobre la fortuna de la noción kantiana del genio dentro de la filosofía e historia del arte, v.: GADAMER, HANS GEORG, pp. 90 ss.

<sup>189</sup> La siguiente conclusión se fundamenta sobre la hipótesis planteada por Derrida en *Verdad y Pintura*, según la cual la KU está estructurada sobre una “lógica del parergon”. La lógica del parergon sostiene que los supuestos que fundamentan los temas principales de la tercera crítica —lo bello, por ejemplo, y en nuestro caso, la facultad de juzgar reflexionante en cuanto *técnica*-- son revelados con mayor radicalidad en los lugares que, aparentemente, se hallan fuera del marco trazado por Kant. En nuestro caso, afirmamos que la teoría del arte y el genio, en su calidad de *suplemento*, nos revela al genio como un supuesto conceptual para la definición del principio de la finalidad como *técnica* de la facultad de juzgar.

<sup>190</sup> EE, § X, p. 66. ZE, IX, p. 105-106.

<sup>191</sup> A propósito del principio de la facultad de juzgar reflexionante como *lo suprasensible*: KU, § 59, p. 259. “En el gusto, la facultad de juzgar no se ve sometida —como por lo demás en el enjuiciamiento empírico— a una heteronomía de las leyes de la experiencia; con respecto a los objetos de una tan pura complacencia, se da ella la ley a sí misma, tal como hace la razón con respecto a la facultad de desear, y se ve referida, tanto por causa de esta interna posibilidad en el sujeto, así como por causa de la posibilidad externa de una naturaleza concordante con ésa, a algo en el sujeto mismo y

La segunda utilidad de esta teoría es que nos permite entender más claramente que el principio de la finalidad es una *técnica* de la facultad de juzgar. En la primera introducción, Kant definió al principio de la facultad de juzgar como una *técnica de la naturaleza*. Esta definición surge del hecho de que el principio de la finalidad conmina a pensar los productos de la naturaleza *como si* tuvieran un fin que determina su ser. Como tales, señala Kant, los productos de la naturaleza son pensados como si fueran *arte*. Ahora bien, esta analogía, explica el filósofo alemán, se fundamenta en el hecho de que la facultad de juzgar es, ella misma, *técnica*, puesto que *se da a sí misma* un principio para enjuiciar los productos naturales. Por cierto, esta particularidad de la facultad de juzgar suele olvidarse cuando observamos las formas naturales. Cuando ello ocurre, señala Kant, el sujeto puede incurrir en el error de pensar que el principio de la finalidad es *real*.<sup>192</sup> Sin embargo, la teoría del arte y el genio, al exponernos el principio de la finalidad desde el punto de vista de la producción, constituye una prueba fehaciente, *más nítida* destaca Kant,<sup>193</sup> de que dicho principio es el producto conceptual de una *técnica* de la facultad de juzgar. Esta técnica, como explicamos en el segundo capítulo, consiste en producir, por y para sí misma un concepto para *reflexionar* sobre los casos particulares de la naturaleza para los cuales no poseemos leyes determinadas. Al respecto, pienso que la teoría del arte y el genio permite reconocer *más nítidamente* al principio de finalidad como una *técnica* de la facultad de juzgar reflexionante pues ella misma es el modelo o referente a partir del cual la facultad de juzgar es definida, en primer término, como una *técnica de la naturaleza*. Jugando un poco con los términos, podríamos decir que el principio de la finalidad es, a fin de cuentas, el producto y la reproducción de una facultad de juzgar *genial*.

---

fuera de él que no es naturaleza ni tampoco libertad, aunque está vinculada con el fundamento de esta última, a saber lo suprasensible, en el cual están enlazadas en unidad la facultad teórica y la práctica, de un modo que es a todos común y desconocido.”

<sup>192</sup> KU, § 58, p. 253.

<sup>193</sup> KU, § 58, p. 256. “En el bello arte, el principio del idealismo de la conformidad a fin se reconoce *aun más nítidamente*. En efecto, el arte tiene en común con la bella naturaleza el que no se pueda admitir un realismo estético suyo a través de sensaciones (pues entonces sería, en lugar de bello, arte agradable). Pero el que la complacencia en ideas estéticas no tenga que depender del logro de fines determinados (como arte mecánico intencional), que, en consecuencia, haya incluso como fundamento en el realismo del principio una idealidad de los fines y no de su realidad, se evidencia ya por el hecho de que el arte bello, como tal, no debe ser considerado como un producto del entendimiento y de la ciencia, sino del genio y, por tanto, recibe su regla a través de ideas estéticas, que son esencialmente diferentes de las ideas racionales de fines determinados.”



## Bibliografía

### 4.1 Obras de Kant

- *Antropología en sentido pragmático*, trad. José Gaos, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- *Briefwechsel von Imm. Kant in drei Bänden*, vol. 1, Editorial Georg Müller, München, 1912.
- *Correspondence*, trad. Arnulf Zweig, Cambridge University Press, New York, 1999.
- *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. Pablo Oyarzún, editorial Monte Ávila, Venezuela, 1992.
- *Crítica de la Razón práctica*, trad. Roberto R. Aramayo, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- *Crítica de la Razón pura*, trad. Pedro Ribas, editorial Alfaguara, México, 2006.
- *Critique of the power of judgment*, trad. Paul Guyer y Eric Matthews, Cambridge University Press, New York, 2000.
- *Kritik der Urteilkraft*, edición de Karl Vorländer, Editorial Felix Meiner, Leipzig, 1922.

### 4.2 Obras sobre Kant

- CASSIRER, ERNST, *Kant, vida y doctrina*, FCE, México, 2003.
- TORRETTI, ROBERTO, “Conceptos y objetos”, En su: *Estudios filosóficos 2007-2009*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2010, pp. 33-62.
- TORRETTI, ROBERTO, “Conocimiento discursivo”, En su: *Estudios filosóficos 1986-2006*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2007. pp. 185-210.
- TORRETTI, ROBERTO, “Kant, filósofo del más acá”, En su: *Variedad en la Razón. Ensayos sobre Kant*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, EE.UU., 1992, pp. 1-18.
- TORRETTI, ROBERTO, “La objetividad – en el sentido de Kant”, En su: *Estudios*

*filosóficos 2007-2009*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2010, pp. 13-32.

- TORRETTI, ROBERTO, *Manuel Kant*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2005.

#### **4.3 Obras sobre la *Crítica de la facultad de juzgar***

- CORDUA, CARLA, “El juicio y la unidad de la filosofía”, En su: *Variedad en la Razón. Ensayos sobre Kant*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, EE.UU., 1992, pp. 175-186.
- CRAWFORD, DONALD W., “Kant’s theory of Creative Imagination”, En, GUYER, PAUL (ed.), *Kant’s critique of the power of judgment. Critical Essays*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc, EEUU, 2003, pp. 143-170.
- DERRIDA, JACQUES, “Economimesis”, Diacritics, vol. 11, John Hopkins University Press, New York, 1981, pp. 3-25.
- DERRIDA, JACQUES, *La verdad en Pintura*, editorial Paidós SAICF, Buenos Aires, 2005.
- GINSBORG, HANNAH, “Kant on Aesthetic and Biological Purposiveness”, En: REATH, ANDREWS, HERMAN, BARBARA, KORSGAARD, CHRISTINE M., *Reclaiming the history of ethics. Essays for John Rawls*, Cambridge University press, Inglaterra, 1997, pp. 329-360.
- MOLINA, EDUARDO, “Juicio, ley y aplicación en Kant. Un problema central de la *Crítica de la facultad de juzgar*”, Anuario Filosófico, XL/3, Universidad de Navarra, España, 2007, pp. 673-695.
- MOLINA, EDUARDO, “Natura materialiter spectata. Naturaleza, finalidad y organismo en la *Crítica de la facultad de juzgar de Kant*.”, Revista de Filosofía, vol. 65, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2009, pp. 43-56.
- OYARZÚN, PABLO, “Imitación y Expresión. Sobre la teoría kantiana del arte”, En: ROHDEN, VALÉRIO (ed.), *200 anos da crítica de faculdade do juízo de Kant*, Editora UFRGS/Instituto Goethe/ICBA, Porto Alegre, 1992.
- ROSALES, ALBERTO, *Kant: crítica de la facultad de juzgar, §65. Pensamientos para el seminario en Universidad Alberto Hurtado*, Santiago de Chile, Marzo de 2009. (inédito).
- SASSEN, BRIGITTE, “Artistic Genius and the Question of Creativity”, En: GUYER,

PAUL (ed.), *Kant's critique of the power of judgment. Critical Essays*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc, EEUU, 2003, pp. 171-180.

- SCHAPPER, EVA, "Taste, sublimity and Genius: the aesthetics of nature and art", En: GUYER, PAUL (ed.), *The Cambridge companion to Kant*, Cambridge University Press, New York, 1999, pp. 367-393.

#### 4.4 Otros autores

- ARISTÓTELES, *Ética*, editorial Gredos, España, 2003.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1999.
- BARASCH, MOSHE, *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann*, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- BURKE, EDMUND, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, trad. Menene Gras, Tecnos, Madrid, 1997.
- BOURDIEU, PIERRE, WACQUANT, LOÏC, "La lógica de los campos", En su: *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI editores, Argentina, 2005, pp. 147-172.
- DE DUVE, THYERRI, "Kant after Duchamp", En su: *Kant after Duchamp*, Massachusetts Institute of Technology, EE.UU, 1996, pp. 283-326.
- DICKIE, GEORGE, *El siglo del Gusto*, A. Machado Libros, Madrid, 2003.
- GADAMER, HANS GEORG, *Verdad y Método*, vol. 1, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1999.
- GARDNER, HOWARD. *Arte, Mente y Cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*, Paidós, Buenos Aires, 1987.
- GARDNER, HOWARD, *Mentes creativas: una anatomía de la creatividad*, Paidós, Buenos Aires, 1998
- GRACIÁN BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*, Espasa Calpe, Madrid, 1957.
- HEIDEGGER, MARTIN, "La pregunta por la técnica", En su: *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, pp. 9-32.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Nietzsche*, vol.1, Ediciones Destino, España, 2000.
- JASPERS, KARL, *Genio y Locura*, Editorial Aguilar, España, 1961.
- MICHAUD, Yves, *El arte en estado gaseoso*, FCE, México, 2009.
- OYARZÚN, PABLO, "Categorías Estéticas", En: SOBREVILLA, DAVID y XIRAU, RAMÓN (eds.), *Estética*, Editorial Trotta/CSIC, España, 2003, pp. 67-100.

- PANOFSKI, ERWIN, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1977.
- PLATÓN, *Diálogos I*, trad. J. Calogne Ruiz, E. Lledo Iñigo, C. Garcia Gual, Editorial Gredos, Madrid, 1985.
- PLATÓN, *República*, trad. Conrado Eggers, Editorial Gredos, Madrid, 1988.
- RITTER, J., “Genie”, En: RITTER, JOACHIM, GRÜNDER, KARLFRIED, GABRIEL, GOTTFRIED, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Editorial Schwabe, Basel, 1971-2007, pp. 8132-8226.
- ROJAS, SERGIO, *Materiales para una historia de la subjetividad*, Editorial La Blanca Montaña, Chile, 1999.
- ROJAS, SERGIO, *Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia*, Universidad de Chile, Chile, 2005.
- TATARKIEWICZ, WLADISLAW, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2008.
- TESAURO, EMMANUELE, “El Juicio”, trad. Pablo Chiuminatto y Eduardo Molina, En: *Revista Onomazein*, n°8, Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2003, pp.175-196.
- TESAURO, EMMANUELE, “Sobre la agudeza”, trad. Pablo Chiuminatto y Eduardo Molina, En: *Revista Onomazein*, n°9, Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2004/1, pp. 27-49.
- VILAR, GERARD, “La producción estética”, En: SOBREVILLA, DAVID y XIRAU, RAMÓN (eds.), *Estética*, Editorial Trotta/CSIC, España, 2003, pp. 101-122.
- ZUÑIGA, RODRIGO, *Estética de la demarcación*, Universidad de Chile, Chile, 2010.