

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS



*La belleza como símbolo ético.
La noción de símbolo en Kant en la interpretación de imágenes*



TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA
PRESENTA:
JUAN MANUEL ROCHA REYES

ASESORA:
DRA. MARÍA NOEL LAPOUJADE RAMAYÓN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción.....	1
I. La estética y su belleza. La ética y su símbolo. Cuestión de términos.....	9
1. La belleza.....	10
2. El símbolo.....	16
II. El símbolo ético de la estética crítica de Kant.....	23
1. Los cimientos de un puente. Los indicios del juicio sobre la belleza.....	26
2. Los materiales del puente. La configuración del juicio estético.....	31
3. El proyecto del puente. La viabilidad del juicio estético.....	40
4. La construcción del puente. La consolidación del juicio estético.....	45
5. El puente como arco iris ético. El símbolo de la eticidad en la Estética Crítica de Kant.....	52
III. El replanteamiento del símbolo en el Neokantismo de la Escuela de Marburgo. Cassirer y la Forma Simbólica.....	61
1. La recuperación de Kant. La primera Arqueología del discurso kantiano...	62
2. La concientización del conocimiento kantiano. La subjetividad humana como objetividad de la naturaleza.....	65
3. La reivindicación de la capacidad de juzgar. El reestablecimiento del juicio.....	68
4. El <i>Homo Symbolicus</i> . La Filosofía de las Formas Simbólicas.....	74
IV. El significado de la Forma en la interpretación de imágenes del pasado en Panofsky.....	91
1. La imposibilidad de recuperar el pasado. La posibilidad de imaginarlo.....	92
2. La forma del pasado. La Teoría Estética de la Visibilidad Formal.....	99
3. La integración del mensaje del pasado a su forma. La Iconología.....	105
4. La Imaginación del pasado simbolizada. La Metodología Iconológica de Panofsky.....	109
5. La ética de la interpretación del pasado simbolizado. Panofsky el humanista.....	125
Conclusiones.....	139
1. La belleza aspiracional de Kant.....	140
2. La belleza simbólica de Cassirer.....	143
3. La nostalgia simbolizada como Ética en Panofsky.....	146
Bibliografía.....	151

INTRODUCCIÓN

“Las alas, otro aparato respiratorio que nos permitiese cruzar la inmensidad, no nos servirían para nada. Pues si fuéramos a Marte y a Venus conservando los mismos sentidos, éstos revestirían con el mismo aspecto que las cosas de la Tierra todo cuando pudiéramos ver. El único viaje verdadero, la única fuente de juventud, no sería ir a otros países, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, de cien otros, ver los cien universos que ve cada uno de ellos, que es cada uno de ellos; y esto podemos hacerlo gracias a un artista“.

Marcel PROUST; *La prisionera*, 1923.

“Kant’s authority has also been used recently to buttress what we might call an ethics of art-historical behavior.”

Mark A. CHEETHAM; *Kant, Art, and Art History*, 2001.

La capacidad que tenemos los seres humanos, de experimentar la afectación particular que nos producen ciertos objetos de nuestro entorno y que hemos denominado genéricamente como belleza, es una propiedad substancial de nuestra naturaleza humana, y en ocasiones, podemos ser afectados de tal modo por ésta, que creemos vincularnos, de una forma tan inmediata como enigmática, con la felicidad. Pero siempre hemos tenido problemas para saber que es la felicidad, quizá porque al igual que la belleza, sólo la sentimos en momentos de una volátil fugacidad; lo que si sabemos, es que constituye el motor primordial de nuestras acciones, ante lo cual, siempre nos encontramos en una perpetua lucha por obtenerla. De esta forma, la vinculación entre la belleza y la felicidad, puede ser una explicación posible para comprender los motivos por los cuales los seres humanos siempre nos encontramos demandando, persiguiendo, vislumbrando, concretamente deseando la belleza; los sentimientos detonados por ciertos modos de belleza tienen el poder de enlazarnos con la felicidad, y por consiguiente, trastocar nuestra más profunda condición humana, en lo cual cabe la posibilidad de que seamos convertidos en seres humanos diferentes.

También tenemos la certeza de que la belleza no se puede explicar sin los objetos que la detonan y que la tradición filosófica ha denominado a través de esa inabarcable e inextricable noción de imagen. En efecto, la imagen ha sido considerada como la entidad que nos permite aglutinar todo aquello que nos posibilita pensar el mundo, ya sea éste nuestro propio “mundo interior”, o bien, nuestro “mundo exterior”, constituido por todo aquello que encontramos en el escenario vital que habitamos, por lo cual y particularmente dentro del ámbito epistemológico, las discusiones sobre la imagen han estado presentes desde los inicios de la Filosofía, generando una interminable cantidad de discursos sobre su huidiza naturaleza, y como es fácil suponer, dentro de la Estética la indagación

acerca del desempeño que las imágenes han tenido y tienen dentro del fenómeno de la belleza, ha sido determinante. De esta manera, las imágenes de los objetos que consideramos bellos, también se han desempeñado como objetos generadores de belleza, produciéndose como consecuencia, que en la misma medida en que deseamos la belleza, deseamos las imágenes que posibilitan su experiencia.

En algún momento de nuestra historia, adquirimos la capacidad de transformar a la naturaleza en objetos portadores de belleza, y al mismo tiempo, la certeza de que en esta transformación, los objetos resultantes no sólo poseían la capacidad de detonarnos los mismos sentimientos que nos producían algunas cosas de la naturaleza a las cuales les adjudicábamos la propiedad de la belleza, sino que además, al ser productos de nuestro obrar, condicionado por el conocimiento de la naturaleza mediante nuestro pensamiento, eran capaces de disminuir la fugacidad de la experiencia de la belleza, proceso que no puede explicarse sin concebir una entidad intermedia entre nuestro pensamiento y nuestro obrar, es decir, las imágenes. De este modo, desarrollando la creación artística, descubrimos a las imágenes artísticas. De acuerdo a lo anterior, la percepción de una imagen artística puede generarnos una fruición colmada del pensamiento de aquél que la creó, que con nuestro pensamiento como perceptores, podemos apropiarnos. Así, adquirimos la conciencia de que las imágenes artísticas nos parecían bellas, no solamente por proveernos de una delectación, sino también por su capacidad de traducir el pensamiento humano; éstas han sido y son, elementos que producen la experiencia de la belleza del mismo modo que se han desempeñado como elementos de transmisión del pensamiento humano.

Ahora bien, existe una extensa cantidad de discursos sobre las imágenes artísticas, que en la mayoría de los casos, han sido determinados por la clasificación de la creación artística misma, por lo cual nosotros nos limitaremos a adentrarnos en el discurso de las imágenes, que a través de la visión, permitieron hacer posible el pensamiento del creador, y de forma inversa, éstas lo hicieron al que las percibía, nos referimos a las imágenes de artes como el dibujo y la pintura. En efecto, las imágenes transformadas en dibujos y pinturas, parecen ser las que más se asemejan a aquellas que concebimos en nuestro interior, que a su vez, se han fusionado con las que provienen de nuestro exterior y que almacenamos en ese fascinante espacio de nuestro pensamiento al que nos referimos como imaginación. Desde la simple impronta de las manos embebidas en pintura, la representación de la caza de animales, o bien, la libre superposición de formas del arte prehistórico, le permitieron al ser humano visualizar su violento y cambiante mundo existencial como un mundo quieto, sereno y manejable, convirtiéndose en un espectador que lo contemplaba a través de “ventanas” o “mirillas”, de aquí que las imágenes estáticas de los dibujos y las pinturas sean consideradas hasta la actualidad, como las imágenes por excelencia.

Retomando a la Estética, tenemos que desde los orígenes de la tradición filosófica occidental, los filósofos se interesaron por la belleza y las imágenes artísticas que la generan —Presocráticos, Platón, Aristóteles, Plotino—; posteriormente, en la Europa cristiana, de otra manera, también abordaron el tema

—San Agustín, Santo Tomás—. Hasta aquí, en mayor o menor medida, la atención se había dirigido hacia las imágenes artísticas como objetos que desencadenaban la experiencia, adjudicándoseles a éstos como una propiedad inmanente a su existencia. Sin embargo, a medida que la Filosofía se desarrolló y las imágenes del pasado se acumularon, dejaron en evidencia la necesidad de comprender la expresión de creadores que habían dejado de existir desde mucho tiempo atrás, lo cual tuvo como consecuencia que la atención se fuera dirigiendo paulatinamente hacia la experiencia suscitada en nosotros como perceptores, hasta que en la Alemania del siglo XVIII, Alexander-Gottlieb Baumgarten, considerándola como un evento eminentemente epistemológico, la ubicó como «gnoseología inferior», determinándola como uno de los espacios de indagación filosófica al cual denominó Estética, convirtiendo al evento de la belleza en experiencia estética. Actualmente, la acepción más abierta que tenemos de la Estética es la que afirma que consiste en el estudio filosófico de los hechos de la sensibilidad, en donde el desempeño de las imágenes artísticas que la activan, sigue ocupando el mismo protagonismo que tuvo desde su “fundación” por Baumgarten.

Llegamos así a Immanuel Kant, cuyo discurso le aportó a la Estética, una densidad teórica extraordinaria, concibiendo una riqueza conceptual que influyó en buena parte de la reflexión posterior, y que a su vez, tuvo como consecuencia la expansión de los límites de la Estética como disciplina filosófica, sin embargo, de éste filósofo nos ocuparemos posteriormente. Prosiguiendo, en la Europa de la transición del siglo XIX al XX, ocurrieron fenómenos determinantes con todo aquello que se relacionaba con el ámbito artístico. Por una parte, la conformación de disciplinas como la Antropología, la Arqueología, la Sociología o la Psicología, que se interesaron, directa o indirectamente, de la indagación de las imágenes artísticas, aportaron discursos que enriquecieron considerablemente a este asunto; por otra parte, la situación del arte, ante eventos como la aparición de la fotografía y la subsecuente transformación del arte figurativo, así como las posibilidades expresivas que se adquirieron por los adelantos tecnológicos, activaron y transformaron el desarrollo de la creación artística. De esta manera, un sector de la reflexión estética se concentró en anunciar, explicar o justificar, las imágenes artísticas que surgieron de la interminable lista de movimientos de creación artística —Impresionismo, Simbolismo, Cubismo—, mientras que otro sector, se preocupó por aquellas imágenes artísticas que provenían del pasado, dentro del cual, la problemática de la interpretación de las imágenes adquirió un protagonismo radical, para lo cual, se aprovecharon los discursos que se generaban, tanto del desarrollo de las “nuevas” disciplinas, como de la propia Filosofía y la Estética, consolidándose otras dos disciplinas determinantes para el desarrollo del fenómeno artístico: la Historia del Arte y la Crítica de Arte.

En este contexto, tenemos a tres núcleos académicos, conformados en la primera mitad del siglo XX, que asumieron como actividad primordial la interpretación de las imágenes artísticas del pasado: la Iconología, la Psicología del Arte y la Fenomenología del Arte; de estos tres núcleos, nos interesa particularmente la Iconología, debido a que su conformación académica, se llevó a cabo en una estrecha vinculación con la revitalización de la filosofía kantiana cultivada por el

Neokantismo de la Escuela de Marburgo, concretamente en el discurso filosófico de Ernst Cassirer. Justamente, en el Hamburgo de la República de Weimar, un ecléctico pensador, Aby Warburg, estableció un centro de investigación para conocer las culturas del pasado a través de sus imágenes que ahora se ha vuelto legendario dentro de la Historia del Arte: el Instituto Warburg. Es en este sitio en donde Cassirer inició su discurso filosófico, enfocado a indagar la naturaleza del fenómeno simbólico mediante su propuesta de Filosofía de la Formas Simbólicas, y es aquí, en donde el historiador del arte Erwin Panofsky, arribó para desarrollar un enfoque para la interpretación de imágenes artísticas del pasado en la forma más acabada de la Iconología, convirtiéndose en el enfoque más influyente de la primera mitad del siglo XX, que con diversas ampliaciones y reelaboraciones, ha sido utilizada hasta la actualidad, extrapolándose a otros ámbitos de investigación de las imágenes artísticas, como ha sucedido con la Semiótica o la Hermenéutica.

Una posible explicación del éxito y trascendencia del enfoque iconológico de Panofsky para la interpretación de imágenes artísticas del pasado, es precisamente su filiación epistemológica arraigada en el Neokantismo de Cassirer, que como es obvio suponer, se conformó desde el sistema filosófico kantiano, particularmente en su discurso estético. Regresando así a Kant, tenemos que su propuesta estética se desarrolló básicamente a través de dos obras, la primera fue *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, (1764), y la segunda, la *Crítica de la facultad de juzgar*, (1790), que constituyó su “tercer capítulo crítico” después de la publicación de la *Crítica de la razón pura* (1781 y 1787) y la *Crítica de la razón práctica* (1788), mediante el cual pretendió postular un proyecto crítico para la transformación de la Filosofía. En este “tercer capítulo crítico”, Kant conformó plenamente su propuesta estética, como una fase de la totalidad de su sistema crítico filosófico, indagando acerca de la posibilidad de encontrar principios *a priori* en la facultad del ánimo en total que denominó como sentimiento de placer y displacer, configurándola como un espacio de enlace entre las otras dos facultades del ánimo en total establecidas en la facultad del conocimiento a través del entendimiento en la *Crítica de la razón pura*, y la facultad de desear a través de la razón bajo su uso práctico en la *Crítica de la razón práctica*.

Ahora bien, en los últimos párrafos de la *Crítica de la facultad de juzgar* (§ 59 y 60), Kant estableció que la idea de finalidad es la encargada de realizar la unión entre la primera y la segunda parte de la obra. Aquí, Kant llegó a un momento dentro del cual afirmó que las ideas estéticas tenían la posibilidad de convertirse en conceptos sensibles a través de analogías, por medio de dos vías: esquemática y simbólica. Un concepto puede hacerse sensible por vía esquemática cuando para un concepto que el entendimiento capta se da *a priori* la intuición correspondiente; por su parte, un concepto que sólo la razón puede pensar debido a que no puede ser adecuada ninguna intuición sensible, puede hacerse sensible de forma simbólica. Mientras que los esquemas exponen un concepto de forma directa, los símbolos lo hacen de forma indirecta a través de una analogía, para lo cual también se utilizan intuiciones empíricas en las que la facultad de juzgar juega un doble papel: en primer término, aplica el concepto al objeto de la intuición sensible, y entonces, en segundo, aplica la regla de la reflexión sobre la intuición a un objeto diferente, que es un

símbolo del primero. Es en este momento de la reflexión kantiana en donde se perfila su noción de lo bello como símbolo de lo moralmente bueno, dentro del cual, se perfila su vinculación entre el ámbito de «lo estético» con el de «lo ético» a través de «lo simbólico», lo cual constituye la idea primigenia de la presente tesis.

Un siglo después de la emisión del discurso kantiano, se produjo, particularmente en Alemania, la necesidad de realizar una revisión de éste, con la intención de acceder a su verdadero y genuino “espíritu”, después de una enorme variedad de interpretaciones, reelaboraciones y críticas; esta intención de “volver a Kant”, derivó en el establecimiento del discurso filosófico del Neokantismo, siendo una de sus principales vertientes, la Escuela de Marburgo. En este contexto, surgió el replanteamiento de la noción de «símbolo» por parte de Cassirer, particularmente en su propuesta de Filosofía de las Formas Simbólicas, dentro de la cual postuló al fenómeno simbólico, como una expresión universal de la actividad cultural, intelectual y creativa del ser humano, lo cual, consideramos que constituyó el sustrato ideológico para la propuesta iconológica de Panofsky. De este modo, en este trabajo, pretendemos demostrar una especie de genealogía de la noción de «símbolo», en primer término, en el discurso de Kant; en segundo, en el de Cassirer, y finalmente; en el de Panofsky, con la conciencia de que, en el de los dos primeros, «lo simbólico» no fue abordado con la intención específica de interpretar a las imágenes artísticas del pasado, pero en el tercero, ésta fue la intención primordial. Ahora bien, considerando la trascendencia que ha tenido la Iconología de Panofsky, durante la segunda mitad del siglo XX y los años transcurridos del presente, creemos que la utilidad de la indagación que realizaremos consiste en plantear una dimensión ética de la interpretación de imágenes, que suponemos, se encuentra presente de manera primigenia en el discurso kantiano y que no resulta del todo evidente en el discurso de Panofsky, sobre todo cuando reconocemos que el texto más difundido del último, es el que refiere a su metodología de interpretación. En efecto, la Metodología Iconológica de Panofsky, pretendió diseñar un camino claro y conciso para interpretar las imágenes artísticas de nuestro pasado, lo cual nos hace pensar, que una lectura ética de la misma puede enriquecer el discurso que elaboremos como producto de su aplicación, ya que esto nos permitirá reflexionar acerca de la veracidad y autenticidad que todo discurso histórico debe presentar, particularmente para el caso de la interpretación de esta clase de imágenes, que erigidas como patrimonio cultural, nos pertenecen a todos los que poseemos la capacidad de juzgar, tal como lo sentenció el filósofo de Königsberg con relación a la belleza.

En términos generales, en esta Tesis, pretendemos demostrar la posibilidad de un ejercicio de la interpretación de las imágenes del pasado, más cercano a los requerimientos del mundo actual y con esto, una mayor significación social del discurso generado, no solamente por parte de los que se dedican profesionalmente a esta actividad, como lo son los filósofos especializados en la Estética, los historiadores del arte y los críticos de arte, sino también, a aquellos que consideren necesaria la interpretación de esta clase de imágenes. De aquí el título de la Tesis a realizar: *La belleza como símbolo ético. La noción de símbolo en Kant en la interpretación de imágenes.*

Hipótesis

De acuerdo al discurso previo, planteamos la siguiente Hipótesis:

La identificación e interpretación de la noción de símbolo que Kant desarrolló en su Estética Crítica y de su replanteamiento en el discurso filosófico neokantiano de Cassirer, como marco teórico de la Iconología diseñada por Panofsky para la interpretación de imágenes artísticas del pasado, como la propuesta más influyente que se ha realizado para este fin, posibilitará la elaboración de un discurso óptimo como resultado de su aplicación, de acuerdo a la función de estas imágenes en la actualidad.

Objetivos

Con base en la Hipótesis anterior, formulamos los siguientes objetivos de la Tesis a realizar.

Como Objetivo General, pretendemos:

Analizar la noción de símbolo en la Estética Crítica de Kant, así como su replanteamiento en el discurso de la Filosofía de las Formas Simbólicas de Cassirer, reconociendo y comprendiendo sus implicaciones y derivaciones en la Iconología desarrollada por Panofsky, con el objeto de discernir su aplicabilidad en la interpretación de las imágenes artísticas del pasado en la actualidad.

Como Objetivos Particulares, perseguiremos:

1. Caracterizar la noción de símbolo en el discurso filosófico de Kant, para comprender la función que desempeña en su propuesta de Estética Crítica.

2. Analizar el replanteamiento de la noción de símbolo de la Estética Crítica de Kant, dentro de la propuesta de la Filosofía de las Formas Simbólicas del filósofo neokantiano Cassirer, para comprender su restablecimiento dentro del movimiento del Neokantismo, particularmente por el desarrollado en la Escuela de Marburgo.

3. Identificar en la propuesta iconológica de Panofsky para la interpretación de imágenes artísticas del pasado, el efecto de la noción de símbolo de la Estética Crítica de Kant, a través de las implicaciones y derivaciones recibidas de la Filosofía de las Formas Simbólicas de Cassirer, con el objeto de realizar un análisis crítico de su aplicabilidad en la actualidad.

Diseño de la investigación

Hemos estructurado la exposición del desarrollo de la Tesis, a través de cuatro capítulos, de la siguiente forma:

En el “Capítulo I. La Estética y su Belleza. La Ética y su Símbolo. Cuestión de términos.”, realizaremos una breve semblanza de dos términos que serán fundamentales durante el desarrollo subsecuente del trabajo: «Belleza» y «Símbolo»; expondremos y contrastaremos, algunas definiciones y configuraciones de éstos, desde el punto de vista filosófico, pero también histórico, e incluso antropológico, con el objeto de establecer un marco ideológico pertinente para ayudarnos a comprender de una manera más clara, el tratamiento de los mismos que realizaron Kant, Cassirer y Panofsky, cuyos discursos sustentarán los temas de los tres capítulos siguientes.

En el “Capítulo II. El símbolo ético de la Estética Crítica de Kant.”, efectuaremos una exposición de la noción de «Símbolo» dentro del discurso filosófico de Kant; para lograr lo anterior, realizaremos una revisión de su tercer capítulo crítico, la *Crítica de la facultad de juzgar*, particularmente de los párrafos 59 y 60, dentro de los cuales, el filósofo realizó una caracterización de la belleza como símbolo ético. Ahora bien, por convenir a la pertinencia de nuestro tema, nos limitaremos únicamente a analizar la primera y segunda versión de la “Introducción.”, así como la “Primera parte: Crítica de la facultad de juzgar estética.”, que precisamente concluye con los párrafos antes mencionados, dentro de los cuales, Kant proclamó una dimensión ética de la belleza. Sobre la manera de realizar el análisis de la *Crítica de la facultad de juzgar*, estamos conscientes de que el discurso de un filósofo como el que nos enfrentamos, ha tenido —positiva o negativamente— diversas interpretaciones, ante lo cual, elaboraremos nuestro análisis partiendo, hasta donde nos sea posible, de la mayor fidelidad discursiva del filósofo prusiano; sin embargo, siendo conscientes también de la complejidad de su discurso, haremos uso de algunos trabajos interpretativos que nos han parecido afortunados, aprovechando la notable atención que ha tenido en los últimos años la *Crítica de la facultad de juzgar* por parte de diversos autores, particularmente en los ámbitos hispano y anglosajón.

En el “Capítulo III. El replanteamiento del símbolo en el Neokantismo de la Escuela de Marburgo. Cassirer y la Forma Simbólica.”, procederemos a exponer la lectura que realizó el filósofo neokantiano Cassirer, del discurso kantiano, mediante el análisis de partes selectas de *Kant, vida y doctrina*, así como su propuesta de Filosofía de las Formas Simbólicas, por medio de fragmentos de *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*, *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*, y *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*. Lo anterior, nos permitirá comprender la particular forma en que el Neokantismo de la Escuela de Marburgo, pretendió restablecer la filosofía de Kant, dentro de un contexto histórico que suscitó una inabarcable riqueza ideológica y del cual surgió, nuestro pensador que abordaremos en el siguiente Capítulo. Al igual que como comentamos arriba, elaboraremos nuestro análisis partiendo del discurso del propio Cassirer, sobre todo, cuando hemos constatado, que de manera opuesta a aquello que sucede con Kant, el discurso del primero, no ha recibido demasiada atención por parte de estudios académicos, o al menos, no han sido difundidos.

En el Capítulo IV. El significado de la forma en la interpretación de imágenes del pasado en Panofsky.”, realizaremos un análisis de dos textos de Panofsky, que se incluyen en la edición de su obra *El significado en las artes visuales*: “Capítulo 1. *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento.*”, e “Introducción. La historia del arte en cuanto disciplina humanística.”, dentro de los cuales, expone su caracterización de imagen artística del pasado y su propuesta metodológica para interpretarlas. Con base en lo anterior, pretendemos evidenciar la naturaleza epistemológica kantiana en la concepción de imagen artística del pasado, así como la reminiscencia de la Forma Simbólica que podemos apreciar en su propuesta metodológica de interpretación, todo lo cual adquirió a través de la influencia intelectual de un filósofo contemporáneo como lo fue Cassirer. Igualmente, comprenderemos la dimensión humanística que Panofsky otorgó a su ejercicio profesional, en donde vislumbró una ética de la interpretación de las imágenes artísticas del pasado, al concebirlas como testimonios del pasado histórico que nos pertenecen a todos los seres humanos en comunidad como Humanidad.

Nos parece conveniente apuntar, que en los últimos tres capítulos, decidimos realizar una breve revisión, tanto del escenario cultural como de ciertos aspectos biográficos de los pensadores que abordaremos —Kant, Cassirer, Panofsky— ya que estamos convencidos de que esta labor nos permitirá comprender cabalmente la caracterización de los rasgos discursivos que no interesan para esta Tesis.

Finalmente, en las Conclusiones, expondremos los pensamientos relevantes de cada uno de los capítulos; los resultados totales del trabajo, así como las consideraciones finales dentro de una valoración general de la Tesis.

CAPÍTULO I. LA ESTÉTICA Y SU BELLEZA. LA ÉTICA Y SU SÍMBOLO. CUESTIÓN DE TÉRMINOS

“El que es bello mientras se le contempla es bello, pero el que es excelente, pronto será bello también.”

SAFO; *Fragmento 50*.

“«El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino indica por medio de símbolos.»”

HERÁCLITO DE ÉFESO; *Fragmento 93*, VI a. C.,
(según Plutarco; *Sobre los Oráculos de la Pitia*, I-II d. C.)

Uno de los autores capitales para el desarrollo de la presente tesis como es Cassirer¹, se refirió a la Estética en su obra *La filosofía de la ilustración* como el: “abigarrado conglomerado de observaciones empíricas”²; tal como es de suponer por el título del cual procede esta aseveración, el filósofo alemán intentó describir el estado dentro del cual se encontraba la Estética en las postrimerías de su conformación como disciplina filosófica en el siglo XVII, sin embargo, a poco menos de tres siglos después, la aseveración puede ser vigente para caracterizar a la Estética en la actualidad. El desarrollo de la tecnología de los medios de comunicación en las últimas décadas, ha propiciado que nos encontremos en la época más “estética” de la Historia, dentro de la cual, el «abigarrado conglomerado de observaciones empíricas» podría ser utilizado para calificar una considerable cantidad de discursos que pretenden dar razón de las experiencias estéticas de nuestra incesante percepción contemporánea.

Si bien es cierto que desde la época en la cual la Estética se conformó como disciplina filosófica, el esfuerzo de una interminable lista de autores nos ha dejado una gran cantidad de términos que han posibilitado la traducción al discurso escrito, de la inabarcable complejidad que supone la experiencia estética, también es cierto que su significado no ha sido del todo satisfactorio. En efecto, podemos pensar en tres variantes determinantes que han condicionado el discurso sobre la experiencia estética. En primer lugar, la naturaleza subjetiva del pensamiento de los autores, que nos remite a la particularidad de su propia percepción estética; en segundo, la naturaleza objetiva de la experiencia estética, que nos enfrenta al problema de la variedad de los objetos que la han ocasionado; y en tercero, las circunstancias específicas de los tiempos en que lo concibieron y que obedecieron y/o propiciaron un interminable catálogo de «escuelas», «corrientes» o «enfoques», que en muchos

¹En el capítulo III, se realizará una breve semblanza tanto de la vida como del discurso filosófico de Ernst Cassirer.

²CASSIRER, Ernst; *La filosofía de la ilustración*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2000, p. 308.

casos han entorpecido el desarrollo de la literatura sobre todo aquello que supone «lo estético».

Con base en lo anterior, consideramos que para acometer cualquier temática de naturaleza estética, es conveniente comenzar la labor comentando —que no definiendo, puesto que definir supone siempre acotar, limitar y eliminar, nada más inadecuado para expresar cualquier experiencia estética— dos términos que serán los pilares de este trabajo: «belleza» y «símbolo». Éstos dos términos han recorrido toda la Estética occidental, ante lo cual, tomaremos como ejemplo el titánico esfuerzo del autor Wladislaw Tatarquiewicz³ que en su clásica obra: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*⁴, realizó un «estado de la cuestión» de aquellas ideas que consideraba pertinente esclarecer y no definir, puesto que como representante del «pluralismo estético», consideraba que las definiciones en la Estética estaban condenadas a fracasar ya que convertían a la experiencia estética, que es algo esencialmente dinámico, en algo estático⁵; de esta forma, en este primer capítulo de la tesis se llevará a cabo una sucinta explicación en torno al significado mediante el cual serán comprendidos los términos «belleza» y «símbolo», labor que nos pareció apremiante realizar antes de abordarlos dentro del discurso de los autores que serán tratados, con la pretensión de lograr una mayor claridad en su transformación conceptual.

1. La belleza

La «belleza» ha sido una de las nociones más complejas para la indagación filosófica, ya que el ser humano es capaz de encontrarla en cualquier rincón de su mundo cotidiano, sin embargo, cuando intenta expresarla, se le hace casi imposible hacerle justicia al cúmulo de sensaciones que le acontecen en lo más profundo de su intimidad y cuando intenta expresarla a través del discurso escrito, el problema es mayor. En la mayoría de los casos, los textos que han pretendido definir a la belleza, terminan por expresar las nociones de «belleza» que se han desarrollado a lo largo de la Historia de la Filosofía, convirtiéndose entonces, en una especie de catálogos de lo que cada autor o época han concebido como tal; ni siquiera dentro de la Estética como la parcela de la Filosofía a la cual tradicionalmente se le adjudicó el estudio de la «belleza», se pueden apreciar acuerdos en cuanto a la descripción del problema. De esta manera, tenemos que en la *Enciclopedia Oxford de Filosofía* se afirma lo siguiente: “Si la ética es una investigación de lo bueno (pese a la vaguedad de la

³Wladislaw Tatarquiewicz, (1886-1980), filósofo, historiador e historiador del arte polaco.

⁴El título original de esta obra en polaco fue: *Dzieje szesciu pojec*, editándose por primera vez en 1975.

⁵Para Tatarquiewicz, las ideas estéticas sólo podían aspirar a ser delimitadas a través; por una parte, de sus transformaciones mediante un análisis histórico en sentido diacrónico, y; por otra, de su utilización mediante un análisis histórico en sentido sincrónico, lo cual permitiría discernir el mejor modo de utilizarlos. Cfr. TATARKIEWICZ, Wladyslaw; *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos/Alianza, Madrid, 2008.

palabra «bueno»), entonces la estética es una investigación de lo bello.”⁶, pero también se afirma que: “con frecuencia las discusiones sobre temas estéticos no usan las palabras «belleza» o «lo bello», y que, por otra parte, discusiones que envuelven estos términos no tienen a menudo carácter estético.”⁷, concluyendo que: “si cualquier otro valor que una obra de arte pueda tener en absoluto va incluido en el hecho de ser bella, entonces la belleza se torna realmente en una idea vacua para fines filosóficos.”⁸

Ante esta problemática, nos parece pertinente comenzar con la lacónica aseveración que utiliza el autor francés Étienne Souriau para iniciar la entrada a este tema en su *Vocabulario de Estética*⁹ en donde afirma que: “La belleza es la cualidad de lo que es bello.”¹⁰, haciéndonos pensar de forma inmediata, que se trata de una petición de principio, sin embargo, quizá no lo sea tanto al reflexionar en torno a la diferencia que se puede establecer entre los términos «belleza» y «bello», la cual puede rastrearse hasta el diálogo *Hippias Mayor* de Platón¹¹, con su discusión en torno a la naturaleza de la belleza entre Hippias y Sócrates, en donde el primero afirma sentencias como las de «lo bello es el oro», «lo bello es lo conveniente», «lo bello es lo bello», mientras que el segundo rechazándolas, responde que el hecho de que algo parezca bello, no supone que en verdad lo sea ya que lo bello puede ser solamente una apariencia y si esto es así, no podría adjudicársele a algo que no estuviera dentro del mundo de lo sensible —un sentimiento, una institución, una alma—, es decir, son cosas que podrían parecernos bellas cuando no lo son. La conclusión de la obra es que lo «bello» no es sinónimo de «es bello»; lo bello no debe ser un mero predicado, sino una realidad inteligible que hace posible toda predicación, es decir la «belleza»¹².

Prosiguiendo con Platón, en el *Banquete*¹³, la «belleza» es la forma pura de lo «bello» y es su *participación* en las cosas empíricas lo que las convierte en bellas, pero no de una manera plena o absoluta sino sólo de manera parcial y relativa que es sensible y que constituye sólo un medio para alcanzar “paso a paso” —de acuerdo a la célebre metáfora platónica de la «escalera de la belleza»—¹⁴ hacia la plena y

⁶HONDERICH, Ted [Editor]; *Enciclopedia Oxford de Filosofía*. Tecnos, Madrid, 2001, p.108.

⁷*Ibid.*

⁸*Ibid.*

⁹Nos parece más adecuado utilizar aquí la traducción del título original en francés: *Vocabulaire d'Esthétique*, que el utilizado por la traducción al español: *Diccionario Akal de Estética*.

¹⁰SOURIAU, Étienne; *Diccionario Akal de Estética*. Akal, Madrid, 1998, p.186.

¹¹Cfr. *Hippias Mayor*, en: PLATÓN; *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras*. Gredos, Madrid, 1997, pp. 399-441.

¹²Cfr. FERRATER MORA, José; *Diccionario de Filosofía. Tomo I. (A-D)*. Ariel, Barcelona, 1988, pp. 336-339.

¹³Cfr. *Banquete*, en: PLATÓN; *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Gredos, Madrid, 1997, pp. 185-287.

¹⁴El camino para captar y crear la belleza se convierte en Platón en la representación de la idealidad a través de los objetos percibidos por los sentidos humanos y así poder hacer asequible al alma la verdadera belleza. Partiendo de la belleza de los objetos empíricos, el hombre asciende a través de los impulsos de la inspiración de Eros, como si de una escalera se tratara, a la belleza que existe en las almas, en las ciencias, en la sabiduría, hasta llegar, finalmente, a la contemplación de una belleza que es esencial y absoluta, la belleza absoluta —es necesario recordar que el dios Eros es hijo de la Necesidad (Penía) y de la Riqueza (Poros) y por consiguiente, posee una naturaleza intermedia, en

absoluta belleza que es inteligible. De este modo, Platón desarrolló la discusión entre la distinción de lo que los griegos llamaban *to kalon*, es decir, la propiedad que *poseen* las cosas consideradas bellas y *kallos*, como propiedad *aplicable* a las cosas; con el devenir histórico, ésta distinción pasó a formar parte de uno de los problemas capitales de la Estética, a la que Tatarkiewicz se refirió como la «disputa entre el objetivismo y el subjetivismo» y que consiste básicamente en la contraposición entre la caracterización de la belleza como una propiedad atribuible intrínsecamente al objeto —objetivismo estético— y la belleza como una propiedad que le aplica el que la percibe —subjetivismo estético—; la “disputa” se produce cuando los que se han inclinado por el primero, se han interesado por encontrar esencias, definiciones y criterios, mientras que los que lo han hecho por el segundo, se han ocupado del “resultado” de la experiencia estética en el sujeto como una experiencia directa e incluso unánime¹⁵.

Así, podemos afirmar con Tatarkiewicz, que la diferencia entre los términos «belleza» y «bello» apelan a dos nociones que tuvieron su origen en el mundo griego, llegando a la actualidad a través de una serie de replanteamientos que nos permiten establecer una relación histórica diacrónica que proviene, por una parte del *to kalon* de la cultura griega como un precursor de la teoría objetivista de la belleza y que se anticipó a las nociones estéticas del Empirismo filosófico moderno, equiparable a lo «bello», y por otra parte, del *kallos*, que hizo lo propio con la teoría subjetivista de la belleza, anticipándose a las posturas del Racionalismo y que puede equipararse a la «belleza».

Ahora bien, parece pertinente realizar otra distinción desde otra perspectiva que también proviene de Tatarkiewicz y que consiste en la distinción de tres concepciones de la noción de «belleza» de acuerdo a la utilización del término. En primer término, la: “Belleza en sentido estético, pero limitándose a las cosas que se perciben por medio de la vista. Según este sentido de la palabra, sólo la figura y el color podrían ser bellos.”¹⁶; ésta concepción de la belleza, de acuerdo a su percepción eminentemente «visual», para referirse a la cualidad o cualidades que poseen los objetos físicos perceptibles empíricamente por medio del sentido de la vista se tuvo presente desde la cultura griega antigua en la cual se creía que la belleza se encontraba en las cosas que ingresan a través de la visión, capacidad humana que recibió una especie de culto; sobre lo anterior, el autor francés, especialista en cultura griega, Jean-Pierre Vernant afirma que:

En la cultura griega, el hecho de «ver» ocupa un lugar privilegiado. [...] En cierto sentido, el hombre es, en su naturaleza misma, mirada. Y esto por dos razones,

primer lugar, como *daimón*, es decir no es un dios pero tampoco un humano y en segundo, como un sujeto siempre anhelante y ambicioso de lo que *todavía no es*—. Esta idea de belleza, divina, pura y única permanece inalterable, mientras que los objetos empíricos que son bellos, lo son en función de la participación de esta sublime idea de belleza en éstos.

¹⁵Cfr. TATARKIEWICZ, Wladyslaw; “Capítulo sexto. La belleza: la disputa entre el objetivismo y el subjetivismo.”, en: TATARKIEWICZ, Wladyslaw; *Op. cit.*, pp. 231-251.

¹⁶TATARKIEWICZ, Wladyslaw; *Op. cit.*, p. 155.

ambas decisivas. En primer lugar, ver y saber son la misma cosa; si *ideîn* «ver» y *eidénai* «saber» son dos formas de un mismo verbo, si *eîdos* «apariencia», «aspecto visible» significa también «carácter propio», «forma inteligible», es porque el conocimiento se interpreta y expresa a través del mundo de la visión. Conocer es, pues, una forma de ver. En segundo lugar, ver y vivir son también la misma cosa. Para estar vivo hace falta ver la luz del sol y a la vez ser visible a los ojos de todos. Morir significa perder la vista y la visibilidad al mismo tiempo, abandonar la claridad del día para penetrar en otro mundo, el de la noche donde, perdido en la tiniebla, uno queda despojado a la vez de su propia imagen y de su mirada.¹⁷

En segundo término, la: “Belleza en el sentido más amplio. Este era el concepto griego original de belleza; incluía la belleza moral y, por lo tanto, la ética y la estética.”¹⁸; como podemos observar, en esta “ampliación” de los alcances de la utilización de la belleza que también heredamos de la cultura griega, la idea fundamental de que es una propiedad que posee todo aquello que se caracteriza como bueno y divino puede ser adjudicable a todas las cosas, desde las que existen en el ámbito divino hasta las que se encuentran en la naturaleza, pasando por aquellas que conciernen al ámbito humano, sean producto de su trabajo físico como cualquier artefacto, o de su labor intelectual, como los pensamientos, las costumbres, los caracteres y las leyes.

Finalmente, en tercer término, aquella: “Belleza en sentido puramente estético. Esta noción de belleza comprende sólo aquello que produce una experiencia estética; pero esta categoría comprendía todo, productos mentales al igual que colores y sonidos. Era este sentido de la palabra el que con el tiempo se convertirá en la concepción básica de la belleza en la cultura europea.”¹⁹ Si bien, esta concepción de la utilización de la belleza no resulta del todo clara debido a la vaguedad de la expresión «en sentido puramente estético», pensamos que Tatarkiewicz le adjudicó a esta concepción la preocupación que se ha tenido siempre por discernir la “esencia” de la belleza como «sólo aquello que produce una experiencia estética» que «comprendía todo», es decir, «productos mentales al igual que colores y sonidos», en donde se puede apreciar el cambio de dirección de la atención a los objetos que generan la belleza a lo que sucede en el que la percibe, cuestión que ha estado presente desde los albores de la Estética, sólo que obstaculizada por la certeza de que el discernimiento de la belleza debería de partir del análisis de los objetos que la producían y que «se convertirá en la concepción básica en la cultura europea» con el advenimiento de la modernidad, de nueva cuenta, Vernant afirma que:

este «ver» tanto máspreciado cuanto que es conocimiento y vida, los griegos no lo interpretan como nosotros —después de que Descartes, entre otros, interviniera en esto— cuando distinguimos tres niveles en el fenómeno visual: primero la luz, luego

¹⁷VERNANT, Jean-Pierre; “Introducción. El hombre griego”, en: VERNANT, Jean-Pierre [Et. Alt.]; *El hombre griego*. Alianza, Madrid, 2000, pp. 22-23.

¹⁸TATARKIEWICZ, Wladyslaw; *Op. cit.*, p. 155.

¹⁹*Ibid.*

la realidad física, sea una onda o un corpúsculo, y por último el órgano del ojo, un mecanismo óptico, especie de cámara oscura, cuya función es proyectar a la retina una imagen del objeto; con todo esto tenemos el acto propiamente físico de percibir a distancia el objeto contemplado. Entre el acto final de la percepción, que supone una instancia espiritual, una consciencia, un «yo», y el fenómeno material de la luz existe el mismo abismo que separa al sujeto humano del mundo exterior.²⁰

Como afirma Vernant en la cita anterior, la «instancia espiritual», la «consciencia», el «yo» o como quiera que se le nombre a aquello que constituye el receptáculo de la subjetividad del ser que experimenta la belleza, adquirió la consideración necesaria para equipararse a siglos —si no es que milenios— de preocupación dirigida a los objetos que desencadenan la experiencia estética. De esta forma, la experiencia estética se convirtió en la Modernidad en un evento que involucraba, mediante una función recíproca, a los objetos del mundo —*lo que se percibe*— y la sensación resultante de la experiencia estética —*quien lo percibe*— como un acontecimiento «orgánico»; la dicotomía existente entre los problemas resultantes de concebir a la experiencia estética como un proceso que involucra a un *objeto generador* de la belleza y a un *sujeto perceptor* de la belleza ingresó a la Modernidad encontrando el escenario propicio para su indagación filosófica: la pugna entre el Racionalismo y el Empirismo²¹.

Como podemos suponer y simplificando quizá en exceso la cuestión, el problema de la noción de «belleza» como el discernimiento de lo que ocurre en la mente de un sujeto perceptor, a partir del acto de la experiencia estética de un objeto generador de belleza, ha constituido el proceso que más atención ha conseguido por parte de la Estética Moderna y en opinión de Tatarkiewicz el más fructífero ya que parece más acertado realizar el cuestionamiento: ¿Cómo discernir la «belleza»? que perseguir una definición, es decir: ¿Qué es la «belleza»?; afirmando que:

La aprehensión objetiva tuvo un largo reinado, aunque en numerosas ocasiones [...] el subjetivismo estético se dejaría oír. Este último predominó sólo en tiempos modernos. No obstante, esto sucedió un poco antes de lo que se estaba

²⁰VERNANT, Jean-Pierre; «Introducción. El hombre griego», en: VERNANT, Jean-Pierre [Et. Alt.]; *Op. cit.*, p. 23.

²¹De hecho, para Tatarkiewicz su «Belleza en sentido puramente estético» como «producto» de lo que acontece en la experiencia estética que involucra a un *generador* y a un *perceptor* de la misma, fue su respuesta a lo que él consideró hasta cierto punto un falso problema, ya que la consideración histórica diacrónica de la belleza ha sido interpretada con los términos propios de la Filosofía del siglo XX, en donde en el inicio de la Modernidad se ha simplificado de modo excesivo, reduciéndolo al problema del sujeto-objeto —Racionalismo-Empirismo— lo cual no significa que antes de la Modernidad la utilización de la noción de la «belleza» sólo se haya realizado a las cosas que la generaban, olvidando lo que ocurre en el sujeto. De hecho, según el autor polaco, es posible rastrear hasta los pitagóricos, una cierta separación de la convicción de que la belleza constituía una propiedad sólo aplicable a las cosas, prefigurando una concepción subjetiva de la belleza al apelar al «arreglo» y «proporción» de las partes del cosmos expresadas a través de la «armonía», el «orden», la «simetría» y la «medida» de las mismas, eventos que evidentemente sólo pueden acontecer en el ámbito subjetivo. Cfr. TATARKIEWICZ, Wladyslaw; *Op. cit.*, p. 181-182.

acostumbrado, de hecho en una fecha tan temprana como el siglo XVII, y para ser precisos, entre los filósofos. Descartes fue aquí de nuevo quien inició el proceso: pero su idea fue compartida por Pascal, Spinoza y Hobbes. Críticos y artistas seguían siendo todavía fieles al objetivismo. Sin embargo, desde principios del siglo XVIII, la transformación fue total. En este siglo, el primer representante fue el ensayista Joseph Addison, más tarde lo fue el filósofo más radical David Hume; Edmund Burke, esteta típico e influyente del siglo XVIII, le dio al subjetivismo un aspecto moderado. Y a finales del siglo Emmanuel Kant, aunque aceptó el principio del subjetivismo, no obstante lo limitó: concretamente, afirmó que los juicios referentes a la belleza, aunque subjetivos, pueden aspirar a la universalidad.²²

En esta cita, el autor polaco expresa la herencia ideológica heredada por Emmanuel Kant²³, en donde la belleza, como un problema estrechamente emparentado con la percepción humana, arribó a la Modernidad como una cuestión eminentemente epistemológica, que se debatía entre la preocupación por los complejos y fascinantes sentimientos que se desencadenaban *en el sujeto* ante la percepción de los objetos considerados como bellos y la sospecha de que éstos “emanaban” de características inmanentes que partían *del objeto*; pero también debemos considerar que para esta época, se tenía una acumulación de significados que de alguna manera habían pretendido explicar el fenómeno de la belleza tanto desde el sujeto que la experimenta, como desde el objeto que la posee y que se remitía a una tradición filosófica de más de dos mil años. La densidad de mundos ideológicos que llegaron al siglo XVIII, exigió una transformación radical, que debía considerar ante todo, a la percepción humana y con esta a la belleza, como un fenómeno orgánico, que no podía establecer una división entre el ser humano afectado por la belleza y las cosas que producían esta afectación.

Dentro del fenómeno orgánico de la percepción de la belleza, tenemos a la cualidad o cualidades, que percibimos a través de los sentidos, de ciertos objetos físicos que nos producen sensaciones placenteras y por lo cual los consideramos bellos, sin embargo, también nos sucede con objetos que no son físicos, y aún más, que en ocasiones jamás hemos “percibido” pero que nos conmueven de la misma forma. Lo anterior nos obliga a indagar en todo aquello que sucede en nuestro interior, y cuestionarnos por la naturaleza de estas sensaciones, así como por las causas que las generan y que al parecer, también nos incitan a perseguirlas para experimentarlas nuevamente, como si de un narcótico se tratara; las sensaciones que aglutinamos dentro de todo aquello a lo cual denominamos «belleza» nos produce, por principio, algo emparentado con lo bueno y aquí se desencadena una inquietud. En efecto, desde Platón tenemos la certeza de que la belleza nos comunica de alguna manera con el bien²⁴, lo cual inauguró una indagación filosófica

²²TATARKIEWICZ, Wladyslaw; *Op. cit.*, p. 181-182.

²³En el capítulo II, se abordará la cuestión de la belleza en el discurso Kant.

²⁴Para Platón el ojo —la mirada— era el sitio del deseo, noción que desarrolló particularmente en el *Banquete*, obra en la cual indagó un fenómeno que sin duda le obsesionaba y que se refiere a la poderosísima atracción —erótica— que podía suscitar un ser humano al *ser visto*; Platón utilizó este fenómeno de manera metafórica para ilustrar como a través de la belleza, era posible acceder a las cimas ideales del «ser», la «justicia», la «verdad» y finalmente, el «bien»; el amor no constituía la

que relacionaba a la belleza con “lo conveniente”, “lo bueno”, o “lo divino”, todos éstos tópicos por excelencia del discurso ético. La asociación de la belleza con la ética constituyó un problema filosófico fundamental hasta que recibió un tratamiento revolucionario en lo que genéricamente se conoce como «Estética Crítica» de Kant y es en este contexto, dentro del cual se enmarca la esta tesis, al indagar su asociación con otro término que hunde sus raíces en el mismo terreno temporal e ideológico: el «símbolo».

2. El símbolo

En la antigua Grecia, se manufacturaban objetos como monedas, tabletas o vasijas que se fragmentaban intencionalmente a los cuales se les denominaba *symbolon* y se distribuían entre los integrantes de un grupo de personas que se reunían por un motivo específico. El *symbolon* funcionaba como un testimonio del pacto establecido por el grupo, representando el motivo por el cual se había realizado y cada uno de los integrantes lo conservaba con el objeto de que existiera la posibilidad de una reunión futura, dentro de la cual, el *symbolon* pudiera ensamblarse con la parte complementaria que había permanecido en un sitio acordado para la ocasión, conformando de nueva cuenta, al objeto dividido, acción que se denominaba *symbollesthai*, las raíces del verbo griego antiguo *symbollesthai*, provienen de *syn* y *tobalein*, que significan literalmente: «arrojarse juntos» o «ir juntos», de tal forma que su traducción al significado actual del verbo se acercaría a «simbolizar», apelando a la idea de juntarse o reunirse en un acto simbiótico para la consecución de una empresa común²⁵. La conservación del *symbolon* por cada uno de los integrantes del grupo, demostraba su voluntad por pertenecer al grupo durante la separación, mientras que el ensamblaje de las piezas dispersas conformando al objeto dividido durante la reunión, constituía el acto metafórico evocador del motivo originario de la asociación del grupo.

La función del *symbolon* de los antiguos griegos como fragmento de un objeto completo que remitía a una realidad distinta de aquella que percibía el propietario a través de éste, configuró el significado subsecuente de «símbolo», como una entidad que apuntaba a algo diferente de sí mismo, llegando al mundo moderno a través del *simbolum* latino, como aquello que a través de su manifestación, representa algo que *es distinto a sí mismo* y por ende, *está más allá* de sí mismo. Con estas ideas como base y después de una revisión del término «símbolo» dentro de la literatura del ámbito estético, encontramos que una tarea fundamental para discernir acerca de éste, la constituye su distinción con otro término al cual se le ha asociado indiscriminadamente durante siglos, nos referimos a la noción de «signo»²⁶; con

proyección de la búsqueda de estas ideas, sino sólo de la tendencia y trabajos por alcanzarlas; el estado de exaltación que producía el deseo erótico constituía un símbolo de la voluntad del ser humano por buscar la consecución de estos ideales. Cfr. PLATÓN; *Op. cit.*, pp. 185-287.

²⁵Cfr. CHEVALIER, Jean; “Qué es y que no es simbolismo.”, en: AA. VV.; *Iniciación al simbolismo. 3as. Jornadas de estudio sobre el Pensamiento Heterodoxo en San Sebastián*. Ediciones Obelisco, Barcelona, 1986, p. 17.

²⁶Cfr. SOURIAU, Étienne; *Op. cit.*, p. 993.

relación a la diferencia entre el símbolo y el signo, el autor español David Estrada-Herrero apunta que:

Uno y otro tienen en común el que ambos apuntan a una realidad más allá de sí; pero mientras el signo señala a otra cosa, a otra realidad concreta, el símbolo apunta más bien a una realidad que nunca puede llegar a ser un objeto empírico concreto. El silbido que oímos en la estación del ferrocarril, guarda relación con la salida del tren; en este caso, y en otros similares, tanto el signo como lo significado son realidades empíricas concretas. Y lo mismo que hemos dicho de un signo *artificial* como es el silbido, podría decirse de un signo *natural*, por ejemplo, de las nubes como signo de la lluvia; también aquí nos referimos a realidades empíricas concretas. En el caso del símbolo, sin embargo, se pasa de una realidad empírica concreta, a una *realidad* abstracta que puede, o no, tener relación directa con el mundo empírico.²⁷

De esta manera, podemos apuntar que tanto el símbolo como el signo han sido utilizados para apelar a algo que se encuentra «más allá» del escenario dentro del cual son percibidos, por lo cual, han sido utilizados para denominar a objetos empíricos sensorialmente perceptibles, que al mismo tiempo, remiten a «otra cosa», por lo tanto, la distinción entre cada uno de los términos parece depender de aquella «otra cosa». El signo remite a una realidad empírica concreta, por ejemplo en los casos: ‘el sonido de una campana remite a la misa’, ‘un dolor remite a una enfermedad’, o bien ‘un trueno remite a una tormenta’, tenemos que ‘el sonido de la campana’, ‘el dolor’ y ‘el trueno’ son eventos reales, empíricos y concretos, al igual que aquellos a los cuales remiten, es decir, ‘la misa’, ‘la enfermedad’ y ‘la tormenta’. Por su parte, el símbolo remite a una realidad que no puede ser concebida como empírica y concreta, tal como sucede en casos como: ‘el azul remite a la paz’, ‘el atributo remite al ser’, o bien, ‘la paloma remite al Espíritu Santo’, en los cuales podemos percatarnos que si bien, ‘el árbol’, ‘el atributo’ y ‘la paloma’ son objetos que pertenecen a la realidad empírica concreta, aquello o lo que remiten no lo es, como sucede con ‘la paz’, ‘el ser’ y ‘el Espíritu Santo’; sobre esta particular característica del símbolo, Estrada-Herrero concluye que: “Por un lado, el símbolo contiene un elemento *concreto* que proviene de la realidad del mundo objetivo y, por otro lado, el símbolo contiene un elemento *abstracto*, que se revela o intuye en el elemento concreto y a través de éste. El símbolo es, pues, expresión de una polaridad *concreto* ↔ *abstracto*.”²⁸

Ahora bien, el «más allá» a lo cual remite el símbolo no necesariamente tenemos que comprenderlo como algo “oscuro”, “arcano” o “misterioso”, sino simplemente como algo no concreto y por consiguiente, amplio y abierto, del cual el símbolo es sólo una abstracción; ahora bien, la amplitud y apertura de aquello a lo cual remite el símbolo se opone a lo concreto ya que si no fuera así, tendríamos

²⁷ ESTRADA-HERRERO, David; *Estética*. Herder, Barcelona, 1988, p. 452, [las *cursivas* son del propio Estrada-Herrero].

²⁸ *Ibidem.*, p. 454, [las *cursivas* son del propio Estrada-Herrero].

entonces un signo—; sobre lo anterior, el autor español Federico Revilla afirma que: “Se echa mano de los símbolos, [...] cuando se percibe que la palabra no basta. Pero esta función de mero sucedáneo es engañosa: no se trata de que algunos símbolos «suplan», sino que «llegan más allá», abarcando sectores más altos o más ambiciosos de la personalidad humana. Y poseen una dinámica propia, que los proyecta a gran distancia de lo inmediato.”²⁹

En su afán por satisfacer el innato impulso del ser humano por intervenir y controlar su entorno, ha desarrollado su capacidad de conocer y para conocer es imprescindible encontrar un *sentido* en los eventos que suceden dentro de su escenario vital; sin embargo, existen eventos que sobrepasan las posibilidades del conocimiento humano, para lo cual se ha tenido, como afirma arriba Revilla, que «echar mano de los símbolos» para superar estas limitaciones. De este modo, para explicarse una infinita cantidad de eventos, total o parcialmente incomprensibles que suceden *desde* su escenario empírico, el ser humano ha tenido que concebir realidades “alternas” con leyes distintas a las inexorables leyes del mundo empírico con el objeto de comprenderlos; en otros términos, el ser humano en su búsqueda de sentido *simboliza* y esto puede constatarse con el hecho de que en todo tiempo y lugar, se ha detectado la utilización que ha hecho el ser humano del símbolo para acceder a esa «gran distancia de lo inmediato», Ferrater Mora lo expresa categóricamente al apuntar que: “lo característico del hombre y lo que, además, ha concedido a éste su inmenso poder, es según ello, no una mayor sensibilidad, ni siquiera una mayor memoria, sino una capacidad notable de simbolización, que comienza con la palabra y que termina con una simbolización de todos los modos de tratamiento humano de las cosas.”³⁰

El hecho de que el símbolo sea utilizado para remitir a algo no concreto *desde* una realidad concreta le otorga una «dinámica propia», que de nueva cuenta, lo opone al signo. En efecto, si estamos de acuerdo con Estrada-Herrero en distinguir al «signo» bajo el esquema *concreto* ↔ *concreto*, se puede afirmar entonces que el signo *significa* y al «símbolo» como *concreto* ↔ *abstracto* sólo *sugiere sin significar*. El símbolo funciona como una especie de “detonador” que conmina a la imaginación a concebir realidades que se encuentran a «gran distancia de lo inmediato», Revilla lo expone con claridad al afirmar que:

el símbolo es una realidad aprehensible por los sentidos que coloca al sujeto en presencia de otra realidad inaprehensible. Donde se ha escrito «coloca en presencia de...» puede leerse «remite a...», «evoca», «suscita», etc. Si su función consiste en «coloca en presencia de...» algo de suyo inalcanzable, síguese que el símbolo no anula aquella condición: lo que el símbolo evoca permanece en su misma inalcanzabilidad. Solamente se han remediado algunas de las consecuencias de ésta. Por tanto, el símbolo no es nunca equivalente a lo simbolizado, ni análogo siquiera, ni intercambiable con ello, sino esencialmente exterior y ajeno, útil sólo en

²⁹REVILLA, Federico; *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 14.

³⁰FERRATER MORA, José; *Diccionario de Filosofía. Tomo IV. (Q-Z)*. Ariel, Barcelona, 1998, p. 3282.

cuanto medio para orientar hacia ello. Cabe dudar acerca de cualquier tendencia a vincular el símbolo de un modo demasiado estrecho con lo simbolizado.³¹

Prosiguiendo con la consideración del símbolo como una entidad comunicante entre lo *concreto* ↔ *abstracto*, éste se puede extrapolar cambiando los términos, de acuerdo a diversas disciplinas que han abordado su estudio; así tenemos: *aprehensible* ↔ *inaprehensible*; *alcanzable* ↔ *inalcanzable*; *interior* ↔ *exterior*; *propio* ↔ *ajeno*, todo lo cual deriva en una dicotomía entre lo concreto, lo «aprehensible», lo «alcanzable», lo «interior», lo «propio», términos que se pueden aplicar a todo aquello que es perceptible por medio de los sentidos humanos y lo «abstracto», lo «inaprehensible», lo «inalcanzable», lo «exterior», lo «ajeno», que sólo se pueden concebir en el intelecto humano a través de un entidad que constituirá un tema determinante para el presente trabajo al ser uno de los tópicos fundamentales de la Estética Crítica de Kant: la imaginación.

Es necesario ahora apuntar, que la utilización de la flecha bidireccional (↔) en el esquema *concreto* ↔ *abstracto* no es algo fortuito, ya que no sólo pretende indicar una relación mutua entre los términos asociados, sino que también indica una relación de retroalimentación, ante lo cual podemos afirmar que todo lo que sea concebido en lo concreto, debe poseer una filiación con aquello abstracto a lo cual remite y en sentido inverso, lo abstracto posee la capacidad de incidir en lo concreto. En efecto, si sustituimos los términos del esquema *concreto* ↔ *abstracto* de la siguiente forma: *símbolo* ↔ *simbolizado*, podemos apreciar de una manera más clara el funcionamiento del símbolo, puesto que toda entidad sensorialmente perceptible de *esta* realidad concreta puede erigirse como símbolo y aquello a lo que remite de *aquella* realidad abstracta puede considerarse entonces como lo simbolizado; ahora bien, considerando el hecho de que la característica sustancial del símbolo lo constituye el hecho de que la realidad abstracta a la cual remite no es —o es parcialmente— perceptible a través de los sentidos, se puede explicar entonces la necesidad que ha tenido el ser humano de utilizarlo para destruir la dicotomía entre su realidad concreta y aquella realidad abstracta, en donde no solamente establece un acceso de la primera a la segunda, sino que también establece una comunicación en sentido inverso.

Así, a un símbolo no puede comprenderse solamente a través de la adjudicación de un significado, ya que de acuerdo a las características mencionadas en el discurso previo, el símbolo se caracteriza, por una parte, como una entidad *polivalente* al ser posible considerarlo como símbolo de diversas cosas, y por otra, como una entidad *polisémica* al ser posible adjudicarle diversos significados, sobre esto Revilla afirma que: “el símbolo también implica, por naturaleza, una orientación: es algo así como un «hacia...» musitado. No consume, ni revela, ni remata. Sencillamente, «pone sobre la pista», coloca en trance de..., enfiliza, atisba, en ocasiones incluso levemente impele. El resto será completado o no, según los casos. Nos hallamos en las antípodas de la

³¹REVILLA, Federico; *Op. cit.*, p. 15, [las *cursivas* son del propio Revilla].

definición: puesto que ésta pretende ofrecer, de una vez por todas, algo cerrado, cumplido, perfecto y quizá por ello mismo intocable.”³²

El símbolo no puede *significar* pues de ser así tendría que ser definido, algo que por esencia no puede ser, puesto que para comprenderlo no se le puede concebir como algo que contiene un mensaje cerrado, unívoco y concluso, es decir, absoluto. El símbolo no puede poseer un significado absoluto debido a que remite a algo que se encuentra dentro de una realidad a la cual no se puede acceder por medio de los sentidos humanos, lo que implica la intervención de la imaginación, que se encarga de «completar» todo aquello que no se encuentra explícitamente sugerido en el símbolo, lo que lo convierte en algo esencialmente abierto, de lo cual deriva que tampoco pueda ser unívoco ya que su apertura permite una infinita diversidad en lo relativo a la adjudicación de un sentido. El símbolo no puede poseer un significado concluso, por lo tanto es inconcluso y esta propiedad resulta fundamental pues el símbolo no solamente puede ser objeto de diversos sentidos sino que los sentidos que le son adjudicados pueden aglutinarse y acumularse, dentro de lo que se conoce generalmente como «densidad simbólica», enriqueciendo la capacidad evocadora del símbolo y diversificando a lo simbolizado. He aquí la compleja pero fascinante naturaleza del símbolo para “detonar”, “evocar”, “suscitar”, o como se quiera denominar a ese evento inmediato y espontáneo que se provoca ante su percepción sensorial, lo cual sobrepasa por completo a una simple concesión de significado.

De esta forma, podemos mencionar tres características sustanciales del símbolo que serán pertinentes para el desarrollo posterior de este trabajo. La primera se refiere a la efectividad de su percepción, es decir, a las propiedades empíricas con las cuales un símbolo adquiere la capacidad de atraer la atención sobre sí mismo y que siempre guardan una realidad posible con el escenario perceptible del cual surge, suscitando una identificación inmediata con su apariencia; de aquí la «espontaneidad», el «dinamismo», o bien, lo «atípico» del símbolo, que lo hacen sugestivamente atractivo para ser percibido y que, por supuesto, remite a una naturaleza eminentemente estética del símbolo.

La segunda se refiere a lo que se denominó anteriormente como «densidad simbólica», producida por características fundamentales del símbolo, como lo son la polivalencia y la polisemia, que revisten al símbolo de una infinita riqueza ideológica. En efecto, al tomar conciencia de la capacidad del símbolo para remitir a «otra cosa» que se encuentra «más allá» de la realidad empíricamente perceptible, podemos percatarnos de que el símbolo constituye una ampliación y una apertura a aquellas realidades alternas a la cual apunta, todo lo cual desencadena una movilización de nuestra imaginación con el objeto de adjudicarle un posible sentido. Si bien es cierto que el símbolo se sirve del ámbito objetivo de nuestro escenario empíricamente perceptible para suscitar la atracción mencionada en el párrafo anterior, también es cierto que se sirve de elementos de aquellas realidades alternas con las cuales

³² *Ibidem.*, p. 27.

pretende establecer comunicación y que pueden ser percibidos por nosotros sólo a través de la imaginación.

Finalmente, la tercera característica fundamental del símbolo que nos parece pertinente comentar se relaciona con el significado del símbolo. Si consideramos que la utilización del símbolo por el ser humano ha obedecido a su capacidad para promover la apertura hacia otras realidades, podemos vislumbrar entonces la implicación de la libertad del intelecto humano en el trabajo de la imaginación, desde, al menos, tres puntos de consideración; el origen o creación —por una individualidad o una colectividad—, la adjudicación de significados que se van acumulando a través del devenir histórico, así como en la captación y discernimiento para el establecimiento del significado de un símbolo; de los tres puntos anteriores, es el último, el que delimita el ámbito dentro del cual se desarrollará el tema que aquí nos ocupa. En efecto, en el momento en que percibimos un símbolo, entran en acción aquellos elementos que se resguardan en las áreas más profundas de nuestra subjetividad, activando nuestra imaginación; ahora bien, así como la asociación de la belleza con la ética constituyó un problema filosófico fundamental dentro de la Estética Crítica de Kant tal como se mencionó en la última parte del apartado anterior, también lo fue el desarrollo de la imaginación como «libre juego de las facultades».

En la *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant comprendió que el «libre juego de las facultades» en la imaginación, suponía por supuesto, un ámbito dentro del cual se podía ejercer la libertad del pensamiento, pero no olvidó que en donde existe libertad existe elección. El símbolo detona la utilización de la imaginación, dentro de la cual nos encontramos con todos aquellos elementos que se resguardan en los ámbitos más profundos de nuestra subjetividad y al seguir nuestro natural afán de encontrar sentido, tal como lo hacemos con nuestra realidad objetiva, nos encontramos con la necesidad de elegir, y en esta elección también interviene nuestra subjetividad. Debido a lo anterior, puede existir una captación y un discernimiento superficial del símbolo, de la misma forma que puede existir una labor más exhaustiva, que compromete una búsqueda de su significado, lo cual implica el establecimiento de un sentido a través del ejercicio de nuestra reflexión, de aquí que una gran cantidad de autores coincidan en que la comprensión de un símbolo siempre requiere de un esfuerzo, para lo cual se cumple cabalmente la tradicional sentencia que afirma: «El *que* es fácil, el *cómo* es el difícil», puesto que tal como lo enuncia Revilla en una cita anterior, nada es más restrictivo para un símbolo que la pretensión de encontrar “equivalencias”, “analogías” o “rasgos intercambiables” con lo simbolizado.

Es en este punto, en donde la belleza se encuentra con el símbolo, ya que éste al igual que la primera, nos obliga a indagar en nuestra interioridad, en donde se hace posible revelarnos a nosotros mismos, sin embargo, también se hace posible revelar al «otro» o a los «otros», pues es necesario subrayar que ambos términos constituyen eventos eminentemente sociales que no se pueden explicar fuera de una colectividad, pues de no ser así, su comprensión sería muy limitada y es aquí donde se desencadena una inquietud ante la sospecha de que en aquello que pensamos acerca de las cosas bellas y/o simbólicas se pueden involucrar cuestiones éticas,

algo que como es obvio suponer, para Kant fue un problema natural al enunciar en su célebre y sugestivo § 59 de la *Crítica de la facultad de juzgar*. «la *belleza* como *símbolo* de la *eticidad*». Sea este capítulo I, un prelude para acometer el contenido del próximo Capítulo, en donde se revisará la explicación que filósofo alemán dio del abigarrado «como» del fenómeno simbólico en el ser humano.

CAPÍTULO II. EL SÍMBOLO ÉTICO DE LA ESTÉTICA CRÍTICA DE KANT

“Nada es bello, sólo el ser humano es bello: sobre esta ingenuidad descansa toda estética, ella es su *primera* verdad. Añadamos enseguida su segunda verdad: nada es feo, excepto el ser humano que *degenera* —con esto queda delimitado el reino del juicio estético.”

Friedrich NIETZSCHE; *Crepúsculo de los ídolos*, 1889.

“No hay más extraño ni más delicado que la relación entre personas que sólo se conocen de vista. Entre ellas va surgiendo una curiosidad sobreexcitada e inquieta, la histeria resultante de una necesidad de conocimiento y comunicación insatisfecha y anormalmente reprimida, y, sobre todo, una especie de tenso respeto. Pues el hombre ama y respeta al hombre mientras no se halle en condiciones de juzgarlo, y el deseo vehemente es el resultado de un conocimiento imperfecto.”

Thomas MANN; *La muerte en Venecia*.

El interés de Kant por cuestiones estéticas se inicia con la elaboración de su obra: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*¹, publicada en 1764; en esta obra, concebida aún dentro del “periodo precrítico” del *opus* kantiano, Kant expresó, con una soltura y amenidad poco comunes en su discurso, su réplica a algunos temas estéticos de la época, particularmente de aquellos que ingresaban a través de la corriente empirista británica; por su parte, en el lapso temporal que ocurre entre los años 1764 y 1781, Kant no escribió texto alguno que abordara explícitamente temas estéticos.

En 1781, aparece la obra que constituyó el cenit del «periodo crítico» del *opus* kantiano, la *Crítica de la razón pura*², dentro de la cual, Kant utilizó el término “Estética” para denominar a la parte que abre la obra como “La estética trascendental”, siendo adoptado con un significado más abierto que el que usualmente tenía en su propia época; en esta parte, Kant pretendió indagar la naturaleza de nuestro conocimiento sensible, acercándose al significado que la antigüedad griega le reservaba al término «*aisthetikos*», es decir, teoría de la sensibilidad³. Se pensaba que en los años transcurridos entre la publicación de la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant no se había ocupado de temas estéticos, sin embargo, uno de los investigadores más

¹*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, [Ak. Ausg., II, 205-256], Riga, 1764.

²*Kritik der reinen Vernunft*, [Ak. Ausg., IV, 1-252], Riga, 1ª edición, (A), 1781 y 2ª edición, (B), 1787. La edición que se utilizará para este trabajo es: KANT, Immanuel; *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 2000.

³Cfr. *KrV*. A 19-B 33, A 49-B 73 en: Kant; *Crítica de la razón pura*. ed. cit., pp. 65-91.

importantes del filósofo, el autor alemán Otto Schlapp, “desempolvó” diversos documentos relativos a las lecciones que realizara en la Universidad —lógica, antropología, metafísica— dentro de los cuales se pueden leer menciones en torno a la belleza y otros temas de naturaleza estética, lo que le llevó a afirmar que desde una fecha tan temprana como el año 1782 era posible apreciar la idea de una «crítica del gusto»⁴.

Finalmente, en el año 1787, dentro de lo que conocemos como su «periodo antropológico», Kant proyectó escribir una obra con el nombre de *Crítica del gusto*, que se convertiría en la que sería conocida coloquialmente como la “Estética de Kant”, la “Tercera crítica” o últimamente como la “Cenicienta de las críticas”⁵, es decir, la *Crítica de la facultad de juzgar*⁶ [en adelante *Cfj*], publicada en 1790. Esta

⁴Cfr. GARCÍA MORENTE, Manuel; “Prólogo. La estética de Kant” en: KANT, Immanuel; *Crítica del juicio*, Austral, Madrid, 2007, p. 34.

⁵Desde la muerte de Kant en 1804, la atención que recibieron las dos primeras “críticas”, la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica* fue considerablemente mayor a la tercera; a decir de una buena cantidad de estudiosos esto se debió a que cuando se abordaba la última, se esperaba de Kant, que cumpliera con la expectativa de engarzar las dos gigantes esferas ideológicas establecidas a partir de las dos primeras. Sin embargo, la réplica kantiana no parece haber satisfecho a muchos, quizá la dificultad intrínseca de la obra, en la cual no se percibe la precisión conceptual de obras anteriores, o bien, el hecho de que la propuesta para unir las dos esferas se hiciera involucrando al problema estético, no fue lo suficientemente convincente a muchos de los adeptos al kantismo. Lo cierto, es que la obra se convirtió en una especie de “hijo incomodo” del *opus* kantiano, sobre todo por parte los seguidores más recalcitrantes del filósofo; ahora bien, en las dos últimas décadas es posible apreciar una atención académica desbordante, particularmente en Estados Unidos, España e Hispanoamérica.

⁶*Kritik der Urteilskraft*, [Ak. Ausg., V, 165-485], Berlín, 1790; de esta obra tenemos cinco traducciones al español que se han realizado directamente del alemán, publicadas a través de ocho ediciones:

1) 1914, =*Crítica del juicio*, traducción por Manuel García Morente, publicada por la editorial española Librería Victoriano Sánchez en el mismo año en dos volúmenes, [incluye material adicional: “Prólogo. La estética de Kant” por Manuel García Morente].

2) 1961, =*Crítica del juicio*, traducción por José Rovira Armengol, publicada por la editorial argentina Losada en el mismo año.

3) 1973, =*Crítica del juicio*, reedición de la traducción (1) por la editorial mexicana Porrúa, [incluye material adicional: “Análisis” por Francisco Larroyo, que ha sustituido el “Prólogo. La estética de Kant” por Manuel García Morente de la edición (1)].

4) 1977, =*Crítica del juicio*, reedición de la traducción (1) por la editorial española Austral [Espasa Calpe], a la cual se le ha realizado una «ligera revisión formal» y se ha incluido un “*Post Scriptum*” por parte de Agapito Mestre y Luis Martínez de Velasco, [incluye material adicional: además de reestablecer el “Prólogo. La estética de Kant” por García Morente de la edición (1) se ha agregado “*Post Scriptum*” por parte de Agapito Mestre y Luis Martínez de Velasco].

5) 1992, =*Crítica de la facultad de juzgar + Primera introducción a la Crítica de la facultad de juzgar*, [con numeración canónica de la Ak. Ausg.], traducción por Pablo Oyarzún, publicada por la editorial venezolana Monte Ávila Editores Latinoamericana en el mismo año; [incluye material adicional: “Introducción del traductor”, “Notas” e “Índice analítico” por parte de Pablo Oyarzún].

6) 1998, =*Crítica del juicio*, por insólito que parezca, esta edición no presenta información concierne al nombre del traductor ni al idioma de la cual procede —es probable que se trate de una reedición de las traducciones realizadas con anterioridad—, publicada por la editorial mexicana editores mexicanos unidos s.a. en el mismo año.

7) 2003, =*Crítica del discernimiento*, traducción por Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, publicada por la editorial española Antonio Machado Libros. Mínimo Tránsito en el mismo año, [incluye dos extensos textos y notas por parte de cada uno de los traductores —“I. El papel del discernimiento

incursión kantiana al ámbito estético, dio como resultado un discurso cuyo contenido no solamente superó al elaborado en obras anteriores, sino que también fue determinante para la propia filosofía de Kant y para la consolidación de la Estética como disciplina filosófica autónoma.

En la *Cfj*, el desarrollo de la filosofía kantiana se encontraba en plena madurez y como afirma lacónicamente el autor Manuel Fontal del Junco: “es porque hipotéticamente sucede que Kant se entendió mejor sí mismo en 1790 que en 1764 y en 1780.”⁷, debido a lo anterior, el “kantismo” se había expandido, provocando adeptos, pero también adversarios, siendo precisamente una de las observaciones de los últimos, lo que entre otras razones impulsó a Kant a escribir esta obra. En efecto, nuestro filósofo había construido una «filosofía teórica» —el dominio del concepto de la naturaleza como lo sensible— y una «filosofía práctica» —el dominio del concepto de la libertad como lo suprasensible—, siendo una de las principales objeciones que se le habían adjudicado a su sistema filosófico el hecho de que no había resultado claro como era posible un tránsito entre la primera y la segunda, problema que es expresado en las dos introducciones⁸ elaboradas por el autor en su *Cfj*, en las cuales

teleológico en la filosofía práctica de Kant” por Roberto R. Aramayo y “II. Belleza y moralidad: La crítica del discernimiento estético” por Salvador Mas—, así como “Anexos” que no incluyen otras traducciones —“Bibliografía”, “Cronología”, “Índice onomástico”, “Índice de conceptos”— agregando la paginación canónica al margen del texto correspondiente a la segunda edición (*B*) y la paginación del Tomo V de la *Kants Werke, Akademie Textausgabe*; ésta traducción ha causado controversias, principalmente por la traducción del término alemán «*Urteilkraft*» por «discernimiento» y por el hecho de que los traductores se han encargado de la labor separadamente —Roberto R. Aramayo lo hizo de “Primera parte. Crítica del discernimiento estético” mientras que Salvador Mas de “Segunda parte. Crítica del discernimiento teleológico”, “Prólogo” e “Introducción”— sin embargo, han presentado una justificación bastante extensa de ambas cuestiones.

8) 2007, =*Crítica del juicio*, reedición de la traducción (1) por la editorial española Tecnos, a la cual se le ha realizado una revisión general —modernización de la ortografía; corrección de erratas, omisiones y defectos— agregándose algunas notas por parte de los traductores, [incluye el texto; “La tercera aventura crítica de Kant” por Manuel Garrido y una “Introducción” por Juan José García Norro y Rogelio Rovira, así como “Anexos” que no incluyen otras traducciones —“C. Glosario”, “D. Juicios y opiniones”—; se ha integrado dentro del cuerpo del texto la paginación canónica del Tomo V de la *Kants Werke, Akademie Textausgabe*].

Hemos adoptado como base para el presente capítulo la traducción [5] de las reseñadas arriba, debido a que ha sido considerada hasta la fecha, como la más satisfactoria dentro de los ámbitos académicos en lengua española; de la misma forma advertimos que las citas utilizadas corresponden a esta edición de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Por su parte, utilizamos la traducción [7] para incluir en las referencias a pie de página, la numeración canónica de la *Kants gesammelte Schriften, Hrsg. Von der Königlich Preussischen und der Deutschen Akademie der Wissenschaften, [Ak. Ausg.]*

Las citas a la *Crítica de la facultad de juzgar* se realizarán de la siguiente manera:

Nomenclatura y numeración correspondiente a *Kants Werke, Akademie Textausgabe*; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*. Página(s) de la edición utilizada para esta tesis [ed. cit., p.(pp.)].

Por otra parte, no entraremos en la discusión sobre la forma correcta de traducir al español la *Kritik der Urteilkraft* de Kant puesto que existe una buena cantidad de literatura relativa a esta controversia; ahora bien, de las tres traducciones que se tienen hasta ahora, *Crítica del juicio*, *Crítica de la facultad de juzgar* y *Crítica del discernimiento*, hemos decidido adoptar *Crítica de la facultad de juzgar*, debido principalmente, a que es la que corresponde a la edición utilizada para la realización de este trabajo.

⁷FONTAL DEL JUNCO, Manuel; *El significado de lo estético. La «Crítica del Juicio» y la filosofía de Kant*, Eunsa, Pamplona, 1994, p.34.

⁸*Erste Einleitung in die Kritik der Urteilkraft, [Ak. Ausg., XX, 193-251]*, Berlín, 1922, [*Kants Werke, hrs. von E. Cassirer*]. Kant elaboró una “Introducción” para la *Cfj*, que le pareció demasiado extensa,

es patente la necesidad de encontrar un fundamento que posibilitara la construcción de un “puente” entre estas dos filosofías, que como “sendos mundos diferentes”, habían sido divididos por un “abismo inabarcable”.

La construcción de este “puente” dio como resultado la *Cfj*, una obra de una inmensa riqueza ideológica, que en la medida en que la comenzamos a comprender despliega un contenido fascinante y enigmático, que no sólo pretende indagar acerca de la belleza y el arte, sino de la realidad en su totalidad; sin embargo, también es una obra de una enorme complejidad, al grado de provocar comentarios como el del autor español Manuel Fontal del Junco al afirmar que: “es, entre las obras (publicadas) de Kant, la que ofrece más dificultades y problemas de interpretación.”⁹ Debido a lo anterior, como en este Capítulo pretendemos abordar la noción de «símbolo» desarrollada por Kant en el Parágrafo § 59, que a su vez, constituye la conclusión de la primera parte de la *Cfj*, la “Crítica de la facultad de juzgar estética”, creemos conveniente realizar una sucinta revisión de aquellos temas desarrollados previamente por Kant con el objeto de comprender con mayor precisión esta noción.

1. LOS CIMIENTOS DE UN PUENTE. LOS INDICIOS DEL JUICIO SOBRE LA BELLEZA

Desde su *Crítica de la razón pura*, Kant había establecido que la «receptividad» de nuestro psiquismo, sustentada en nuestra capacidad para recibir representaciones, constituía nuestra «sensibilidad», y el proceso inmediato en que nuestro conocimiento es afectado por los objetos, constituía nuestra «intuición»; de esta forma, los objetos que percibimos de nuestra experiencia nos son “dados” por la sensibilidad a través de «intuiciones». Por su parte, a la capacidad de pensar y producir espontáneamente representaciones a cargo del conocimiento lo denominó «entendimiento»¹⁰, mientras que la «razón», como nuestra facultad suprema, nos permite unificar y totalizar los conocimientos procedentes del proceso anterior, es decir, de lo producido por la sensibilidad y el entendimiento.

Pero tenemos dos usos de la razón, el primero es el uso especulativo o teórico, es decir, el mero conocer y el segundo es el uso práctico, que se encarga de la determinación de la voluntad; ambas formas de conocer la realidad son

por lo cual en el último momento desechó para sustituirla por una versión menos extendida que fue la que se utilizó para la publicación de la obra y que ha constituido desde entonces la “Introducción” definitiva. Después de que en las recopilaciones del *opus* kantiano se incluyera material relacionado con este texto, no es hasta que el filósofo alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911) descubriera el manuscrito hacia 1899 en la Biblioteca de la Universidad de Rostock cuando se adquirió la certeza de su existencia, sin embargo, la obra no se publicó hasta la recopilación del *opus* kantiano que hizo Cassirer en 1914, convirtiéndose desde entonces en una obra independiente de la *Cfj*.

⁹FONTAL DEL JUNCO, Manuel; *El significado de lo estético. La «Crítica del Juicio» y la filosofía de Kant*, p.33.

¹⁰Cfr. “La estética trascendental.”, *KrV*. A 19-B 33, A 49-B 73 en KANT; *Crítica de la razón pura*, ed. cit., pp. 65-91, y “La lógica trascendental. Introducción. Idea de una lógica trascendental.”, *KrV*. A 50-B 74, A 63-B 88 en KANT; *Crítica de la razón pura*, ed. cit., pp. 92-101.

indispensables, mientras que con la razón, en su uso teórico, conocemos el mundo fenoménico, con la razón, en su uso práctico, afirmamos el mundo nouménico —metafísico—. Teniendo lo anterior como sustrato, Kant pensó que los seres humanos poseemos como atributo esencial la «libertad», que tiene como “ámbito” de actividad el «espíritu», lo cual nos provee de dos facultades: la «facultad de conocer» y la «facultad de desear»; mientras que la primera nos permite suministrar «principios *a priori*», que independientes y previos a la experiencia, deben cumplir los criterios de universalidad y necesidad para fundamentar nuestro conocimiento científico; la segunda nos otorga la capacidad volitiva para sustentar nuestra conducta moral, lo cual dio pie a que Kant concibiera otra de sus obras fundamentales, la *Crítica de la razón práctica*¹¹.

En la *Cfj*, Kant estableció por principio, tres «facultades totales del espíritu»: la «facultad de conocer», el «sentimiento de placer y dolor» y la «facultad de desear», siendo la intermedia, la que permite la interacción entre la primera y la tercera. De la misma forma, propone tres «facultades de conocer», a saber, el «entendimiento» (*Verstand*), la «facultad de juzgar» (*Urteilkraft*) y la «razón» (*Vernunft*). Mientras que el entendimiento obtiene leyes *a priori* que legislan el conocimiento de la realidad fenoménica de la naturaleza a través de la facultad de conocer, la razón bajo su uso práctico, lo hace respecto al deseo, a través de la facultad de desear, y por su parte, la facultad de juzgar lo hará con respecto al sentimiento de placer y dolor. El proyecto general de la *Cfj* pretendió indagar en torno a la facultad de juzgar como mediadora entre el entendimiento y la razón, con el objeto de establecer la existencia de principios *a priori* en esta facultad¹². Si recordamos que en la *Crítica de la razón pura* Kant estudió, por una parte, las «categorías» y los principios *a priori* del entendimiento que ejercen una función constitutiva para posibilitar el conocimiento de los objetos de la naturaleza y por otra, las «ideas» de la razón, que a diferencia de las categorías y los principios *a priori* ejercen un función regulativa, no constitutiva; a través de la *Cfj*, el filósofo no solamente pretendió establecer la existencia de principios *a priori*, sino también su función —constitutiva o regulativa— y de esta manera, concebir un paralelismo que permita completar el sistema kantiano proyectado previamente, dentro del cual, el papel de la facultad de juzgar como intermediaria entre el entendimiento y la razón fuera análogo al que juega el

¹¹ *Kritik der praktischen Vernunft*, [Ak. Ausg., V, 1-163], Riga, 1788.

¹² María Noel Lapoujade, en su obra *Filosofía de la imaginación*, caracteriza la noción de «facultad», desde el punto de vista del problema que supone la traducción de la lengua alemana a la española: “El término *facultad* (*Vermögen*, *Kraft*) no traduce exactamente los matices del alemán. “*Vermögen*” parece más próximo a capacidad, caudal; en tanto “*Kraft*” acentúa la connotación de fuerza, poder, que cambia significativamente el sentido. Sin embargo, en general, una facultad trabaja con representaciones. En función de la posible relación de la representación con su objeto, se tratará de la facultad de conocer (en cuanto la representación busca la conformidad con su objeto), o se tratará de la facultad de desear, en cuanto la representación aspira a causar la realidad del objeto, o, finalmente, la facultad del sentimiento de placer o dolor, en cuanto la representación repercute sobre las propias facultades del sujeto, cuya actividad —desencadenada por la representación— puede resultar agradable o desagradable, placentera o displacentera. En un segundo sentido y en general, *facultad* alude a la fuente, capacidad (*Vermögen*) y a la fuerza, poder (*Kraft*) de producir determinadas representaciones. Esto es, las facultades entendidas como capacidades o fuerzas psíquicas.” (LAPOUJADE, María Noel; *Filosofía de la imaginación*. Siglo Veintiuno Editores, México, D.F., 1988, p. 69, [las *cursivas* y las comillas son de la propia Lapoujade]).

sentimiento de placer y dolor con relación a la facultad de conocer y la facultad de desear¹³.

Como es obvio suponer, la *Cfj* trata sobre el «juicio», que Kant había tratado desde su *Crítica de la razón pura*, sin embargo, en esta obra recibe una especial atención. De acuerdo a María Noel Lapoujade, en su obra *Filosofía de la imaginación*, afirma que: “El problema del juicio y la facultad de juzgar es complejo y aparecen ciertas *diferencias* de exposición entre la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la facultad de juzgar*. Pero dejando a un lado el aspecto problemático, digamos que la *facultad de juzgar* es otra función mediadora, sintética que provee el nexo entre entendimiento y razón.”¹⁴ Ahora bien, para comprender esta noción cabalmente, nos parece fundamental comentar la diferenciación entre «juicio determinante» y «juicio reflexionante» de acuerdo a la siguiente cita:

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*.¹⁵

De esta modo, en el juicio determinante, la facultad de juzgar se limita a subsumir lo particular o individual bajo lo general o universal, como si fuera algo previamente “dado” *a priori*; sin embargo, existen leyes empíricas generales bajo las cuales subsumir lo individual no están “dadas” y es necesario discernir “desde abajo”; para lo anterior se tiene el juicio reflexionante que debe discernir previamente lo general o universal y entonces realizar la subsunción. Para Kant, el tipo de juicio apto para resolver el problema estético, es por supuesto, el juicio reflexionante¹⁶. Ahora bien, debido a que las leyes generales de la naturaleza tienen como sustrato el entendimiento, que a su vez, es el encargado de prescribirlas a la misma, cuando ejercemos el juicio reflexionante a través de nuestra facultad de juzgar requerimos “hallar” lo universal, para lo cual, es necesario que concibamos un concepto de naturaleza a manera de “unidad inteligible” tal como si nos la hubiera proporcionado un entendimiento análogo al nuestro —aunque no lo sea— y que funcione como una guía para las facultades cognoscitivas; este concepto, al no provenir de la experiencia podemos considerarlo como un principio *a priori*, sin embargo, es un principio heurístico al cual podemos acudir para guiarnos en el estudio de los objetos de la experiencia. Es en este contexto dentro del cual Kant emite su célebre noción del «como si» (*als ob*) en la siguiente cita:

¹³Cfr. *KU. Ak. Ausg.*, V, 171-197; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 87-107.

¹⁴LAPOUJADE, María Noel; *Filosofía de la imaginación*. Siglo Veintiuno Editores, México, D.F., 1988, p. 71, [las *cursivas* son de la propia Lapoujade].

¹⁵*KU. Ak. Ausg.*, V, 179; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 90, [las *cursivas* son del propio Kant].

¹⁶Cfr. *KU. Ak. Ausg.*, V, 180; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 91.

puesto que el concepto de un objeto, en cuanto contiene a la vez el fundamento de la efectividad de este objeto se denomina fin, y la concordancia de una cosa con esta índole de las cosas que sólo es posible según fines, se llama *conformidad a fin* de la forma de las mismas, el principio de la facultad de juzgar, en vista de la forma de las cosas de la naturaleza bajo leyes empíricas en general, es, entonces, la *conformidad a fin de la naturaleza* en su diversidad, Es decir, que por medio de este concepto la naturaleza es representada como si un entendimiento contuviese el fundamento de la unidad de lo múltiple de sus leyes empíricas.¹⁷

Kant concibió a la «finalidad»¹⁸ como un especial concepto *a priori* que acontece cuando, en nuestro libre juego de las facultades, vislumbramos la representación de una finalidad, lo cual nos produce un placer, puesto que nos suscita la sensación de que pertenecemos al mundo, de que el mundo está hecho a nuestra medida, o bien, en sentido lato, de que podemos hacer bien las cosas¹⁹. Así, la fuente de la finalidad se encuentra en la facultad del juicio reflexionante, sustentándose en la finalidad de la naturaleza como un principio trascendental de la facultad de juzgar debido a que se refiere a objetos posibles del conocimiento empírico sin la intervención de observaciones empíricas.

El desarrollo de la finalidad es utilizado por Kant para concebir una nueva distinción en torno al juicio, que obedece a dos modos de representación de la finalidad de la naturaleza. El primero es el «juicio estético» producido por la «facultad de juzgar estética», que se hace posible cuando se tiene una concordancia de la forma del objeto con relación a la facultad de conocer, pero sin referencia alguna de esta forma a algún concepto para determinar su conocimiento; para el filósofo, la concordancia anterior produce un placer y un deseo de hacerse extensivo a los demás; si bien, el hecho de que este modo de juzgar sea puramente subjetivo, no supone que los juicios derivados no puedan pretender universalidad. El segundo es el «juicio teleológico» producido por la «facultad de juzgar teleológica», que sucede cuando se observa una concordancia de la forma del objeto con la posibilidad del objeto mismo, de acuerdo a un concepto del mismo que le precede y que a su vez, contiene el fundamento de su forma. A diferencia del juicio estético, el juicio teleológico es objetivo, puesto que aquí lo que se juzga es la concordancia de la forma del objeto con su propia posibilidad que es otorgada por la naturaleza, factor que elimina la participación de los sentimientos²⁰.

¹⁷ *KU. Ak. Ausg.*, V, 180-181; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 92, [las cursivas son del propio Kant].

¹⁸ El autor español Salvador Mas esquematiza la finalidad en la *Cfj* de la siguiente forma: "Sean dos conceptos A y B, tal que A es para B y en función de B; podemos entonces decir: B es el fin de A e, inversamente, A es teleológico con respecto a B, porque la *existencia* de B es impensable sin A." (MAS, Salvador: "II. Belleza y moralidad: La crítica del discernimiento estético", en: KANT, Immanuel; *Crítica del discernimiento*, Antonio Machado Libros. Mínimo Tránsito, Madrid, 2003, p. 76, [las cursivas son del propio Mas]).

¹⁹ Cfr. MAS, Salvador; "II. Belleza y moralidad: La crítica del discernimiento estético", en: KANT, Immanuel; *Crítica del discernimiento*, Antonio Machado Libros. Mínimo Tránsito, Madrid, 2003, p. 76.

²⁰ Cfr. *KU. Ak. Ausg.*, V, 193; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 103-104.

A través del célebre cuadro sinóptico que concluye la “Introducción” de la *Cfj*, podemos observar una síntesis del discurso kantiano que funcionó como una especie de puerta de acceso a la obra, dentro del cual se tienen tres facultades del ánimo —alma— en total que son superiores y autónomas: la facultad del conocimiento y la facultad de desear, comunicadas por el sentimiento de placer y displacer; tres facultades de conocimiento: el entendimiento, que como legislador *a priori* nos permite conocer a través de los sentidos a la naturaleza y concebirla teóricamente dentro de una experiencia posible y la razón, que como legisladora *a priori* de la libertad y su propia causalidad —como lo suprasensible en el sujeto— nos permite conocer lo práctico incondicionado, comunicadas por la facultad de juzgar que es la encargada de suministrar la “conformidad a fin” como principio *a priori* mediador entre los principios *a priori* de la naturaleza —conformidad a la ley— y el principio *a priori* de la libertad —fin final—.

En otros términos, la conformidad a fin como principio constitutivo de la facultad de juzgar, enraizada en el sentimiento de placer y displacer constituye el mecanismo cuyo producto es el juicio estético. Si bien, el principio de la conformidad a fin pertenece a los principios aplicados a la naturaleza, lo es solamente de manera analógica, como un principio regulativo de la facultad de juzgar como facultad de conocimiento. Ahora bien, al igual que los principios del entendimiento que se aplican a la naturaleza y el principio de la razón que se aplica a la libertad, el principio de la facultad de juzgar requiere de un ámbito de aplicación: la respuesta de Kant es el ámbito conformado por los objetos percibidos como bellos, sean de la naturaleza, o bien, de aquellos que son el producto del obrar humano, es decir los artefactos, a los cuales Kant se refiere lacónicamente como «Arte».

En efecto, cuando aplicamos un juicio estético, en realidad lo estamos haciendo acerca de la belleza “fisificada” o “materializada” en objetos, sean de la naturaleza o manufacturados por el ser humano, es decir, artefactos artísticos, que constituyen un modo de representación que apunta a un fin, pero en sí mismo y que promueve en los individuos la comunicación universal. Esta noción requiere que el placer que nos provocan los objetos artísticos no se encuentre sustentado solamente por ciertas propiedades que nos los hacen percibir como bellos, sino que su belleza deberá sustentarse en nuestra reflexión; cuando un objeto nos parece bello, constituye un evento de nuestra facultad de juzgar reflexionante y no de nuestra mera percepción sensorial. De esta forma, la facultad de juzgar es estética y nos permite juzgar si un objeto es o no bello. Ahora bien, aunque la facultad de juzgar es subjetiva, nos permite enunciar juicios de valor universal mediante los cuales conminamos a los demás a que experimenten la misma sensación y sólo bajo este sentido, el juicio subjetivo puede adquirir la pretensión de validez objetiva. A continuación presentamos el cuadro sinóptico elaborado por Kant.

Facultades del ánimo en total	Facultades de conocimiento	Principios <i>A priori</i>	Aplicación A
Facultad del conocimiento	Entendimiento (<i>Verstand</i>)	Conformidad A ley	Naturaleza
Sentimiento de placer y Displacer	Facultad de juzgar (<i>Urteilkraft</i>)	Conformidad a fin	Arte
Facultad de desear	Razón (<i>Vernunft</i>)	Fin final	Libertad

2. LOS MATERIALES DEL PUENTE. LA CONFIGURACIÓN DEL JUICIO ESTÉTICO

En el “Primer momento del juicio de gusto según la cualidad”²¹, Kant comenzó su discurso de la *Cfj*, exponiendo su caracterización del «juicio de gusto» como un «juicio estético», que en términos generales, posee tres características estrechamente relacionadas. La primera característica del juicio estético se sustenta en el hecho de que cuando lo aplicamos, lo hacemos de la «representación» del objeto, pero sin el afán de conocerlo, ante lo cual sólo nos remitimos a la afectación que el objeto nos produce involucrando a nuestra «imaginación» —quizá unida al entendimiento— y a nuestro «sentimiento de placer y displacer»; debido a lo anterior, surgen las dos primeras características del juicio estético, la primera consiste en que el juicio estético es un juicio que no aporta conocimiento alguno sobre el objeto juzgado y la segunda consiste en que es un juicio subjetivo. Sobre lo anterior Kant agrega:

la representación es referida enteramente al sujeto y, por cierto, al sentimiento vital de éste bajo el nombre de sentimiento de placer o displacer; el cual funda una facultad de discernir y juzgar completamente singular, que nada aporta al conocimiento, sino sólo que sostiene la representación dada en el sujeto ante la entera facultad de las representaciones, de la que se hace consciente el ánimo en el sentimiento de su estado.²²

La tercera característica del juicio estético, que se deriva directamente de las dos anteriores, es producto de la exigencia que Kant había establecido para un «juicio de conocimiento» y que consiste en que para ser considerado como tal, debe

²¹Cfr. §§ 1-5. *KU. Ak. Ausg.*, V, 203-211; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 121-128.

²²*KU. Ak. Ausg.*, V, 204; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 122.

poseer una propiedad lógica, ante lo cual, el juicio estético no puede caracterizarse como un juicio lógico sino como un juicio «de otra naturaleza» y esta naturaleza es precisamente estética; por lo tanto, la tercera característica del juicio estético es que —al menos de forma provisional— debe considerarse como un juicio no lógico. En otros términos, para Kant existía un abismo entre la afirmación “conozco a este objeto” derivada de un juicio de conocimiento, y “me gusta este objeto”, derivada de un juicio estético²³.

Prosiguiendo, la «complacencia» que nos produce la representación de la existencia del objeto al cual le aplicamos el juicio estético, abre la posibilidad de que nos acontezca un «interés» por dicho objeto, lo cual involucraría a nuestra facultad de desear, de tal forma que a Kant le interesó indagar acerca de la posibilidad de que la complacencia pudiera producirse de manera independiente a un posible interés por la existencia del objeto al cual le aplicamos el juicio estético, obteniendo como resultado la certeza de que un juicio estético dentro del cual se involucre cualquier interés a favor de su existencia es parcial, por lo cual un juicio estético “auténtico” —«juicio estético puro»— deberá estar desprovisto de cualquier tipo de interés. Lo anterior, le hizo reflexionar a Kant que cuando juzgamos un objeto como «agradable», estamos demostrando un interés por el objeto ya que la sensación nos provoca el deseo por otros objetos semejantes, lo cual establece una relación entre la existencia del objeto con un «estado» subjetivo que lo circunscribe al ámbito del «sentimiento» y por consiguiente cualquier juicio aplicado bajo tales condiciones puede poner en duda su caracterización como un juicio estético puro; el hecho de que el interés pueda filtrarse en la aplicación de un juicio, supone para Kant la posibilidad de sustentar una «inclinación».

De acuerdo al discurso previo, tanto lo agradable como lo bueno son susceptibles de generar interés y de involucrar a la facultad de desear, sin embargo, para el caso de lo bueno, la complacencia adquiere una caracterización distinta ya que su naturaleza puede ser «práctica pura» al no ser determinada solamente por la representación del objeto sino también por la representación de la relación del sujeto con la existencia del objeto, caracterizando al juicio estético como «contemplativo», es decir, un juicio dentro del cual, se nos posibilite ser indiferentes a la existencia del objeto y mantener directamente el contenido del juicio estético con el sentimiento de placer y displacer, abriéndose la posibilidad de producirse un juicio sobre lo «bello». Entonces Kant concluye que: “Lo agradable, lo bello, lo bueno, designan, entonces, tres relaciones diferentes de las representaciones con el sentimiento de placer y displacer, en referencia al cual distinguimos, unos de otros, objetos o modos de representación.”²⁴

De esta manera, lo agradable, lo bello y lo bueno constituyen tres «especies» de complacencia, que de acuerdo a su relación con el interés, reciben su caracterización filosófica por parte de Kant. Lo agradable, producido por un objeto que «deleita» solamente a través de los sentidos y susceptible de producir una inclinación, es una complacencia que compartimos con los animales como entidades

²³Cfr. FONTAL DEL JUNCO, Manuel; *Op. cit.*, p. 289.

²⁴*KU. Ak. Ausg.*, V, 209-210; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 127.

no racionales y al no exigirnos elección alguna, tampoco nos exige el ejercicio de nuestra libertad; lo bueno, producido por un objeto que suscita «respeto» solamente a través de la imposición de una ley de la razón, es una complacencia que compartimos con todo ser racional, es decir, con otros seres humanos y tampoco nos exige elección alguna ni ejercicio de nuestra libertad, de tal manera que lo bello, es la única complacencia que no establece una relación con el interés. En efecto, para Kant lo bello, producido por un objeto que suscita un «favor», constituye una complacencia «libre», concluyendo su «Definición de lo bello deducida del primer momento» como: “*Gusto* es la facultad de juzgar un objeto o un modo de representación por una complacencia o displicencia sin *interés* alguno. El objeto de tal complacencia se llama *bello*.”²⁵

En el “Segundo momento del juicio de gusto, a saber, según su cantidad”²⁶, la caracterización del juicio estético como el producto de una complacencia sin interés alguno le hace pensar a Kant que tal complacencia deberá ser «para todos»; en otros términos, cuando juzgamos como bello a un objeto, no sólo lo juzgamos para nosotros, sino que también lo hacemos para los otros. De este modo, Kant plantea la “universalización” del juicio estético puro, sin embargo, debemos recordar que la universalización de los juicios dependía de su conformación lógica, lo que le hace afirmar a Kant que al juicio estético: “debe estarle asociada una pretensión de validez para todos, sin que la universalidad esté apoyada en objetos, es decir, debe estarle ligada una pretensión de universalidad subjetiva.”²⁷

Como se ha comentado a menudo, la «universalidad subjetiva» es por principio una afirmación contradictoria dentro del sistema filosófico kantiano; recordemos que para concebir la universalización de un objeto es necesario contar con su objetividad así que la contradicción sobreviene cuando pensamos que el juicio estético es un evento eminentemente subjetivo, ante lo cual Kant responde que cuando le adjudicamos belleza a un objeto, ésta es sólo «exigida», como si constituyera una propiedad del objeto. Por lo tanto, el asunto primordial de la «universalidad subjetiva» del juicio estético sobre lo bello es plantear su determinación de universalidad y merece toda la atención por parte de Kant, postulándolo como un juicio no apto para el «lógico» sino para el «filósofo trascendental», concluyendo que:

un juicio de *validez universal objetiva* es también siempre subjetivo; esto es, si el juicio vale para todo lo que está contenido en un concepto dado, vale también para todos los que se representan un objeto a través de este concepto. Pero de una *validez universal subjetiva*, es decir, de la validez universal estética, que no descansa en concepto alguno, no se puede inferir la validez universal lógica, pues esta clase de juicios es inconducente respecto del objeto. Precisamente por eso la validez universal estética que le es atribuida a un juicio debe ser también de una

²⁵ *KU. Ak. Ausg.*, V, 211; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 128, [las cursivas son del propio Kant].

²⁶ Cfr. §§ 6-9. *KU. Ak. Ausg.*, V, 211-219; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 128-136.

²⁷ *KU. Ak. Ausg.*, V, 212; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 129.

particular especie, porque el predicado de la belleza no se enlaza con el concepto del objeto, considerado en su total esfera lógica, y sin embargo lo hace extensivo a toda la esfera *de los que juzgan*.²⁸

La adjudicación de validez universal subjetiva al juicio estético, concebida por Kant en la cita de arriba, le hace adjudicar otra característica: la de «cantidad lógica». Debido a que el juicio estético no me remite inmediatamente a mi sentimiento de placer y displacer —tal como lo hace la complacencia de lo agradable— y tampoco involucra la aplicación de conceptos, el juicio estético no puede poseer la denominación de cantidad de un juicio de validez objetiva, por consiguiente es siempre singular. Cuando juzgamos un objeto como bello, lo estamos haciendo a través de una «cantidad estética» de universalidad que es singular y que posee una validez para todos los que juzgan, como si tuviésemos una especie de «voz universal» que utilizamos para provocar la adhesión de los demás. Así, a diferencia de un juicio lógico universal que postula el acuerdo de todos, el juicio estético sustenta su validez sólo en la «posibilidad» de ser considerado como válido para todos y no por medio de conceptos, sino por la adhesión de los demás.

Es aquí que se produce un problema tan complejo como fundamental, cuando juzgamos como agradable un objeto, lo estamos haciendo sin conceptos, en otros términos, no requerimos de conceptos para encontrar un objeto como agradable, ahora bien, cuando lo juzgamos como bello, también lo estamos haciendo sin conceptos, o bien, no requerimos de conceptos para juzgar la belleza. Como es posible apreciar, sobreviene un cuestionamiento en torno a la diferencia existente entre la complacencia bajo la modalidad de agradable y la complacencia bajo la modalidad de bella, siendo la solución a éste problema, lo que según Kant constituye la clave para comprender su *Cfj*. La intrincada respuesta comienza recordando lo apuntado con anterioridad con relación a la complacencia bajo la modalidad de agradable como aquello ocasionado por el mero agrado en la sensación de los sentidos y cuyo juicio sólo podría adquirir una validez privada que: “dependería inmediatamente de la representación por medio de la cual el objeto es *dado*.”²⁹ De esta forma, cuando ocurre una complacencia de manera precedente al surgimiento del juicio estético, lo que realmente tendríamos es un reconocimiento y por lo tanto la comunicabilidad universal del juicio estético con relación a la representación del objeto que lo ocasiona estaría en contradicción consigo mismo.

La universalidad se sustenta en la natural aptitud del ser humano para comunicar el estado del ánimo en la representación del objeto bello, y esto a su vez, constituye el fundamento del juicio estético, todo lo cual tiene como consecuencia a la complacencia ocasionada. Ahora bien, de nueva cuenta es necesario que recordemos que para Kant algo que pueda ser universalmente comunicado deberá ser objetivo —tanto la representación como el conocimiento— haciéndose necesaria la

²⁸ *KU. Ak. Ausg.*, V, 215; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 131-132, [las cursivas son del propio Kant].

²⁹ *KU. Ak. Ausg.*, V, 217; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 133, [las cursivas son del propio Kant].

existencia de un punto universal de referencia que funcione como parámetro para la fuerza representacional de todos. Kant sostiene sobre lo anterior que: “Si el fundamento de determinación del juicio acerca de esta universal comunicabilidad de la representación ha de ser pensado como meramente subjetivo, a saber, sin un concepto del objeto, no puede ser él, entonces, otro que el estado del ánimo que se encuentra en la relación de las fuerzas representacionales entre sí, en cuanto que ellas refieren una representación dada al *conocimiento en general*.”³⁰

Nuestro filósofo encuentra que el fundamento de determinación del juicio estético constituye un evento eminentemente subjetivo, lo cual no presupone concepto alguno del objeto, produciéndole dos cuestionamientos. El primero de estos es: ¿En dónde se encuentra entonces el fundamento de determinación del juicio estético?, siendo la única respuesta factible que se encuentra en el estado del ánimo y el segundo es: ¿cuál es el mecanismo del fundamento de determinación del juicio estético? siendo la respuesta que es en la relación de las fuerzas representacionales entre sí al referir la representación al conocimiento. En efecto, para Kant, cuando nos encontramos ante la experiencia estética de un objeto y al no contar con un concepto determinado que configure una regla particular de conocimiento, el estado del ánimo debe ser el de un «sentimiento del libre juego» de las fuerzas representacionales. Así, tenemos un tópico fundamental de la Estética Crítica de Kant: la «Imaginación»³¹, que al igual que otros temas de la *Cfj*, habían sido tratados previamente en la *Crítica de la razón pura*, Lapoujade afirma, con relación al tema del «esquematismo», tratado en esta obra:

la pregunta que vertebrata el capítulo sobre el esquematismo es la que interroga sobre cómo subsumir intuiciones en categorías y cómo aplicar categorías legítimamente a intuiciones. Ese doble movimiento se expresa en los juicios. Entonces Kant concluye que la posibilidad de los juicios depende de un procedimiento de la imaginación consistente en engarzar intuiciones en categorías en función del tiempo, siendo ésta la función ejercida por los esquemas. En este capítulo de la *Crítica de la razón pura*, Kant describe así la relación entre imaginación y entendimiento en el caso de los juicios de conocimiento.³²

³⁰ *KU. Ak. Ausg.*, V, 217; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 133-134, [las cursivas son del propio Kant].

³¹ El análisis que realiza Lapoujade sobre el término «Imaginación» es bastante sugerente, puesto que desenvoca en lo que podemos considerar como figuración artística, un tópico que resultará fundamental en el desarrollo de este trabajo: “El término para nombrar imaginación es de por sí significativo: “*Einbildungskraft*”. “*Kraft*” indica fuerza, potencia, vigor. Es un término que connota dinamismo, movimiento, energía. “*Einbildung*” literalmente significa imaginación. Pero algo más detenidamente, indica un sentido más preciso. “*Bildung*” significa formación, cultura; “*bilden*”: formar, civilizar, constituir, integrar; y “*Bild*” es imagen, pero también cuadro, pintura. El término imagen está ligado directamente a cuadro, pintura. A partir de ello definimos ahora: *La actividad de imaginar como la fuerza de configurar, poder de formar, de crear formas, configuraciones, figuras*. Por eso Kant, adherido a su sentido más riguroso, alude a la imaginación en contables pasajes, *como el poder o fuerza de figuración*.” (LAPOUJADE, María Noel; *Op. cit.*, p. 74, [las cursivas son de la propia Lapoujade]).

³² LAPOUJADE, María Noel; *Op. cit.*, p. 90, [las cursivas son de la propia Lapoujade]

De esta manera, uno de los hallazgos de la teoría del conocimiento kantiana, al considerar que el conocimiento acontece cuando concuerdan entre sí, por una parte, la composición de lo múltiple de la intuición de la imaginación, y por otra, la unidad del concepto que unifica las representaciones del entendimiento, adquiere una luz completamente nueva. De nueva cuenta, Lapoujade, con relación a la reelaboración del juicio que Kant realizó para caracterizar al juicio estético, afirma que:

El *juicio de gusto estético* cuya forma es *esto es bello* ofrece un caso muy peculiar. El proceso que da lugar a este juicio es, en síntesis, el siguiente: la *representación* particular de un objeto —mismo que puede ser existente o no, presente o ausente, real o irreal— desencadena un “libre juego de imaginación y entendimiento” cuyo funcionamiento armónico da lugar a un sentimiento de agrado en el sujeto. El sujeto siente agrado por la actividad armoniosa de sus facultades espistémicas (imaginación y entendimiento) ante su representación. Esto lo lleva a emitir el juicio *esto es bello*. Es un movimiento que calificaremos de “acrobático”, el sujeto *proyecta*, con pretensión de universalidad, el sentimiento de agrado ante su representación, *al objeto* que fungió solamente como detonante del proceso. De esta manera el juicio estético deriva de la vivencia subjetiva, pero que pretende universalidad, derivada de sentir agrado por el funcionamiento armónico entre imaginación y entendimiento.³³

Este complejo “movimiento acrobático”, al que se refiere Lapoujade, es entonces lo que permite la universal comunicabilidad subjetiva, como consecuencia del estado del ánimo del libre juego de la imaginación y el entendimiento y para que sea universalmente comunicable, debe ser válido para todos. Por consiguiente, el juicio estético del objeto o de la representación, que es subjetivo, antecede a la complacencia, y a su vez, constituye su fundamento en la armonía de las facultades de conocimiento, considerando que en la universalidad de las condiciones subjetivas del enjuiciamiento de los objetos se fundamenta la universal validez subjetiva de la complacencia que relacionamos con la representación de un objeto al que le adjudicamos la belleza; sobre esta compleja argumentación Kant concluye que:

La vivificación de ambas facultades (de la imaginación y del entendimiento) con vistas a una actividad indeterminada y, sin embargo, por medio de la ocasión que brinda la representación dada, unánime, a saber, la actividad que es pertinente para un conocimiento en general, es la sensación cuya comunicabilidad universal postula el juicio de gusto. Una relación objetiva puede ser ciertamente sólo pensada, pero en la medida que es subjetiva en cuanto a sus condiciones, también puede ser sentida en su efecto sobre el ánimo; y en una relación en cuyo fundamento no hay ningún concepto (como aquella de las fuerzas representacionales con una facultad de conocimiento en general), no es posible otra conciencia de la misma que a través de la sensación del efecto que consiste en el juego aliviado de ambas fuerzas del ánimo (la imaginación y el entendimiento) vivificadas por recíproca concordancia.³⁴

³³ *Ibidem.*, p.91, [las cursivas y las comillas son de la propia Lapoujade].

³⁴ *KU. Ak. Ausg.*, V, 219; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 135.

De acuerdo a la cita de arriba, la sensación que nos ocasiona un objeto que consideramos bello es producida por su representación, que nos conmina a comunicarla a los otros, como sucede con cualquier conocimiento de algún objeto en general, sin embargo, no podemos olvidar que la experiencia estética, al constituir un efecto sobre el ánimo, es una experiencia subjetiva que actúa sin concepto alguno, de aquí el establecimiento de Kant de su «Definición de lo bello deducida del segundo momento» como: “*Bello* es lo que place universalmente sin concepto.”³⁵

En el “Tercer momento de los juicios de gusto, según la relación de los fines que en ellos se toma en consideración”³⁶, Kant acomete la argumentación para el siguiente, comenzando con el tratamiento de la noción de «fin». El filósofo afirma que cuando se concibe un fin, es necesario concebir el objeto de un concepto que se desempeñe como su causa, es decir, como causa del fundamento real de su posibilidad, mientras que la causalidad de un concepto con respecto a su objeto es la conformidad a fin. En otros términos, para que vislumbremos un fin necesitamos concebir un efecto como objeto, y para este caso, no solamente necesitamos conocer el objeto sino también su forma o su existencia con relación a la posibilidad de fungir como efecto solo a través de un concepto del efecto, que en sus propios términos sería una «*forma finalis*»; ahora bien, considerando lo apuntado previamente por Kant, la representación del efecto constituye el fundamento de determinación de su causa y por lo tanto la precede.

Es el momento en que interviene la «voluntad», que constituye la facultad de desear en la medida en que puede ser determinable sólo mediante conceptos, que bajo los términos de lo apuntado en el párrafo anterior, significa que lo es de acuerdo a la representación del actuar conforme a un fin. Lo anterior le sirve a Kant de preámbulo para exponer una de sus nociones “torturantes”: la «finalidad sin fin». Sobre esta compleja argumentación, Lapoujade afirma que:

se trata de una actividad libre, no coercitiva, en que la imaginación NO se subordina al entendimiento, porque el papel del entendimiento en el proceso estético es el de *laissez-faire* a la imaginación, sin prescribirle reglas, esto es, sin imponer sus categorías.

El entendimiento —por así decir— “institución de la ley”, no emite ley alguna en el caso del proceso estético, por lo que limita a acompañar la actividad libre de la imaginación aceptándola tal como ella se presenta. Este proceso es lo que Kant llama “finalidad sin fin” o legalidad sin ley, propio del juicio estético.

En suma, según Kant el juicio estético se gesta, en cuanto una imaginación que juega en su actividad, ante un entendimiento activo pero tolerante (es decir que no categoriza), generan en el sujeto un placer subjetivo derivado de la armonía entre la actividad de la imaginación y la del entendimiento.”³⁷

³⁵ *KU. Ak. Ausg.*, V, 219; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 136, [las cursivas son del propio Kant].

³⁶ Cfr. §§ 10-17. *KU. Ak. Ausg.*, V, 219-236; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 136-151.

³⁷ LAPOUJADE, María Noel; *Op. cit.*, p. 90, [las cursivas y las mayúsculas son de la propia Lapoujade].

Siguiendo con la metáfora de Lapoujade, el acróbata posee libertad de movimiento, no obstante, a final de cuentas posee un cuerpo. En efecto, podemos tener un objeto cuya posibilidad no presuponga necesariamente la representación de un fin y aún así concebirlo como un objeto conforme a fin, lo anterior puede suceder cuando somos capaces de explicar y concebir su posibilidad en la medida que admitamos como fundamento de la misma una «causalidad» de acuerdo a fines por medio de la figura de una voluntad que la hubiese configurado de este modo según la representación de cierta regla, a lo cual Kant agrega que:

La conformidad a fin puede ser, por tanto, sin fin, en la medida que no pongamos las causas de esta forma en una voluntad, y si, en cambio, podamos hacernos concebible la explicación de su posibilidad sólo en cuanto la derivemos de una voluntad. Lo que observamos, no tenemos necesidad de comprenderlo siempre mediante razón (en su posibilidad). Por lo tanto, podemos al menos observar una conformidad a fin según la forma, aún sin que pongamos en su fundamento un fin (como materia del *nexus finalis*), y advertirla en objetos, si bien no de otro modo más que por reflexión.³⁸

De este modo, cuando juzgamos una complacencia sin la intervención de algún concepto, y al mismo tiempo, como universalmente comunicable, el fundamento de determinación del juicio estético, es la forma de la conformidad a fin subjetiva de la representación del objeto, aunque no se cuente con un fin —objetivo o subjetivo—. En este punto de la argumentación, a Kant le pareció fundamental contrastar su planteamiento de la finalidad sin fin con el de causalidad que había realizado en obras anteriores a la *Cfj*, exponiendo que nuestra conciencia de la conformidad a fin —puramente formal— del juego de las fuerzas de conocimiento que nos proporciona la representación de un objeto, constituye *per se*, un placer, que a su vez, se sustenta en el fundamento de determinación de nuestra actividad de «vivificación» de dichas fuerzas de conocimiento; ahora bien, la manera mediante la cual pueda establecerse una causalidad en el proceso anterior, es lo que lleva a Kant a postular una causalidad interna, que necesariamente debe ser conforme a fin, pero al mismo tiempo, que no se encuentra restringida a un conocimiento determinado, ante lo cual su contenido es una mera forma de conformidad a fin subjetiva de una representación lo que encontramos en un juicio estético. El placer que resulta de lo anterior, posee una causalidad:

dirigida a *conservar* sin propósito ulterior el estado de la representación misma y la actividad de las facultades de conocimiento. Nos quedamos en la contemplación de lo bello, porque esta contemplación se refuerza y reproduce a sí misma: lo cual es análogo a aquella demora (aunque no idéntica a ella) [que ocurre] cuando un

³⁸ *KU. Ak. Ausg.*, V, 220; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 136-137, [las *cursivas* son del propio Kant].

atractivo en la representación del objeto despierta repetidamente la atención, al tiempo que el ánimo se mantiene pasivo.³⁹

La argumentación de Kant en este momento, es el de “purificar” al juicio estético insistiendo en que todo interés lo corrompe, restándole imparcialidad. Para que tengamos un juicio estético puro es necesario que ninguna complacencia meramente empírica se involucre en su fundamento de determinación; sin embargo, también está plenamente conciente del hecho de que todas las veces se involucra algún «atractivo» o «emoción» en la experiencia estética. Lo «puro» en una sensación, significaría que ésta no tendría que ser perturbada o interrumpida por ninguna sensación que le fuera ajena, sino solamente aquello que es complacencia en su forma. Así, después del tratamiento de una serie de ejemplos que clarifican en mayor o menor medida el contenido de esta parte de la *Cfj*, Kant emite su «Definición de lo bello deducida de este tercer momento» como: “*Belleza es forma de la conformidad a fin de un objeto, en la medida en que ésta sea percibida en éste sin representación de un fin.*”⁴⁰

En el “Cuarto momento del juicio de gusto, según la modalidad de la complacencia en el objeto”⁴¹, una vez que Kant estableció que el juicio estético debe contar con un principio subjetivo que determine, por medio de un sentimiento y sin concepto alguno, la complacencia ocasionada, con una pretensión de validez universal, emite como respuesta otra noción fundamental de su *Cfj*: el «sentido común». El principio subjetivo anteriormente referido:

sólo podría ser considerado como un sentido común, que es esencialmente diferente del entendimiento común, al que hasta ahora se llama también sentido común (*sensus communis*); este último, en efecto, no juzga según sentimiento, sino siempre según conceptos, [...] 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.⁴²

Si los seres humanos aspiramos a que el conocimiento se comunique, de la misma forma aspiramos que se comunique el estado del ánimo o lo que Kant denomina el «temple» de las fuerzas de conocimiento mediante las cuales aspiramos a un conocimiento en general, todo lo cual, se encuentra implícito en el objeto del cual surge la representación —puesto que el objeto al cual le adjudicamos la belleza

³⁹ *KU. Ak. Ausg.*, V, 222; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 138-139, [las cursivas son del propio Kant].

⁴⁰ *KU. Ak. Ausg.*, V, 236; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 151, [las cursivas son del propio Kant].

⁴¹ Cfr. §§ 18-22. *KU. Ak. Ausg.*, V, 236-244; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 151-158.

⁴² *KU. Ak. Ausg.*, V, 238; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 152-153, [las cursivas son del propio Kant].

es empírico— ya que si esto no fuera así, el conocimiento del objeto no podría ser universalmente comunicable. El temple, que finalmente es un sentimiento, supone un sentido común para que pueda ser admitido por la razón —desprovisto de observaciones psicológicas— y entonces cumplir con la condición necesaria de la comunicabilidad universal de nuestro conocimiento. Cuando declaramos a un objeto como bello, sentimos la necesidad de que los otros compartan esta opinión y sin embargo, no fundamentamos nuestro juicio en conceptos sino sólo en el sentimiento que tenemos como fundamento y que no consideramos como un sentimiento privado sino como uno común. De este modo, tenemos la «Definición de lo bello deducida del cuarto momento» como: “*Bello* es lo que es conocido sin concepto como objeto de una complacencia necesaria.”⁴³

3. EL PROYECTO DEL PUENTE. LA VIABILIDAD DEL JUICIO ESTÉTICO

Del “Libro primero. Analítica de lo bello” de la *Cfj*, nos remitiremos al “Libro segundo. Analítica de lo sublime”, concretamente a su fase final, titulada: “Deducción de los juicios estéticos puros”⁴⁴. En esta parte de la obra, Kant pretende someter al juicio estético a su deducción, proceso que dentro de su sistema filosófico, confirmaba la validez universal de todo juicio, a través de su filiación con un principio *a priori*, con el objeto de demostrar su legitimidad de aspiración.

Para la deducción del juicio estético, es necesario que recordemos dos nociones previas del discurso kantiano. La primera, es que para que consideremos un juicio estético puro, no debe involucrarse interés alguno ya que de lo contrario sería un mero goce, que nos obligaría a “centrarnos” en nuestra propia subjetividad, impidiéndonos hacernos solidarios a “las otras subjetividades” análogas a la propia. La segunda, es aquella que afirma que para que un concepto tenga validez universal, deberá tener validez lógica, ante lo cual tenemos un problema al tomar conciencia de que debido a que un juicio estético, al constituir solamente una relación de la representación del objeto en el sujeto, no puede pensarse y expresarse a través de un juicio lógico; la respuesta de Kant al problema anterior, es que en el espacio de libertad dentro del cual el desinterés coloca a la subjetividad nos permite concebir un juicio como si éste tuviera validez lógica, lo cual posibilitaría el reconocimiento de “las otras subjetividades” y hacerlo solidario a los demás.

Un juicio de validez universal objetiva, aunque haya tenido un origen subjetivo, al ser válido para todo lo que está contenido en un concepto dado, vale también para todos los que se representan un objeto a través de este concepto. Contrariamente, de una validez universal subjetiva, que no descansa en concepto alguno, no se puede inferir una validez universal lógica, sino que se hace a través de una particular “especie” de validez universal objetiva y esta particular “especie” es estética, puesto

⁴³ *KU. Ak. Ausg.*, V, 240; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 155, [las cursivas son del propio Kant].

⁴⁴

que se hace extensiva a todos lo que son capaces de juzgar⁴⁵. Ahora bien, no debemos olvidar que la experiencia estética posee como origen un sentimiento; cuando aplicamos un juicio estético, lo que sentimos en nuestro ánimo, enlazado a la representación de la forma del objeto, constituye la conformidad a fin subjetiva de dicha forma para nuestra facultad de juzgar, como Kant refiere a continuación:

como la facultad de juzgar en vista de las reglas formales del enjuiciamiento, sin materia alguna (ni sensación ni concepto), puede estar solamente dirigida a las condiciones subjetivas del uso de la facultad de juzgar en general (que no está ordenada a una especie particular de los sentidos ni a un concepto particular del entendimiento) y como puede estar dirigida, por consiguiente, a aquel [elemento] subjetivo que puede suponerse en todos los hombres (en cuanto es requerido para el conocimiento posible en general), entonces, la concordancia de una representación con estas condiciones de la facultad de juzgar tiene que poder ser asumida como válida a priori para todos. Es decir, el placer, o la subjetiva conformidad a fin de la representación para la relación de las facultades de conocimiento en el enjuiciamiento de un objeto sensible en general, podrá serle atribuido con derecho a cada cual⁴⁶.

Para Kant, la deducción del juicio estético es fácilmente demostrable puesto que, por una parte, la belleza no es un concepto del objeto y por otra, no constituye un juicio de conocimiento, de tal forma que sólo nos autoriza a suponer que todos los seres humanos cuentan con las mismas condiciones subjetivas de la facultad de juzgar que poseemos cada uno de nosotros y por consiguiente, pueden subsumir correctamente al objeto en cuestión, sin embargo, nunca debemos olvidar que la facultad de juzgar estética no lo hace de la misma forma que la facultad de juzgar lógica, ya que en ésta, se subsume bajo conceptos, mientras que en la primera, la subsunción ocurre mediante una relación de la imaginación y el entendimiento, que concuerdan recíprocamente de acuerdo a la forma representada de dicho objeto, relación que sólo es sentida. Si bien, la validez del juicio estético no puede equipararse a la validez del juicio lógico, si es posible que a través de un juicio estético pretendamos obtener un asentimiento universal⁴⁷.

Con el objeto de explicar el asentimiento universal que deberá poseer el juicio estético, Kant retomó una noción filosófica desarrollada previamente, en este caso por el filósofo empirista escocés David Hume (1711-1776): el “sentido común” («*sensus communis*»). El “sentido” constituye un “resultado” de la facultad de juzgar que se refiere a tópicos de los cuales no podemos tener representaciones como lo son la “verdad”, el “decoro” o la “belleza”, de aquí que pensemos en el “sentido de la verdad”, el “sentido del decoro” o el “sentido de la belleza”; ahora bien, es posible considerar que la facultad de juzgar es capaz de funcionar de igual modo en todos los seres humanos, siendo esta capacidad “compartida” lo que nos ha permitido

⁴⁵Cfr. §§ 23-37. *KU. Ak. Ausg.*, V, 244-289; en KANT; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 158-200.

⁴⁶*KU. Ak. Ausg.*, V, 290; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 201.

⁴⁷Cfr. § 39. *KU. Ak. Ausg.*, V, 291-293; en KANT; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 202-204.

diferenciarnos de otro tipo de seres. La facultad de juzgar tiene en cuenta en pensamiento *a priori*, el modo representacional de cada uno de los demás lo que produce la conciencia de que cuando tenemos un juicio estético, este es “compartido” por los demás, como si fueran “otras razones” análogas a la nuestra, lo cual constituye un límite a posibles “excesos” o “ilusiones” de origen subjetivo —materia o sensaciones— que no serían compartidas por los otros seres humanos —otras razones— restándole validez al juicio estético. Sobre lo anterior Kant concluye que:

el gusto puede ser llamado *sensus communis* con más derecho que el sano entendimiento; y que la facultad de juzgar estética puede, antes que la intelectual, llevar el nombre de un sentido a todos común, si se quiere usar la palabra sentido a propósito del efecto de la mera reflexión sobre el ánimo, pues en tal caso se entiende por sentido el sentimiento de placer. Podríase incluso definir el gusto por la facultad de enjuiciar aquello que hace *universalmente comunicable* nuestro sentimiento a propósito de una representación dada y sin mediación de concepto.”⁴⁸

Así, entramos a terrenos éticos puesto que el sentido común se convierte en una propiedad que no solamente es una especie de “patrimonio natural” del ser humano, sino también de la humanidad en su totalidad y en estos términos la caracterización del juicio estético adquiere una dimensión plenamente social; para que nosotros seamos capaces de percibir lo estético, sólo lo podemos hacer en un escenario social, por lo tanto intercomunicable y por consiguiente, ético. Como es posible suponer, el juicio estético, que tiene como sustrato al gusto, consiste en la capacidad de enjuiciar lo que es universalmente comunicable de nuestro sentimiento producido por una representación sin mediación de concepto alguno y es en esta argumentación en la cual Kant involucra a la comunicación humana de la experiencia estética como un factor fundamental de su Estética Crítica, a continuación citamos el texto dentro del cual Kant aglutina estos argumentos:

La habilidad de los hombres para comunicarse sus pensamientos requiere también una relación de la imaginación y el entendimiento, a fin de asociar intuiciones a los conceptos, y conceptos, a su vez, a éstas, que confluyan en un conocimiento; mas entonces es *legal* la concordancia de ambas fuerzas del ánimo bajo la compulsión de conceptos determinados. Sólo allí donde la imaginación, en su libertad, despierta al entendimiento y éste, sin conceptos, pone a aquélla en un juego regular comunícense la representación no como pensamiento, sino como sentimiento interior de un estado del ánimo conforme a fin⁴⁹.

⁴⁸ *KU. Ak. Ausg.*, V, 295; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 206, [las cursivas son del propio Kant].

⁴⁹ *KU. Ak. Ausg.*, V, 295; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 206, [las cursivas son del propio Kant].

De esta forma, Kant establece la “legalidad” de la facultad de juzgar como mediadora entre el entendimiento como facultad de conocimiento y la razón como facultad de desear, dentro de la cual la imaginación con su libertad, “despierta” al entendimiento, mientras que éste sin conceptos, “modera” o “limita” a la imaginación para que se cumpla el requisito de comunicabilidad del sentimiento interior del ánimo conforme a fin que supone el juicio estético; con el establecimiento del requisito de comunicabilidad del juicio estético, se postula su “inclinación” a la sociedad, factor que posibilita el tránsito del mero goce de nuestros sentidos al sentimiento moral; dicho tránsito es fundamental para perfilar la caracterización ética de la Estética Crítica, puesto que de acuerdo a Kant, los seres humanos contamos con una facultad de juzgar intelectual, que nos permite determinar para simples formas de máximas prácticas una complacencia *a priori* que es susceptible de ser ley para todos, de esta manera, aunque en nuestro juicio estético no se involucre ningún interés, podemos suscitar uno que funcione como tal a lo cual el filósofo denominó «sentimiento moral»; si bien, el sentimiento moral fue establecido, por principio, para comprender la percepción de la belleza en la naturaleza, es análogamente aplicable a la esfera del arte, tal como lo tenemos en la siguiente cita:

Es también fácil de explicar que la complacencia en el bello arte no está igualmente enlazada en el juicio de gusto a un interés inmediato, como la complacencia en la bella naturaleza. Pues aquello es o bien una imitación de ésta tal que llega hasta el engaño, y hace entonces la impresión de una belleza natural (que se tiene por tal), bien es un arte intencionada y visiblemente dirigido a nuestra complacencia; y entonces la complacencia en este producto tendría lugar, por cierto, inmediatamente a través del gusto; pero no otro interés que uno mediato en la causa que está en el fundamento, a saber, en un arte que sólo puede interesar por su fin, jamás por sí mismo⁵⁰.

A través de la cita anterior, Kant expone su caracterización de la belleza del arte, es decir, de los artefactos concebidos por el ser humano en contraposición a los “artefactos” de la naturaleza. Los objetos que nos ofrece la naturaleza nos producen una complacencia inmediata y absoluta, de aquí la célebre noción kantiana que afirma la necesidad de que para que el arte parezca bello, deberá asemejarse a la naturaleza y ésta, deberá ser juzgada en la medida en que efectivamente parezca arte, aunque arte *supra*-humano; sin embargo, los artefactos no pueden parecer naturaleza ya que a ésta la percibimos como si hubiera sido realizada por un creador *supra*-humano mientras que los primeros han sido creados por un ser —o seres— humano lo cual involucra intenciones y por consiguiente un fin que ha sido dirigido a nuestra complacencia.

Si bien, la percepción estética de los objetos de la naturaleza es similar a la de los artefactos, el hecho de que los segundos sean un producto de un ser —autor— capaz de juzgar, provoca un abismo de diferencia con relación a los primeros. Cuando modificamos a la naturaleza para re-crearla con el objeto de convertirla en

⁵⁰ *KU. Ak. Ausg.*, V, 301; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 211.

un artefacto artístico, involucramos a nuestra facultad de juzgar al tener la posibilidad de elegir voluntariamente un fin que será hecho físico a través de la creación artística, lo cual es una acción que no podríamos concebir sin el ejercicio de nuestra libertad⁵¹. Es en este punto que Kant establece su definición de «arte bello» como: “un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación.”⁵² Como es posible comprender, la división realizada entre los objetos de la naturaleza y los artefactos artísticos, no solamente le sirvió a Kant para subrayar su desempeño como entidades generadoras de belleza para el ser humano, sino también para configurar a los segundos como aquellas entidades, que a diferencia de los objetos de la naturaleza, son capaces de constituir vehículos de comunicación entre los seres humanos para «promover la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación».

Tanto los objetos de la naturaleza como los artefactos artísticos los percibimos a través de representaciones, sólo que para el caso de los últimos, involucramos a un creador, que es un individuo análogo a nosotros; en otros términos, los objetos del arte han surgido de una “razón” como la nuestra. Sin ahondar en la teoría del genio⁵³ de la cual Kant se sirve para exponer como su Estética Crítica podía ser explicada desde la perspectiva de la creación artística⁵⁴ y sus creadores, citamos un fragmento iluminador de la *Cfj* en el cual propone su caracterización de los artefactos artísticos: “Una belleza natural es una *cosa bella*; la belleza artística es una *bella representación* de una cosa.”⁵⁵; sobre lo anterior Kant argumenta *in extenso*, lo siguiente:

⁵¹Cfr. § 40-45. *KU. Ak. Ausg.*, V, 293-307; en KANT; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 204-216.

⁵²*KU. Ak. Ausg.*, V, 306; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 215.

⁵³Kant afirma que: “Para el *enjuiciamiento* de objetos bellos como tales se requiere *gusto*, para el arte bello mismo, empero, es decir, para la *producción* de objetos bellos, *genio*.” (*KU. Ak. Ausg.*, V, 311; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 220, [las *cursivas* son del propio Kant]). La «teoría kantiana del genio» ha sido una teoría muy influyente, comenzando con su influencia en el movimiento cultural que se estaba desarrollando aún en vida de nuestro filósofo, el Romanticismo y prologándose hasta nuestros días; ahora bien, esta teoría ha sido interpretada de diversas maneras. Kant concibió al genio como un “favorito de la naturaleza”, es decir, un individuo especialmente dotado que es capaz de vislumbrar una finalidad de su obra artística en el momento de concebirla y que de acuerdo a su capacidad de juzgar, que deberá ser también especialmente dotada, concebirá un fin que será juzgado por los espectadores como extraordinario, convirtiendo a su objeto en una obra “auténticamente” artística, sin embargo, es necesario recordar que este proceso tiene que estar encuadrado dentro del sistema completo de la Estética Crítica de Kant, que si bien lo proclama como un individuo “especial”, en ningún momento lo segrega del mundo ordinario, convirtiéndolo en una especie de “titán” o “héroe”, tal como lo concibieron el Romanticismo y movimientos artísticos posteriores. Cfr. § 46-50. *KU. Ak. Ausg.*, V, 307-320; en KANT; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 216-228.

⁵⁴En esta parte de la *Cfj*, Kant se detiene en otro tema que se encontraba fuertemente afincado en la Estética anterior a su época, la cuestión de la creación artística, que al menos desde la perspectiva filosófica, se remontaba hasta la *poiesis* aristotélica.

⁵⁵*KU. Ak. Ausg.*, V, 311; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 220, [las *cursivas* son del propio Kant].

“La belleza (sea ella belleza natural o belleza artística) puede ser llamada en general la *expresión* de ideas estéticas; sólo que en el bello arte esa idea debe ser ocasionada por un concepto del objeto, y que en la naturaleza la mera reflexión sobre una intuición dada, sin concepto de lo que el objeto deba ser, es suficiente para despertar y comunicar la idea, de la cual aquel objeto es considerado la *expresión*.”

Si queremos, entonces, dividir las bellas artes no podemos escoger, al menos tentativamente, ningún otro principio más cómodo para ello que la analogía del arte con el modo de la expresión de que se sirven los hombres al hablar para comunicarse unos a otros tan perfectamente como sea posible, o sea, no sólo sus conceptos, sino también sus sensaciones. [...] Pues por este medio son transmitidos al otro, a la vez y conjuntamente pensamiento, intuición y sensación.”⁵⁶

De esta manera, tanto los objetos de la naturaleza, como los artefactos artísticos, constituyen “generadores” de belleza a través de la expresión de ideas estéticas, sólo que para el caso de los segundos, ésta deberá originarse por un concepto del objeto, que es posible expresarlo a través de la comunicación humana al hablar, sin embargo, tal como Kant lo afirma en la cita de arriba, esta comunicación es todavía imperfecta puesto que para que lo sea, también deben comunicarse las sensaciones. Una comunicación humana perfecta es aquella que aglutina pensamiento, intuición y sensación, resultando también perfecta para comunicar —por medio del habla— la belleza de los artefactos artísticos. La posibilidad de que el arte pueda comunicar sentimientos y de que nosotros, a su vez, seamos capaces de comunicarlos a cada uno de los otros es lo que genera la “singularidad” extraordinaria de los artefactos artísticos debido a que no es posible concebirlos fuera de la humanidad; de aquí que sólo se pueda concebir al arte en la sociedad.

4. LA CONSTRUCCIÓN DEL PUENTE. LA CONSOLIDACIÓN DEL JUICIO ESTÉTICO

La segunda sección de la “Crítica de la facultad estética” es la “Dialéctica de la facultad de juzgar estética”, dentro de la cual Kant somete a la facultad de juzgar a una “dialéctica”, con el objeto de investigar si los juicios estéticos pueden cumplir con el requisito de universalidad *a priori* que deben cumplir todos los juicios. La argumentación inicia con la certeza de que para el caso de la facultad de juzgar, sólo se puede establecer una dialéctica de la crítica del gusto y no del gusto mismo con relación a sus “principios”; a su vez, para este caso, la crítica trascendental del gusto deberá incluir una parte que el filósofo denomina precisamente como dialéctica de la facultad de juzgar estética, acotando que esto sólo es posible si se encuentra una antinomia de los principios de esta facultad que haga sospechar acerca de su posibilidad interna.

⁵⁶ *KU. Ak. Ausg.*, V, 320; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 228-229, [las *cursivas* son del propio Kant].

El problema se presenta cuando consideramos a un objeto como bello, podemos creer que la belleza que le adjudicamos es válida sólo para cada uno de los que la percibimos, por lo tanto, no puede haber principios y no pueden existir disputas sobre su belleza, en otros términos: “cada quien tiene su gusto”; por otra parte, también podemos tener el caso contrario, al creer que en el juicio estético es posible la existencia de conceptos ya que si no fuera así, no podríamos debatir sobre la belleza adjudicada; como es posible apreciar, tenemos claramente una antinomia: la «antinomia del gusto»⁵⁷ que para Kant es apremiante solucionar⁵⁸. La solución a la antinomia del gusto se inicia con una reflexión acerca del “concepto” necesario para el juicio estético que:

tiene que referirse a algún concepto, pues de otra manera no podría en absoluto tener pretensión de validez necesaria para todos. Pero no puede ser demostrable a partir de un concepto, precisamente porque un concepto puede ser o bien determinable, o bien indeterminado en sí mismo y a la vez indeterminable. De la primera especie es el concepto del entendimiento, que es determinable por predicados de la intuición sensible⁵⁹ que puedan corresponderle; de la segunda, en cambio, el concepto trascendente de razón de lo suprasensible, que está en el fundamento de toda aquella intuición y que no puede ser, pues, determinado ulteriormente de modo teórico.⁶⁰

⁵⁷La antinomia del gusto consiste en lo siguiente: “1) *Tesis*. El juicio de gusto no se funda en conceptos, pues de otro modo se podría disputar acerca de él (decidir a través de pruebas). 2) *Antítesis*. El juicio de gusto se funda en conceptos, pues de otro modo, sin atender a su diversidad, ni siquiera se podría discutir acerca suyo (apelar al necesario acuerdo de otros con este juicio).” (*KU. Ak. Ausg.*, V, 338-339; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 245, [las cursivas son del propio Kant]).

⁵⁸El planteamiento de una antinomia del gusto no es tarea fácil, para el autor Salvador Mas: “Las antinomias tienen que ver con la razón: por esto hay antinomias de la razón pura y de la razón práctica. Sería, sin embargo, una contradicción hablar de una «razón estética», pues los juicios estéticos no pueden pensarse como conclusión de un silogismo, sino que surgen a partir de un sentimiento de placer o displacer con ocasión de la contemplación de un objeto bello del arte o de un objeto sublime de la naturaleza; los sentimientos pueden ser «conforme a la razón», pero no racionales (esto es, «de la razón»). Hablar de una «razón estética» sería tanto como hablar de los «sentimientos de placer y displacer de la razón», lo cual es una contradicción dentro de la lógica el discurso kantiano. Dicho de otra manera: el gusto mismo nunca puede pensarse como conclusión de un silogismo; lo que sí puede pensarse como conclusión de un silogismo es la crítica del gusto.” (MAS, Salvador; *Op. cit.*, p. 100.)

⁵⁹En el Apartado II del presente capítulo, apuntamos que la receptividad de nuestro psiquismo, sustentada en nuestra capacidad de recibir representaciones, constituía nuestra sensibilidad, y el proceso inmediato en que nuestro conocimiento es afectado por los objetos constituía nuestra intuición, de tal forma que los objetos que percibimos del mundo exterior nos son “dados” por la sensibilidad a través de intuiciones. Ahora bien, para Kant la intuición constituye el “contenido” de una sensación” y se pueden apreciar tres “matices” dentro de su discurso filosófico: La “intuición sensible” la obtenemos cuando nuestra sensibilidad se ve afectada por la percepción directa e inmediata de un objeto que se encuentra en el mundo exterior —extrasomático—; la “intuición empírica” sucede cuando relacionamos lo percibido por nuestra sensibilidad con el objeto que produce la percepción, es decir, el fenómeno; finalmente, la “intuición pura” ocurre cuando no tenemos como referente objeto alguno, tal como sucede con el espacio y el tiempo que constituyen intuiciones puras de la sensibilidad y que nos posibilitan experimentar cualquier tipo de percepción.

⁶⁰*KU. Ak. Ausg.*, V, 339; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 246.

El problema se encuentra en el hecho de que el juicio estético es ocasionado por nuestra percepción de objetos de nuestros sentidos, pero no para determinar un concepto de éstos para nuestro entendimiento ya que no es un juicio de conocimiento, solamente es una «representación intuible singular referida al sentimiento de placer», es decir, es un juicio privado. La solución de Kant a esta aparente inconsistencia en su sistema filosófico es que en el juicio estético existe de forma contenida, una referencia ampliada de la representación, tanto del objeto que produce la experiencia estética, como del sujeto que la experimenta, en la cual fundamos una extensión exclusiva de los juicios estéticos como necesaria para todos, dentro de la cual debe existir algún concepto muy peculiar, puesto que tendrá que ser un concepto que, en primer término, no podrá determinarse por medio de la intuición y en segundo, al no poder presentarse prueba alguna para su demostración, no podrá generar tampoco conocimiento alguno. Un concepto de esta naturaleza sólo puede caracterizarse como un «simple concepto puro de razón de lo suprasensible»⁶¹.

De este modo, podemos afirmar que el concepto en el cual se funda el juicio estético es el concepto de un fundamento en general de la conformidad a fin subjetiva de la naturaleza para la facultad de juzgar, a partir del cual nada puede ser conocido ni demostrado con relación al objeto, debido a que es indeterminable, y por ende no apto para el conocimiento, sin embargo, el juicio estético adquiere a través de éste concepto validez para todos —sin que olvidemos que constituye un juicio singular que se produce de forma inmediata en una intuición— debido a que su fundamento de determinación reside en “aquello que puede”⁶² considerarse como el

⁶¹Una de las nociones más complejas de este momento de la argumentación es precisamente la de “sustrato suprasensible”. En su *Crítica de la razón pura* Kant establece como la razón mantiene su actividad en el ámbito de la experiencia y como esta característica la limita para obtener conocimientos independientes a dicho ámbito; ahora bien, como los principios establecidos por la razón, deben formar a su vez, la base de la experiencia, se ha intentado verificarlos en ésta. Sin embargo, la experiencia no puede constituir un criterio para verificar ciertos principios de la razón, ante lo cual se convierten en principios metafísicos, literalmente, más allá —*meta*— de la física, es decir, de la experiencia de la naturaleza —de aquí la acérrima crítica de Kant hacia las interminable discusión de cuestiones metafísicas a lo largo de la historia del pensamiento filosófico—. Prosiguiendo, a diferencia de Platón y otros filósofos, Kant no vislumbra las nociones metafísicas en “otra” u “otras” realidades allende el mundo de la experiencia humana sino que trata de indagar las condiciones que la preceden. No persigue conocer realidades alternas a la propia del ser humano, sino aquello que se origina desde el del ser humano mismo. Para el filósofo es necesario indagar en torno a la estructura profunda, preempíricamente válida de toda experiencia, estructura que él cree vislumbrar en el objeto; así la crítica de la razón busca en un “paso atrás” reflexivo los elementos apriorísticos que constituyen la subjetividad teórica. De acuerdo al discurso previo, la capacidad por conocer la naturaleza sólo como «fenómeno» y no como «noúmeno» a través del «entendimiento», supone la concepción de un «sustrato suprasensible» indeterminado. Con el apelativo de «sustrato suprasensible» Kant se refiere a aquella realidad donde se encuentra lo que los sentidos no pueden captar y por tanto lo que el entendimiento no puede conocer puesto que sobrepasa la realidad del fenómeno. Ahora bien, el «juicio», mediante su principio *a priori*, resultado del juicio de la naturaleza según leyes posibles y particulares de la misma, se fundamenta en este indeterminado sustrato suprasensible. Por su parte, la razón otorga a través de su ley práctica *a priori*, la determinación.

⁶²Kant inserta la frase «tal vez» que puede hacernos pensar que en esta parte determinante de su argumentación, él mismo “duda” de su propuesta para el concepto necesario para solucionar la antinomia del gusto, sin embargo, es necesario considerar a éste concepto como incognoscible e

sustrato suprasensible de la humanidad” como la moralidad en nosotros. Con base en lo anterior, es posible considerar entonces la solución de la antinomia ya que permite afirmar la posibilidad de que las dos proposiciones que aparentemente son contradictorias, puedan subsistir siendo verdaderas aún cuando su concepto no pueda ser explicado para nuestra facultad de conocimiento⁶³. Uno de los autores recientes que se han ocupado de estudiar la *Cfj*, Henry E. Allison escribe sobre este problema:

“As a first step in understanding Kant’s move to the supersensible, it should be noted that the concept in question must not simply be indeterminate [...] but *indeterminable*. There, it will be recalled, it was matter of making conceptually determinable (by the “intellectual faculty”) the thought of the supersensible substrate of nature. For the theoretical faculty (understanding), this substrate is viewed merely as the completely indeterminate thought of a something = x; determinability, in the sense of a conceptual content not amounting to cognition, is then provided by reflective judgment with its concept of purposiveness, which, in turn, prepares the way for a practical determination through reason. Thus, reflective judgment was seen to play an essential mediating role in the *Übergang* from nature to freedom.”⁶⁴

De acuerdo a Kant, es necesario entonces indagar acerca del concepto del sustrato suprasensible de la humanidad para lo cual considera conveniente realizar una acotación entre «concepto» e «idea». Los conceptos del entendimiento deben ser demostrables a través de la posibilidad de que el objeto que les corresponda pueda ser dado a la intuición —pura o empírica— para convertirse en conocimientos y las ideas constituyen representaciones de un objeto según un cierto principio —subjetivo u objetivo— que nunca podrán aspirar a convertirse en conocimiento de dicho objeto, lo cual le hace establecer que el concepto del sustrato suprasensible de la humanidad no puede concebirse como un concepto del entendimiento puesto que es un concepto indemostrable, así que debe ser un concepto de la razón, es decir, una idea⁶⁵, lo que le hace reflexionar lo siguiente:

indemostrable para nuestros sentidos, es decir, como un noúmeno que sobrepasa la posibilidad de su conocimiento.

⁶³De acuerdo a las reflexiones de Kant, elabora una corrección de la antinomia del gusto, en donde tenemos lo siguiente: “En la tesis debería, por eso, decir: el juicio de gusto no se funda en conceptos *determinados*; en la antítesis, en cambio: el juicio de gusto se funda en un concepto, aunque *indeterminado* (a saber, del sustrato suprasensible de los fenómenos): y entonces no habría antagonismo entre ellos.” (*KU. Ak. Ausg.*, V, 340-341; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 247.)

⁶⁴ALLISON, Henry E.; *Kant’s Theory of Taste: a Reading o the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge University Press, E.U.A., 2001, p. 247, (las *cursivas* son del propio Allison).

⁶⁵En obras anteriores a la *Cfj*, Kant había establecido que las ideas son los objetos de la razón que se conforman por representaciones que no tienen referente alguno en lo sensible o en la experiencia, por consiguiente, son sólo puros entes pensados que nos permiten unificar y globalizar todo nuestro conocimiento, obedeciendo al “incontrolado deseo” de nuestra razón por acceder a todo aquello que es incondicionado, incausado y absoluto. Debido a que la razón no se encuentra sujeta a la experiencia y las ideas son sólo puros entes pensados, los seres humanos tenemos la necesidad de relacionarlas con objetos provenientes de la realidad, activando las funciones de nuestro entendimiento —facultad de juzgar— para aplicarles las categorías, tal como lo hacemos con los

Las ideas, en la acepción más general, son representaciones referidas a un objeto según un cierto principio (subjetivo u objetivo), pero en cuanto jamás podrán llegar a ser un conocimiento de éste. Son referidas, según un mero principio subjetivo de la concordancia de las facultades de conocimiento entre ellas (de la imaginación y del entendimiento), a una intuición, y se llaman entonces *estéticas*, o bien son referidas, según un principio objetivo, a un concepto, pero no pueden entregar un conocimiento del objeto, y se denominan ideas de razón, en cuyo caso el concepto es un concepto *trascendente*, que es diferente del concepto del entendimiento, al que siempre puede serle asignada una experiencia adecuadamente correspondiente y al cual, por eso, se llama *inmanente*.⁶⁶

Así, tenemos dos especies de ideas, por una parte tenemos a las ideas estéticas, cuando se refieren a una intuición de acuerdo a un principio meramente subjetivo de la concordancia de las facultades de conocimiento —imaginación y entendimiento— y por otra, a las ideas de la razón, cuando se refieren a un concepto de acuerdo a un principio objetivo pero que no aporta conocimiento alguno sobre el objeto, ante lo cual tenemos un concepto trascendente. Pero entonces Kant realiza una reflexión fundamental:

Tal como en una idea de razón no alcanza la *imaginación*, con sus intuiciones, el concepto dado, así tampoco el *entendimiento*, a través de sus conceptos, alcanza jamás, en una idea estética, toda la intuición interna de la imaginación que ella enlaza con una representación dada. Y como traer una representación de la imaginación a conceptos equivale a decir: *exponerla*, la idea estética puede ser llamada una representación *inexponible* de aquélla (en su libre juego). [...] por ahora sólo hago notar que ambas especies de ideas, las ideas de razón así como las estéticas, deben tener sus principios y ciertamente ambas en la razón, aquéllas en los principios objetivos de su uso, éstas, en los subjetivos.⁶⁷

Como apreciamos en el Apartado II del presente capítulo, Kant estableció las tres facultades totales del espíritu como la facultad de conocer, la facultad de sentimiento de placer y dolor y la facultad de desear, proponiendo a la intermedia como aquella que posibilitaría la interacción entre la primera y la tercera; también estableció tres facultades de conocer, el entendimiento, la facultad de juzgar y la razón, siendo el entendimiento el encargado de obtener leyes *a priori* que legislan el conocimiento de la realidad fenoménica de la naturaleza a través de la facultad de conocer, mientras que la razón bajo su uso práctico, lo hace respecto al deseo mediante la facultad de desear, la hipótesis kantiana es que la facultad de juzgar lo hiciera, de forma análoga a las dos anteriores, con respecto al sentimiento de placer

objetos de nuestra experiencia, aunque las ideas no provengan de ésta, evento que Kant denomina como: «ilusión trascendental».

⁶⁶ *KU. Ak. Ausg.*, V, 342; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 248-249, (las cursivas son del propio Kant).

⁶⁷ *KU. Ak. Ausg.*, V, 343-344; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 250, (las cursivas son del propio Kant).

y dolor. La demostración de lo anterior se comienza a perfilar con la cita anterior puesto que en una idea de razón —considerando que sus principios son objetivos bajo su uso práctico— la imaginación con sus intuiciones no alcanza el concepto dado y el entendimiento, a través de sus conceptos nunca alcanza, en una idea estética —considerando que sus principios son subjetivos, también bajo su uso práctico— toda la intuición interna de la imaginación que ella enlaza con una representación dada, tenemos entonces que la idea estética es una idea inexponible de la imaginación en su libre juego. El puente se consolida, ya que las ideas estéticas, como representaciones inexponibles de la imaginación, son las encargadas de aportar de alguna manera, la carencia de intuiciones de las ideas de la razón, especialmente de la idea de un sustrato suprasensible de la humanidad; de aquí que Kant afirme que existen: “*tres especies de antinomia* de la razón pura, que coinciden todas, sin embargo, en forzar a ésta a apartarse de la suposición por lo demás muy natural de tener a los objetos de los sentidos por las cosas en sí mismas, y aceptarlos más bien como fenómenos y poner bajo ellos un sustrato inteligible (algo suprasensible, de lo cual el concepto es sólo idea y no permite ningún conocimiento en sentido propio).”⁶⁸

Nuestro filósofo concluye que, el entendimiento, la facultad de juzgar y la razón, como facultades superiores de conocimiento, deben tener sus principios *a priori*, siendo la razón, la encargada de juzgar acerca de estos principios y su uso, en cuyo proceso, suponemos que todos perseguimos en lo dado como condicionado, lo incondicionado, al cual no podríamos aspirar si consideramos a lo sensible como las cosas —objetos— en sí mismas; es necesario que consideremos como fenómeno, algo suprasensible en cuanto cosa en sí, inclusive dentro del ámbito de la facultad superior de conocimiento de la facultad de juzgar. Kant concluye entonces, por una parte, que tenemos tres antinomias para cada una de nuestras facultades superiores de conocimiento: La antinomia de la razón con relación al uso teórico del entendimiento hasta lo incondicionado para la facultad de conocimiento; la antinomia de la razón con relación al uso estético de la facultad de juzgar para el sentimiento de placer y displacer y la antinomia con relación al uso práctico de la razón en sí misma legisladora, para la facultad de desear; tomando conciencia de que las tres facultades tienen sus principios superiores *a priori*, mediante los cuales puedan cumplir con la ineludible exigencia de la razón de poder juzgar también según estos principios así como determinar su objeto dentro del ámbito de lo incondicionado; por otra parte, tenemos, tres ideas: “*primeramente*, la idea de lo suprasensible en general, sin ulterior determinación, como sustrato de la naturaleza; *en segundo término*, la idea de este mismo, como principio de la conformidad a fin subjetiva de la naturaleza para nuestra facultad de conocimiento; *en tercero*, la idea de este mismo, como principio de los fines de la libertad y principio de la concordancia de aquellos con ésta en lo ético.”⁶⁹

En este punto, Kant considera necesario realizar una distinción, entre el «empirismo de la crítica del gusto» y el «racionalismo de la crítica del gusto». En el empirismo de la crítica del gusto, tenemos que si el principio del gusto juzga de

⁶⁸ *KU. Ak. Ausg.*, V, 344; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 251, (las cursivas son del propio Kant).

⁶⁹ *KU. Ak. Ausg.*, V, 346; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 252, (las cursivas son del propio Kant).

acuerdo a fundamentos de determinación empíricos —dados *a posteriori* a través de los sentidos— nuestra complacencia se homologaría a lo agradable y como observamos en el Apartado II de éste Capítulo, para Kant lo agradable no es precisamente lo bello; por su parte, en el racionalismo de la crítica del gusto, el principio del gusto juzga de acuerdo a un fundamento *a priori*, que aunque no pueda ser vertido en conceptos determinados, tal como apuntamos en el Apartado anterior, puede ser consistente con el principio del racionalismo, en consecuencia, de acuerdo a Kant, la indagación debe proseguir por el último. Ahora bien, el racionalismo del principio del gusto puede ser del «realismo» de la conformidad a fin, o bien, del «idealismo» de la conformidad a fin. Para el caso del realismo de la conformidad a fin tenemos que considerar lo afirmado con anterioridad con relación a que el juicio estético no es un juicio de conocimiento y la belleza no constituye una cualidad del objeto en sí, por lo tanto el principio del gusto no podrá ser establecido si concebimos a la conformidad a fin en este juicio como objetiva, puesto que equivaldría a que el juicio correspondiera teórica y lógicamente a la perfección del objeto, así que sólo podemos pensar a la conformidad a fin estéticamente a la concordancia de su representación en la imaginación con los principios de la facultad de juzgar en el sujeto.

Lo anterior tiene como consecuencia el hecho de que pensemos que el realismo del racionalismo del principio del gusto, nos llevaría a admitir a la conformidad a fin subjetiva como un fin efectivamente real —intencional— de la naturaleza o del arte a concordar con nuestra facultad de juzgar, mientras que el idealismo del racionalismo del principio del gusto nos la haría admitir sólo como una concordancia sin fin, que por modo accidental, nos la haría concebir en conformidad a fin con la necesidad de la facultad de juzgar con relación a la naturaleza y sus formas generadas según leyes particulares. Sobre esta cuestión, Kant reflexiona que:

lo que derechamente prueba el principio de la *idealidad* de la conformidad a fin en lo bello de la naturaleza como aquello que siempre ponemos por fundamento en el juicio estético, y que no nos permite hacer uso de ningún realismo de un fin de ésta para nuestra fuerza representacional como principio de explicación es que en el enjuiciamiento de lo bello buscamos en general en nosotros mismos el criterio de ése *a priori*, y la misma facultad de juzgar estética acerca de si algo es bello o no, es legisladora, lo que no puede tener lugar en caso de que se adopte el realismo de la conformidad a fin de la naturaleza; porque entonces tendríamos que aprender de la naturaleza lo que hubiésemos de encontrar bello, y el juicio de gusto estaría supeditado a principios empíricos. Pues no se trata en un tal enjuiciamiento de lo que la naturaleza es, o de lo que es para nosotros como fin, sino de cómo la acogemos.⁷⁰

El hecho de que la naturaleza nos proporcione innumerables ocasiones para percibir cosas que juzgamos como bellas —lo cual explicaría, según Kant, que nos parecieran bellos objetos provenientes de la naturaleza inorgánica como las

⁷⁰ *KU. Ak. Ausg.*, V, 350; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 256, (las cursivas son del propio Kant).

formaciones rocosas y los minerales cristalinos, o bien, de la naturaleza orgánica como las flores y los animales— no nos autoriza a pensar que en su enjuiciamiento existe la interna conformidad a fin con relación a nuestras fuerzas del ánimo sustentado a partir de un fundamento suprasensible necesario y universalmente válido, ya que el juicio resultante tendría entonces un principio heterónimo que no convendría a la forma en que se ha caracterizado al juicio estético como libre y autónomo. Para el caso del arte, el principio del idealismo de la conformidad a fin es claro puesto que al igual que para el caso de la naturaleza, no podemos admitir un realismo del racionalismo del principio del gusto, ya que tendríamos, de nueva cuenta, un arte agradable y no un arte propiamente bello y es la única manera de concebir una explicación de la posibilidad del juicio estético que demanda *a priori* validez para todos sin necesidad de fundamentar por medio de conceptos la conformidad a fin representada.

5. EL PUENTE COMO ARCO IRIS. EL SÍMBOLO DE LA ETICIDAD EN LA ESTÉTICA CRÍTICA DE KANT

Llegamos al Parágrafo § 59 de la *Cfj*, dentro del cual Kant propone finalmente su noción de «símbolo» así como su desempeño dentro de su discurso estético. Ahora bien, la comprensión de la argumentación se facilitará si recapitulamos algunos temas abordados previamente. El primero es que las ideas, como conceptos de razón, constituyen representaciones de un objeto según un cierto principio, sea subjetivo u objetivo; el segundo es que las ideas estéticas se refieren a una intuición de acuerdo a un principio meramente subjetivo de la concordancia de las facultades de conocimiento, es decir, la imaginación y el entendimiento; el tercero, es que las ideas estéticas constituyen representaciones inexponibles de la imaginación que son las encargadas de aportar la carencia de intuiciones de las ideas de la razón. Como podemos suponer, el problema se encuentra en que las ideas de razón, a causa de su distancia de todo lo sensible, no nos permiten concebir ninguna intuición y de acuerdo al sistema filosófico kantiano, para concebir la realidad de nuestros conceptos éstas son de alguna manera necesarias.

Es aquí donde Kant comienza argumentar su solución a este problema mediante una posible exhibición, por medio de intuiciones que permitan exhibir contenidos conceptuales a través de analogías, para lo anterior, tenemos que si los conceptos son empíricos, las intuiciones pueden ser consideradas como «ejemplos» mientras que si los conceptos son conceptos puros del entendimiento entonces las intuiciones pueden ser consideradas como «esquemas», agregando que:

Toda *hipotiposis* (presentación, *subiectio sub adspectum*), como sensibilización, es doble: o bien *esquemática*, cuando a un concepto que el entendimiento aprehende le es dada a priori la intuición correspondiente; o bien *simbólica*, cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar, y al que ninguna intuición sensible puede serle adecuada, se pone una tal a cuyo propósito el procedimiento de la facultad de juzgar coincide de modo meramente analógico con aquél que ésta observa en la

esquematación, es decir, coincide con él simplemente según la regla del proceder, y no según la intuición misma y, por tanto, simplemente según la forma de la reflexión y no según el contenido.⁷¹

El esclarecimiento del problema puede encontrarse en el término que utiliza Kant en la cita anterior: «hipotiposis». De acuerdo al *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, tenemos que el término «Hipotiposis» es una: “Descripción vívida de un hecho, persona o cosa, con una peculiar fuerza de representatividad, riqueza de matices y plasticidad de imágenes; normalmente sirve para expresar caracteres de naturaleza abstracta con rasgos perceptibles por los sentidos”⁷²; de esta forma, la hipotiposis es una representación «vívida», con una «peculiar fuerza de representatividad», «riqueza de matices» y «plasticidad de imágenes» que «sensibiliza» bajo las dos especies que Kant establece para el modo de representación intuitivo: el modo de representación esquemático y el modo de representación simbólico. De acuerdo a Lapoujade, en este momento tenemos, de nueva cuenta, el protagonismo de la imaginación, puesto que:

la imaginación puede vincularse de otra manera con las intuiciones; esta manera peculiar y fundamental es la *actividad simbólica*. Es decir que —según Kant— lo intuitivo puede exponerse por la imaginación en forma esquemática o simbólica, en los casos en que las intuiciones se refieren a conceptos *a priori*. La diferencia radica en que los esquemas contienen exposiciones directas, en tanto que los símbolos son exposiciones indirectas de los conceptos. Cuando se trata de una idea de la razón y, por tal, sin correlato *empírico*, *a la imaginación le queda aún la vía indirecta de exposición, la creación de un símbolo, mediante el cual exhibe intuitivamente una idea por analogía.*⁷³

El proceso es tan complejo como fascinante; si tenemos un modo de representación intuitivo y las intuiciones son puestas bajo conceptos *a priori*, entonces tenemos, por una parte, esquemas que contienen presentaciones directas del concepto, y por otra «símbolos» que contienen presentaciones indirectas del concepto. Ahora bien, mientras que los esquemas funcionan de manera demostrativa, los símbolos lo hacen mediante una analogía —que puede surgir de una intuición empírica— dentro de la cual la facultad de juzgar actúa en dos “pasos”; el primer paso consiste en aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible; el segundo, en aplicar la mera regla de la reflexión sobre esa intuición a un objeto enteramente distinto, para lo cual el primero es sólo el símbolo. En este punto de la argumentación, hacemos uso de nueva cuenta, del comentario realizado por Allison, que afirma que aquello:

⁷¹ KU. Ak. Ausg., V, 351; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 257, (las cursivas son del propio Kant).

⁷² MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS; *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1991, p. 199, [las cursivas son de los propios Marchese y Forradellas].

⁷³ LAPOUJADE, María Noel; *Op. cit.*, p. 97-98, [las cursivas son de la propia Lapoujade].

“what is directly presented [*darstellt*] in a case of indirect exhibition or “symbolic *hypotyposis*” is not the idea to be symbolized but some other (schematizable) concept. The representation of the object, which is the sensible realization of this latter concept, then functions as the symbolic exhibition of the initial (unschematizable) idea just in case judgment’s reflection on it is formally analogous to the form of reflection on the original idea. As Kant indicates, this procedure involves a double function of judgment (one quasi-determinative and the other reflective). [...] Consequently, to claim that beauty symbolizes morality is to claim that there is a sufficiently significant isomorphism between reflection on the beautiful and moral reflection so that the former activity may be regarded as a sensuously directed analogue of the latter.”⁷⁴

De acuerdo a Allison, el planteamiento de simbolización kantiano depende directamente del proceso de reflexión, puesto que la analogía se refiere a las reglas o principios de organización de la reflexión sobre los objetos, en primera instancia sensibles —correspondiente al primer paso, dentro del cual aplicamos un concepto al objeto de una intuición sensible— y en segunda intelectuales —correspondiente al segundo paso, dentro del cual aplicamos la mera regla de la reflexión sobre esa intuición a un objeto enteramente distinto— ante lo cual tenemos una reflexión formalmente análoga; ahora bien, si estas reglas o principios de reflexión se encuentran lo suficientemente cercanos analógicamente, los objetos sensibles pueden servir como un símbolo de los objetos intelectuales.

Prosiguiendo con Allison la interpretación de este complejo pasaje de la *Cfj*, la forma mediante la cual se hace posible que la belleza sea símbolo de la moralidad es mediante un «isomorfismo». De nueva cuenta, utilizaremos otra vez el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, en donde encontramos acerca del término «Isomorfismo» que: “Se dice que dos estructuras son isomorfas cuando presentan el mismo tipo de relaciones combinatorias.”⁷⁵, es decir, si entre la reflexión sobre un objeto bello y la reflexión moral tenemos una cercanía significativa, la primera pueda ser considerada como una analogía sensualmente dirigida de la segunda, puesto que debemos recordar que en la reflexión moral nos enfrentamos con un concepto de la razón al cual ninguna intuición sensible puede adecuarse así que es substituida por otra, con el propósito de que el procedimiento de la facultad de juzgar coincida —aunque sea de modo meramente analógico— con el concepto de la razón que la facultad de juzgar contempla en la esquematización. Sobre lo anterior, otro autor que comenta la *Cfj*, Kirk Pillow, afirma que: “The analogy expresses as isomorphism between the effect, an experience of beauty, brought about by the free causality of taste, and the effect, the moral good, brought about by the free causality of practical reason.”⁷⁶

El hecho de que para el caso de una hipotyposis simbólica, necesitemos una cercanía significativa entre la reflexión sobre un objeto bello y la reflexión moral, le hace insistir a Kant que la comprensión del problema se encuentra en la forma de la

⁷⁴ALLISON, Henry E.; *Op. cit.*, p. 255, (las *cursivas* son del propio Allison).

⁷⁵MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS; *Op. cit.*, p. 222.

⁷⁶PILLOW, Kirk; *Sublime Understanding. Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. The MIT Press, E.U.A., 2000, p. 83.

reflexión —en las reglas, principios y causalidad del hecho de reflexionar— y no en su contenido —la intuición misma—. En estos términos, la belleza de los objetos —de la naturaleza o del arte— se convierte en una manifestación —exhibición— «vívida», con una «peculiar fuerza de representatividad», «riqueza de matices» y «plasticidad de imágenes» que «sensibiliza» para comprender el concepto en la forma intuitiva de la moralidad. De este modo, la imposibilidad de que las ideas de la razón sean exhibidas queda subsanada por la posibilidad de que lo puedan ser indirectamente, a través de un contenido conceptual análogo, es decir, a través de un símbolo.

Si bien, Kant había anunciado previamente que la conclusión de su “Crítica de la facultad de juzgar estética” se resolvería dentro de un horizonte ético⁷⁷, es hasta este punto que resulta consolidada cuando afirma que:

lo bello es el símbolo del bien ético; y también que sólo place bajo esta consideración (una relación que le es natural a cada uno y que también le atribuye cada cual a los demás como deber), pretendiendo el asentimiento de cada uno de los demás, siendo allí consciente el ánimo, a la vez, de un cierto ennoblecimiento y elevación por sobre la mera receptividad de un placer por impresiones de los sentidos y estimando el valor de otros también según una máxima semejante de su facultad de juzgar. [...] 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 ésta, a algo en el sujeto mismo y fuera de él que no es naturaleza ni tampoco libertad, aunque está vinculada con el fundamento

⁷⁷Conviene exponer a continuación, dos citas de la *Cfj* que, directa o indirectamente, anticipan la conexión de la Estética Crítica con la Ética: “Pero aún se diferencia de la *idea normal* de lo bello el ideal de éste, que únicamente puede esperarse de la *figura humana* por las razones ya apuntadas. Ahora bien; en ésta el ideal consiste en la expresión de lo ético, sin lo cual el objeto no placaría universalmente ni además de modo positivo (y no sólo negativamente en una presentación académica). La expresión visible de ideas éticas que gobiernen interiormente al hombre sólo puede ser, por cierto, obtenida de la experiencia; pero para hacer, por así decir, visible la vinculación de esas ideas con todo aquello que nuestra razón liga al bien ético —la bondad del alma, la pureza, la fortaleza o la serenidad, etc.—, en una exteriorización corporal (como efecto de lo interior), se requieren ideas puras de razón y un gran poder de la imaginación unidos en quien quiera juzgarlas y más aún en quien las quiera presentar. La corrección de un ideal de la belleza como éste se prueba en que no permite a ningún atractivo sensorial mezclarse a la complacencia en su objeto, y, sin embargo, nos deja tomar un gran interés en él; lo que prueba, entonces, que el enjuiciamiento según una medida semejante nunca puede ser puramente estética ni el enjuiciamiento según un ideal de la belleza un simple juicio de gusto.” (*KU. Ak. Ausg.*, V, 235-236; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., pp. 150-151, [las *cursivas* son del propio Kant]). “Bello es lo que place en el mero enjuiciamiento (no, por tanto, por medio de la sensación del sentido según un concepto del entendimiento). De aquí se sigue de suyo que deba placer sin interés alguno. *Sublime* es lo que place inmediatamente por su resistencia al interés de los sentidos. Ambas, en cuanto definiciones del enjuiciamiento estético universalmente válido, se refieren a fundamentos subjetivos, a saber, de la sensibilidad, en la medida en que ambos son conformes a fin en relación con el sentimiento moral, por una parte, a favor del entendimiento contemplativo, y, por otra, en cuanto que lo son *en contra* de la sensibilidad para los fines de la razón práctica, estando ambos, sin embargo, unificados en el mismo sujeto. Lo bello nos prepara para amar algo, la naturaleza inclusive, sin interés; lo sublime, para reverenciarlo aun en contra de nuestro interés (sensible).” (*KU. Ak. Ausg.*, V, 267; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 180, [las *cursivas* son del propio Kant]).

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.⁷⁸

El argumento de que la reflexión sobre un objeto bello es formalmente isomorfa con relación a la reflexión sobre lo moralmente bueno, es vertido en la cita anterior como «lo bello es el símbolo del bien ético» y para que comprendamos cabalmente los alcances de esta afirmación conviene recordar aquí lo que Kant establece desde su *Crítica de la razón práctica*, en donde la reflexión sobre lo moralmente bueno —como promotor del bien ético— considera como «objeto de la razón práctica pura» al fin del esfuerzo moral: el bien superior en el mundo; sobre este tema, Lapoujade afirma que: “La posibilidad de la ética se funda en la presuposición de una predisposición natural del hombre la que se pone de manifiesto a través de un sentimiento intelectual puro, el respeto. Este permite comprender la conversión de la subjetividad de la máxima en la objetividad y universalidad de la ley. Ley que —piénsese— consiste en que la razón pura impone a la voluntad el mandato de ejercer su libertad: autonomía.”⁷⁹ En otros términos, cuando percibimos la belleza de un objeto, sentimos la necesidad de compartir esta experiencia —pretendiendo el asentimiento de cada uno de los demás— con la conciencia de que puede ser una experiencia común, tal como lo es el bien superior en el mundo, es decir, para cada uno de los demás como deber, conciencia que desencadenaría lo que nuestro filósofo denomina el ennoblecimiento y elevación de nuestra simple receptividad sensorial. Sobre lo anterior Pillow opina que:

In the appreciation of beauty we experience, Kant thinks, a direct and disinterested living reflective of a capacity for judging universally, free from the influence of merely sensuous charms. Moral reflection similarly involves the production of universal rules free from the influence of inclination, and so aesthetic experience offers an intuitive embodiment of the self-legislative vocation of practical reason. [...] In the case of aesthetic and moral experience, the common causative ground is free productivity of universal norms, of taste in the former case and of the moral law in the latter.⁸⁰

Parece conveniente que exponamos a continuación, un párrafo de la *Cfj* en su total extensión, dentro del cual, con una mayor soltura se entretujan todas las nociones revisadas en este último apartado:

La propedéutica a todo lo bello, en la medida en que está dirigida hacia el más alto grado de su perfección, no parece residir en preceptos, sino en la cultura de las fuerzas del ánimo a través de aquellos conocimientos previos a los que se denomina *humaniora*; presumiblemente, porque *humanidad* designa por una parte el universal *sentimiento de simpatía*, y por otra, la facultad de poder *comunicarse* íntima y

⁷⁸ *KU. Ak. Ausg.*, V, 353; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 259.

⁷⁹ LAPOUJADE, María Noel; “Esquematismo y simbolismo en el pensamiento de Kant”, en *Relaciones* No. 79, Montevideo, diciembre de 1990, p. 5.

⁸⁰ PILLLOW, Kirk; *Op. cit.*, p. 83.

universalmente; propiedades que, enlazadas, constituyen la sociabilidad apropiada a la humanidad, por la cual se distingue ella de la estrechez animal. Tanto la época como los pueblos en que el activo impulso a la sociabilidad *legal*, por el cual un pueblo conforma un ente común duradero, luchó contra las grandes dificultades que rodean a la pesada tarea de unificar la libertad (y también, pues, la igualdad) con una coartación (más de respeto y sujeción por deber, que por temor); una época tal y un tal pueblo tenían que descubrir el arte de la recíproca comunicación de las ideas entre la parte más formada y la más ruda, la armonización de la amplitud y refinamiento de la primera con la sencillez y originalidad naturales de la última y, de este modo, aquel término medio entre la cultura más alta y la naturaleza contentadiza, que constituye la recta medida también para el gusto, como sentido humano universal, que no se puede dar según reglas universales.⁸¹

En el momento en que aplicamos un juicio estético, nuestra facultad de juzgar no se encuentra constreñida a una heteronomía de las leyes de la experiencia como sucede con un juicio empírico; en el juicio estético de la pura complacencia, nuestra facultad de juzgar se otorga la ley a sí misma, al igual que como lo hace la razón en nuestra facultad de desear; de aquí que sea posible vincular una entidad sensible —de nuestro mundo empírico— que consideramos bella, con una *supra*-sensible —de un “mundo” que se encuentra fuera de nuestro mundo empírico— de la cual no podemos tener una exhibición en nuestra experiencia, convirtiéndose la primera en un símbolo de la segunda, proceso mediante el cual nos permitimos vislumbrar las condiciones supersensibles de su posibilidad tal como lo son: «Dios», «libertad» e «inmortalidad»⁸². De acuerdo a este momento de la argumentación kantiana, Lapoujade comenta que:

Un símbolo es —según Kant— una exposición indirecta sobre la base de una analogía. De esta manera la idea de equidad se convierte en balanza, la libertad se convierte simbólicamente en un ángel, la idea de democracia en un gorro frigio; la idea de la ascensión del alma en el vuelo de una paloma, la idea de la fusión de vida y muerte en la Coatlicue, y así podríamos continuar indefinidamente por las culturas y los tiempos. De este modo se abre el universo de lo simbólico en el cual el hombre se vuelve más humano. El pensamiento de Kant se instala otra vez en la contemporaneidad.⁸³

Si bien, el hecho de que «lo simbólico» contenga la posibilidad de hacernos más humanos, esto no debe ser interpretado como la respuesta para hacernos

⁸¹ *KU. Ak. Ausg.*, V, 355-356; en Kant; *Crítica de la facultad de juzgar*, ed. cit., p. 261, (las cursivas son del propio Kant).

⁸² Además, debe enfatizarse que esta explicación formal, que es requerida para entender cómo puede afirmarse que toda belleza simboliza moralidad, no excluye la posibilidad de que algunos objetos bellos pueden también simbolizar moralidad en un sentido secundario pero más sustantivo. Supuestamente esto ocurre cuando, además de ocasionar una forma de reflexión isomorfa con reflexión sobre lo moralmente bueno, también evocan —a través de sus atributos estéticos— ideas morales específicas.

⁸³ LAPOUJADE, María Noel; *Op. cit.*, p. 6.

mejores seres humanos; en otras palabras, la reflexión estética propuesta por Kant no puede ser considerada como un equivalente de la reflexión moral, sino que al ser formalmente análoga a ésta a través del proceso simbólico, puede ser considerada como un acto moral, tal como concluye Pillow al exponer que: “Beauty can symbolize morality because aesthetic experience is like moral reflection due to the disinterested and free universality common to both.”⁸⁴

Cuando percibimos un objeto que consideramos bello, sentimos un efecto inmediato de agrado y atracción a lo cual denominamos genéricamente belleza, pero también —y en esto no estamos siempre conscientes— sentimos una activación de nuestra imaginación, que en su libertad apunta hacia la consecución de ideas morales, de aquí que la experiencia estética sea considerada por Kant como una especie de antesala para acceder a la moralidad, en otros términos, constituye una «propedéutica» a la moralidad, puesto que es un acontecimiento susceptible de generarnos una apertura de nuestra disposición hacia ésta. Ciertamente, la reflexión estética tampoco nos produce una transición directa y abrupta a la moralidad, es decir, el simple hecho de que percibamos objetos bellos no nos hace seres morales, pero si nos facilita experimentar esa transición, ya que involucra, por un lado, nuestro intento por abandonar todo interés o nexo proveniente de nuestra naturaleza meramente sensorial —por lo agradable— y por otro, la generación de una conciencia de que somos seres morales autónomos como miembros de una comunidad ideal sujeta a una norma universalmente válida, tal como lo afirma la propuesta ética de nuestro filósofo.

Como consecuencia de lo anterior, podemos apreciar con mayor claridad, el universalismo inherente del juicio estético. El abandono de todo interés o nexo proveniente de nuestra naturaleza sensorial, al percibir un objeto que consideramos bello nos permite confrontar nuestro juicio, no con el objeto al cual le adjudicamos la belleza, sino con el juicio —o los juicios— de los demás, es decir de aquellos que pueden experimentar la misma experiencia estética que experimentamos nosotros. Todos somos capaces de experimentar la experiencia estética, por lo tanto es un «patrimonio» natural de todos los seres humanos en sociedad y la conciencia de lo anterior es lo que nos produce el mencionado ennoblecimiento puesto que así se nos evidencia el valor de los demás. Ahora bien, nuestro filósofo da un paso más al creer que, si la reflexión sobre lo bello es un símbolo de la reflexión sobre lo moralmente bueno a causa del isomorfismo entre ambos tipos de reflexión y si la primera sensibiliza y facilita a la segunda, entonces los seres humanos poseemos el deber —aunque sea de manera indirecta— de considerar a lo bello como trascendente para nuestra vida y promoverlo, con la clara certeza en que la belleza se encuentra preñada de ideas éticas.

Con el objeto de finalizar este Capítulo, nos parece conveniente tratar una cuestión que se ha comentado a menudo acerca del discurso estético kantiano, que además, nos auxiliará en la apreciación y evaluación de los discursos que abordaremos en los capítulos posteriores. Nos hemos encontrado con opiniones

⁸⁴PILLOW, Kirk; *Op. cit.*, p. 83.

—particularmente por comunicación oral— de que Kant no ofreció categorizaciones adecuadas y/o ejemplos afortunados, mediante los cuales, nos resultara completamente claro cuáles son los artefactos artísticos que el filósofo tenía en mente cuando elaboró sus argumentaciones de su *Cfj*, y aún menos, de aquellos capaces de generar la belleza afirmada en el Parágrafo § 59: «belleza como símbolo de la eticidad». Para responder a lo anterior, nos parece conveniente por principio, recordar el desempeño que tuvo la *Cfj*, como obra que pretendió consumir el proyecto filosófico crítico que Kant se propuso realizar; debido a lo anterior, la experiencia estética, siendo uno de los asuntos que el filósofo consideró como un componente crucial de esta consumación, fue estudiado enmarcándolo dentro de la totalidad de su proyecto.

A lo largo de este Capítulo, hemos constatado que la consumación del proyecto kantiano, tuvo como piedra de toque, la vinculación entre dos facultades de nuestro conocimiento; por una parte el entendimiento —como legislador *a priori* que nos permite conocer a la naturaleza y concebirla teóricamente dentro de una experiencia posible—, con el cual nos enfrentamos a lo sensible fenoménico; y por otra, la razón —como legisladora *a priori* de la libertad y su propia causalidad que nos permite concebir realidades suprasensibles—, con la cual nos enfrentamos a lo práctico, que como incondicionado, nouménico y metafísico, es inteligible; la vinculación se hizo posible a través de la postulación de una tercera facultad intermedia y mediadora, que no es otra que la facultad de juzgar —con su principio de conformidad a fin como principio *a priori* mediador entre el del entendimiento y el de la razón—, mediante la cual podemos juzgar en el arte, o bien, de todo aquello que consideremos como «lo artístico».

En esta vinculación, el juicio estético ejercido desde nuestra facultad de juzgar, desempeño una función crucial, ya que es un juicio que aplicamos a un objeto que hemos percibido con nuestros sentidos, lo cual nos remite a las funciones del entendimiento, y considerando el tipo de objetos que nos ocupa, tenemos hasta este momento que los objetos artísticos son percibidos como fenómenos; pero también debemos recordar, que el juicio estético, tiene como fundamento una representación intuible y singular enraizada en un sentimiento de placer —o displacer—, condición que convierte al juicio estético en un evento privado y subjetivo, sin embargo, la especial capacidad del juicio estético, convierte al hecho de que involucre un sentimiento en una ventaja, puesto que no debemos olvidar, que a pesar de la imposibilidad de que los sentimientos puedan ser considerados como racionales —es decir propios «de la razón»— si pueden ser considerados «conforme a la razón», cualidad que hace posible la ansiada vinculación de nuestro entendimiento con nuestra razón; de aquí la afirmación de Kant, de un modo de representación —para nuestro caso en la pura forma de la imagen artística— de la conformidad a fin, como principio *a priori* de la facultad de juzgar susceptible de ser aplicado a la esfera del arte, como elemento vinculante entre nuestro entendimiento y nuestra razón, el primero “moderando” con su principio *a priori* de la conformidad a la ley en la naturaleza, y la segunda, “emancipando” con su principio *a priori* del fin final en la libertad.

Los sentimientos detonados por la belleza nos emancipan del entendimiento, en la misma medida que nos enlazan con la libertad, que como fundamento de la Ética kantiana, nos conduce a la reflexión sobre lo moralmente bueno —como promotor del bien ético—. De lo que antecede, apuntamos la conclusión de Kant con relación a que la reflexión sobre un objeto bello es formalmente isomorfa a la reflexión sobre lo moralmente bueno, y también apreciamos la manera en que en este tránsito, la belleza y el símbolo se fusionan, puesto que si con nuestra razón afirmamos lo nouménico o metafísico, podemos afirmar entonces que el símbolo expresado por la belleza, “presagia”, “vislumbra”, “revela” lo nouménico o metafísico. Por todo lo anterior, el hecho de que en la experiencia estética nos enfrentemos a un objeto que detona el juicio estético, no disminuye el desempeño —como elemento vinculante entre entendimiento y razón— eminentemente racional de nuestra facultad de juzgar como entidad productora de juicios estéticos, advirtiendo que aquí, apelamos a la «racionalidad» desarrollada por Kant en sus tres “capítulos” que constituyen su sistema filosófico crítico.

En Kant, la experiencia estética constituye, a final de cuentas, un ejercicio de nuestra razón en la experiencia, lo cual la limita para obtener conocimientos independientes de ésta, sin embargo, requerimos de principios que no pueden verificarse en nuestra experiencia y que Kant consideró como principios metafísicos, ante lo cual podemos creer que cuando nuestro filósofo concibió su discurso estético de la *Cfj*, concentró su interés en analizar y describir a la experiencia estética como una aptitud preempíricamente válida que antecede a la experiencia misma, en otros términos, la experiencia estética fue para Kant, una problema que consideró como una fase de su proyecto general de crítica de la razón, que le demandó someterlo a su método crítico trascendental, realizando un “paso atrás” reflexivo para encontrar sus elementos apriorísticos que constituyen la subjetividad teórica —motivo por el cual insistimos en la conveniencia de apelar al discurso estético de Kant como Estética Crítica—. De aquí que podemos considerar al discurso estético kantiano, como una metateoría del arte, con mayor derecho que una teoría del arte —tal como resultó de una manera más evidente en los discursos estéticos, o bien «estéticas», de filósofos posteriores como Schopenhauer, Hegel e incluso Nietzsche—. Por consiguiente, podemos pensar que una metateoría del arte exige, en mayor medida, de una congruencia interna de acuerdo al sistema filosófico que la contiene, y en menor medida, de categorizaciones y/o ejemplos de aplicación. Quizá las categorizaciones que Kant realizó para clasificar a las artes, y los ejemplos que eligió no fueron del todo afortunados, sin embargo, tal como intentaremos demostrar en los siguientes capítulos, no debemos preocuparnos de estas particularidades, puesto que estamos convencidos de que su concepción de experiencia estética resultó intacta y puede ser aún fructífera. Para referirse a todo aquello que consideramos como «lo artístico», a Kant sólo le bastó un lacónico y seco término: «Arte», y esto creo el mundo de la Estética Moderna; a cien años de la aparición de la *Cfj*, pensadores como Cassirer y Panofsky, se encargaron suficientemente de demostrar la validez de un discurso sin categorizaciones ni ejemplos.

CAPÍTULO III.

EL REPLANTEAMIENTO DEL SÍMBOLO EN EL NEOKANTISMO DE LA ESCUELA DE MARBURGO. CASSIRER Y LA FORMA SIMBÓLICA

“Quien quiera hoy en día escribir o incluso discutir sobre arte, deberá tener cierta idea de lo que la filosofía ha producido y sigue produciendo en nuestros días. [la teoría estética de Kant].”

Johann Wolfgang von GOETHE; *Del legado póstumo. (Sobre arte e historia del arte)*. c. 1816-1832.

“Con respecto a la forma del conjunto de su libro hay que observar que ha surgido de la idea de hallar la clave al problema de lo bello en el concepto de *finalidad*. [...]. Así se origina la unificación barroca del conocimiento de lo bello y de la finalidad de los cuerpos naturales en una facultad cognoscitiva denominada *juicio*, y también el tratamiento de estos dos asuntos tan heterogéneos en un solo libro.”

Arthur SCHOPENHAUER; “Apéndice. Crítica de la filosofía kantiana.”, en: *El mundo como voluntad y representación*, 1818.

Nos parece conveniente comenzar este capítulo con dos epígrafes que ilustran el impacto que tuvo la publicación de la *Cfj* en la Alemania del fin del siglo XVIII e inicio del XIX. Tanto el escritor Johann Wolfgang von Goethe, como el filósofo Arthur Schopenhauer —el primero contemporáneo del filósofo y el segundo uno de los herederos inmediatos de su ideología— resultaron afectados por el discurso de la obra. Goethe, práctico y realista, simplemente da fe de la trascendencia que la obra obtuvo en los círculos vinculados al arte de la época y Schopenhauer, con su particular ironía, la calificó como una «unificación barroca», que nos remite a la tortuosa dificultad para comprender su discurso, pero al mismo tiempo, a la fuerza y riqueza ideológica que la convirtió en uno de los discursos estéticos más influyentes. De esta forma, el discurso de la *Cfj* se infiltró dentro del primer gran movimiento cultural europeo que se produjo después de la muerte de Kant: el Romanticismo, y desde esta época podemos apreciar un fenómeno que se repetirá una y otra vez en la historia de la Estética posterior y que consiste en la reelaboración de las ideas estéticas kantianas soportada por la comprensión particular que cada uno de los filósofos realizó de la obra, comenzando por Friedrich Schiller, Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, que hipnotizados por su discurso, concibieron y esparcieron una primera hermenéutica de la *Cfj*, encuadrada dentro de lo que sería conocido genéricamente como Idealismo Alemán y que se desempeñaría como un sustrato ideológico para la primera época del Romanticismo, que según el autor español Eugenio Trías:

lleva hasta las últimas consecuencias los planteamientos de la *Crítica del Juicio* [dentro de la cual] se advierte un último intento por fundamentar la estética en un concepto renovado de naturaleza y en soportar ambas, estética y ciencia de la naturaleza, en su fundamentación teológica. Por última vez en la historia de las ideas estéticas, esas que en Occidente tienen su origen reflexivo en el pensar filosófico griego y particularmente en Platón y Aristóteles, se intenta hallar una fundamentación a la estética en Naturaleza y Dios. Después del episodio romántico, y especialmente a través del idealismo absoluto de Hegel [...] la estética pierde definitivamente ese doble fundamento. Deja de soportarse y de descansar en el cerco físico o en el cerco hermético.¹

Finalmente, con Georg Wilhelm Friedrich Hegel, nos encontramos con los replanteamientos de las derivaciones y reelaboraciones del discurso estético kantiano acaecidas durante el Idealismo Alemán, pero también tenemos las divergencias y oposiciones que este filósofo mantuvo con su predecesor, dando como resultado una propuesta estética que inauguró una tradición infinitamente fructífera para la Historia de la Estética, tal como lo haría posteriormente Friedrich Nietzsche. De esta manera, una vez pasado medio siglo de la muerte de Kant, sobreviene la necesidad de reencontrarse con su filosofía con la clara intención de acceder a su autenticidad discursiva, eliminando toda interpretación que reportara cualquier alteración a su significado, sin sospechar, que este acercamiento traería consigo una nueva forma de comprender a nuestro filósofo al cual se le denominó Neokantismo.

1. LA RECUPERACIÓN DE KANT. LA PRIMERA ARQUEOLOGÍA DEL DISCURSO KANTIANO

Se conoce como «Neokantismo»² —o bien «Neocriticismo»— al conjunto de núcleos académicos que surgieron entre las décadas que transcurrieron de 1870 a 1920, y que pretendieron despojar al discurso kantiano de las transformaciones sufridas por parte de algunas corrientes ideológicas surgidas después de la desaparición del filósofo prusiano —Idealismo Alemán, Positivismo, Materialismo—. Los historiadores de la Filosofía tienden a establecer el nacimiento “oficial” del Neokantismo con la publicación que realizó el autor alemán Otto Liebmann de su obra *Kant y sus epígonos* (*Kant und die Epigonen*, 1865), surgiendo la necesidad de una revisión de los escritos kantianos a través de diversos comentarios y críticas, que bajo un enfoque filológico, pretendieron hacer una interpretación fiel para restablecer su legitimidad discursiva.

¹TRÍAS, Eugenio; “19. Estética y teleología en la *Crítica del juicio*” en MUGUERZA, Javier y Roberto RODRIGUEZ RAMAYO [Eds.]; *Kant después de Kant. En el bicentenario de la Crítica de la razón práctica*. Tecnos-Instituto de Filosofía del C.S.I.C., Madrid, 1989, p. 313, [las cursivas son del propio Trías].

²A menudo se confunde el término «Neokantismo» con el de «Kantismo», ante lo cual parece necesario advertir que el segundo se refiere solamente a la influencia directa o indirecta que tuvo y ha tenido Kant sobre el pensamiento moderno y contemporáneo.

Básicamente se establecieron dos escuelas neokantianas, la Escuela de Marburgo (*Marburger Schule*) y la Escuela de Baden (*Badische Schule*)³; ambas escuelas coincidieron en su comprensión del discurso kantiano como una “gigantesca teoría del conocimiento”, es decir, concibieron a Kant básicamente como un “epistemólogo” más que como un metafísico, tal como lo había hecho el Idealismo alemán, “objetivando” el idealismo trascendental desarrollado en su Filosofía Crítica. Otro rasgo fundamental en el cual coincidieron la dos escuelas neokantianas fue en la creencia en que la Filosofía no solamente constituye el resultado de una reflexión teórica sobre el mundo, sino que puede llegar a ser considerada como una ciencia y el camino para lograr lo anterior podía construirse a través de preceptos epistemológicos, tal como lo había hecho Kant cuando postuló a la Epistemología como una especie de propedéutica para la Metafísica, lo cual era susceptible de extrapolarse a las restantes disciplinas filosóficas.

Es necesario recordar que, paralelamente al desarrollo filosófico ocurrido después de la filosofía kantiana, las disciplinas que se habían ocupado del conocimiento de la naturaleza —Física, Química, Biología— tuvieron un notable desarrollo debido a las condiciones sociales y políticas de la Europa del siglo XIX —la exploración de las colonias, la revolución tecnológica, los adelantos médicos— provocando la “ilusión” de que a través de la manera en que estas disciplinas generaban el conocimiento, es decir, el “método científico experimental”, se podía acceder finalmente a la ansiada verdad; las disciplinas que se ocupaban del conocimiento de la naturaleza eran consideradas “científicas” y por ende “merecían” el apelativo de “ciencias”, por su parte, las disciplinas restantes, entre éstas aquellas que se ocupaban del conocimiento del ser humano —Historia, Antropología, Arqueología, Filología, Lingüística— tuvieron que replantear su manera de generar conocimiento para ser consideradas como ciencias.

De este modo, el método trascendental que Kant estableció para indagar las condiciones de posibilidad de la Metafísica, y que también le sirvió para establecer las condiciones de posibilidad del conocimiento humano, fue interpretado por los neokantianos como un modo de conocer las condiciones de posibilidad y la validación del conocimiento tanto de las «ciencias naturales» como de las «ciencias sociales», «ciencias humanas», o bien, «ciencias de la cultura», que se habían desarrollado durante el siglo que transcurrió después de su muerte. Con la “restauración” de la epistemología kantiana planteada por el Neokantismo, no solamente eran consideradas como «ciencias» las ciencias naturales, sino que también lo eran las ciencias de la cultura, adquiriendo la noción de «ciencia» un significado filosófico mucho más abierto que el que había tenido tradicionalmente.

³También conocida como Escuela Alemana del Sudeste —*Süddeutsche Schule*— o Escuela de Heidelberg; el filósofo alemán Kuno Fisher (1824-1907) ha sido considerado el “fundador” de la Escuela de Baden, siendo posteriormente promovida por los filósofos alemanes Wilhelm Windelband (1848-1915) y Heinrich Rickert (1863-1936) así como por el austriaco Emil Lask (1875-1915).

Para el Neokantismo, todo conocimiento del ser humano, al acceder y ser concebido desde el ser humano mismo, debe poseer entonces el mismo estatuto epistemológico, sin importar si se trata del conocimiento de las cosas que nos rodean, o bien, de aquellas que provienen de nuestro interior; toda indagación humana debe ser considerada como ciencia en toda su riqueza y diversidad; lo que se había considerado como «hecho científico» por las ciencias naturales se convirtió entonces en un «hecho de cultura» para las ciencias de la cultura. Ahora bien, aunque las dos escuelas neokantianas tuvieron orígenes ideológicos comunes, a medida que se fueron desarrollando comenzaron a tomar derroteros distintos. Mientras que la Escuela de Marburgo se inclinó por la indagación filosófica dentro del ámbito de la teoría del conocimiento desde una perspectiva eminentemente idealista, la Escuela de Baden lo hizo dentro del ámbito de la ética, desde una perspectiva cercana al materialismo imperante en la época. Como será posible apreciar posteriormente, para los intereses de esta tesis nos adentraremos en la visión de Kant que desarrolló la Escuela de Marburgo.

El estudioso de Kant, Hermann Cohen fue considerado el “fundador” de la Escuela de Marburgo; posteriormente, Paul Natorp, siguió el camino de Cohen, explorando el desempeño que el idealismo trascendental podía tener dentro de la diversidad de ciencias que en aquella época se desarrollaban vertiginosamente. Finalmente, entró en escena el “último grande de la triada del Neokantismo de Marburgo”, Ernst Cassirer⁴, quien fue atraído hacia la filosofía kantiana desde su más

⁴Ernst Cassirer (Wroclaw, Polonia –antes Breslau, Alemania- 1874-Nueva York, 1945) nació dentro de una importante familia de origen judío. Ingresó en la Universidad de Berlín en 1892 para estudiar Derecho, sin embargo sus intereses se inclinaron paulatinamente hacia la literatura alemana y por supuesto, la Filosofía. Posteriormente, en 1906 inició un trabajo para ingresar a la Universidad de Berlín como *Privatdozent* que se convertiría en su monumental obra en torno al desarrollo de la ciencia y la filosofía, adquiriendo una extensión de cuatro volúmenes. (*El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas. I [Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. I]*, Berlín, 1906; *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas. II [Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. II]*, Berlín, 1907; *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas. III [Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit, III]*, Berlín, 1920; *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas. IV [Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit, IV]*, Berlín, 1957). Durante los años que transcurrieron de 1906 a 1919, Cassirer residió en Berlín, en donde desarrollaría su fuerte filiación con la filosofía kantiana, que lo llevarían a ser conocido como uno de los integrantes del núcleo académico neokantiano conocido como la «Escuela de Marburgo», publicando en 1918 uno de los grandes homenajes realizados al filósofo de Königsberg (*Kant, vida y doctrina [Kants Leben und Lehre]*, Berlín, 1918). En 1919 las flamantes universidades de Frankfurt y Hamburgo, auspiciadas por la República de Weimar, le ofrecieron dictar cátedra, siendo la época en la cual Cassirer comenzó a frecuentar en Hamburgo, la colección bibliográfica del centro de investigación fundado por Aby Warburg, conocido en aquella época como la Biblioteca Warburg —posteriormente Instituto Warburg—, factor que fue providencial para el desarrollo de su proyecto capital: la teoría de la «Filosofía de las Formas Simbólicas», que había anunciado en algunos trabajos entre los años de 1922 a 1925 (*Esencia y efecto del concepto de símbolo, [Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs]*, Hamburgo, 1922), concluyéndola una década más tarde (*Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje, [Philosophie der symbolischen Formen. Ester Teil, Die Sprache]*, Berlín, 1923; *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico [Philosophie der symbolischen Formen. Ester Teil, Das Mythische Denken]*, Berlín, 1925 —dedicada al filósofo y pedagogo alemán también neokantiano Paul Natorp (1854-1924)— y *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del*

temprana formación filosófica, participando en 1894 en un curso que sobre el filósofo de Königsberg impartiera el también filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel (1858-1918), quien a su vez, le recomendó acercarse a la interpretación de la filosofía kantiana que había hecho Cohen, siendo incluido así dentro de esta particular forma de adentrarse en el “espíritu de Kant”.

2. LA CONCIENTIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO KANTIANO. LA SUBJETIVIDAD COMO OBJETIVIDAD DE LA NATURALEZA

En 1914 Cassirer elaboró una recopilación del *opus* kantiano que hasta ahora sigue siendo una referencia importante dentro de los estudios especializados, lo cual lo convirtió en uno de los especialistas de Kant más importantes del siglo XX, publicando en 1918 su primer producto hermenéutico de la filosofía kantiana, que fue y sigue siendo, una estupenda introducción al discurso del filósofo prusiano: *Kant, vida y doctrina*⁵. Cassirer se afilió a la interpretación que realizó el Neokantismo de la

reconocimiento [*Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil, Phänomenologie der Erkenntnis*], Berlín, 1929). En 1918, participó en lo que se conoce como la «Defensa de Weimar», una celebración universitaria para conmemorar el décimo aniversario de la República de Weimar (*Die Idee der republikanischen Verfassung*, Hamburgo, 1929), obteniendo el puesto de Rector de la Universidad, cargo que ocuparía hasta 1930, siendo el primer judío en lograrlo, lo cual traería oscuras consecuencias ante los tiempos que se avecinaban; al mismo tiempo, participó en Davos, Suiza, en la famosa disputa contra el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) que por aquellos tiempos defendía su postura ante la interpretación de la filosofía kantiana promovida por el neokantismo de Cohen, proponiendo su concepción de la «analítica existencial del *dasein*»; Cassirer respondería con su «Filosofía de las Formas Simbólicas» como la expresión de su propia interpretación de la filosofía kantiana y de su posición ante el Neokantismo (“Kant und das Problem der Metaphysik. Bemerkungen zu Martin Heideggers Kantinterpretation” [algunos estudiosos de Cassirer afirman que la familia de Heidegger obstaculizó la publicación del texto, siendo publicado posteriormente en la recopilación de la obra del primero —*Kant-Studien* 36, 1-16— y muchos años después en inglés —*Kant: Disputed Question*, Chicago, 1967]). Si bien, las diferencias ideológicas entre Cassirer y Heidegger se hicieron evidentes, conservaron una profunda amistad hasta el exilio del primero, que al igual que muchos otros judíos, sufrió en 1933 con la finalización de la República de Weimar ante el advenimiento del nazismo. La última obra que Cassirer publicó en su natal Alemania, fue un soberbio ensayo sobre la época de su amado filósofo (*La filosofía de la ilustración* [*Die Philosophie der Aufklärung*], Tübinga, 1932). La primera etapa del exilio de Cassirer ocurrió en Inglaterra (1933-1935), en donde dictó diversas conferencias en la Universidad de Oxford. Posteriormente, decidió aceptar el ofrecimiento para laborar en la Universidad de Göteborg de la entonces neutral Suecia (1935-1941) en donde inició una fructífera relación ideológica con el filósofo alemán Rudolf Carnap (1891-1970) que al igual que Cassirer, se encontraba exiliado por los mismos motivos. Finalmente, Cassirer se estableció en Estados Unidos (1941-1945), trabajando inicialmente en la Universidad de Yale y más tarde en la Universidad de Columbia; durante estos años, publicó sus dos últimas obras en inglés, la primera de éstas fue una versión sucinta y revisada de su Filosofía de las Formas Simbólicas (*Antropología filosófica* [*An Essay on Man*], New Haven, 1944), mientras que la segunda fue un ensayo sobre el problema del ascenso del fascismo dentro de su particular concepción del pensamiento mítico (*El mito del Estado* [*The Myth of the State*], New Haven, 1946). Cassirer murió repentinamente de un ataque al corazón en 1945, mientras caminaba por una de las calles de Nueva York.

⁵*Kant, vida y doctrina*, apareció en un momento en el cual el kantismo sufría un acusado descrédito dentro del mundo filosófico académico alemán. En este reducido trabajo monográfico, podemos apreciar, en términos generales, el tono de la interpretación de la filosofía kantiana realizada por Cassirer, evidenciándose dos divergencias fundamentales. La primera se refiere a la aceptación de las

filosofía kantiana concerniente a concebir la reflexión filosófica de «conocimiento» como una conceptualización general de la experiencia, sólo que la interpretó con un matiz distinto ya que consideraba que esta acotación no constituía la conclusión o clausura del significado de conocimiento, tal como lo habían considerado algunos discursos filosóficos que se habían ocupado de legitimar el conocimiento originado por el conocimiento científico de la naturaleza, sino todo lo contrario, debería de ser considerada como una apertura que posibilitara legitimar el conocimiento que era capaz de ser adquirido a través de las ciencias de la cultura.

La interpretación del conocimiento proveniente de la filosofía kantiana realizada por Cassirer, se sustentó en la certeza del desempeño determinante que tenía la «autoconciencia» dentro de éste esencial proceso humano. La autoconciencia se caracterizó, a la vez, como un «acto» y una «unidad», que no constituye el producto de una derivación, sino que es el punto de partida de toda derivación. Cuando pensamos, nos representamos los objetos que provienen de nuestra experiencia como una diversidad de elementos relacionados entre sí formando un todo coherente, lo cual sólo es posible por nuestra básica capacidad de percibir «lo uno en lo múltiple». De lo anterior, podemos concebir dos formas distintas de nuestro mundo perceptivo. En la primera, podemos percibirnos tal como somos para nosotros mismos y consiste en concebirnos como una suma de fenómenos anímicos que en su variedad se refieren todos a un mismo idéntico «yo» como una serie de vivencias dentro de una “sustancia” unitaria dentro de la cual, nuestro “universo” es una totalidad de estados interiores que reflejan una suma de aspiraciones e ideas; en la segunda, podemos aproximarnos a nuestro ser percibido desde fuera y consiste en concebirnos análogamente al mundo que percibimos afuera, es decir como una totalidad física coherente gobernada por las mismas leyes. En otros términos, para que logremos percibir todo aquello que acontece en nuestro yo, expresándose y representándose un ser puramente espiritual a través de conceptos puramente espirituales, éste debe ser “desde fuera”, como si se tratara de una «ordenación topográfica puramente externa», tal como podría ser establecida de acuerdo a los conceptos de espacio y tiempo, lo cual nos obliga a “traducir” a las formas externas del espacio y del tiempo lo que en realidad es algo puramente interior. Mientras que en la primera forma de nuestro mundo perceptivo tenemos la posibilidad de hacernos una imagen de la comunidad de sustancias pertenecientes a un mundo puramente intelectual, en la segunda, tenemos la posibilidad de hacernos

categorías *a priori* como entidades organizadoras de la experiencia, que para Cassirer no podían caracterizarse como entidades “estáticas” que perduraban inalterablemente, sino que era posible concebirlas como entidades cambiantes de acuerdo a su desarrollo a través del tiempo; la segunda consiste en que, al igual que lo había hecho Kant, consideró como parte medular del desarrollo de su filosofía la intención de legitimar el conocimiento científico, sólo que es necesario considerar que para el caso de Cassirer, la idea de «conocimiento científico» que se había producido desde el advenimiento del kantismo, le ocasionó la necesidad de revisar desde sus fuentes a la filosofía kantiana y de interpretarla de un modo que permitiera fundar un “nuevo conocimiento científico”. Lo anterior tuvo como consecuencia que desde los inicios del discurso de Cassirer, es posible percibir una permanente preocupación por conciliar el ámbito de lo que tradicionalmente se había considerado como pensamiento científico con aquél que era considerado como “no científico”, desarrollando paulatinamente su postura acerca de la inexistencia de una separación entre las ciencias naturales y las ciencias de la cultura.

una imagen de un mundo sensible como una cohesión de fenómenos susceptibles de ser percibidos y descritos empíricamente, aunque su origen sea puramente interior⁶.

Ahora bien, es necesario recordar lo que se apuntó en el Capítulo II del presente trabajo, acerca de la creencia kantiana en que los objetos que percibimos del mundo exterior nos son “dados” a través de nuestra sensibilidad por medio de intuiciones, de aquí que la intuición aporte el “contenido” a toda sensación, de lo cual se desprende la certeza del desempeño fundamental de la intuición en nuestro conocimiento general como el modo mediante el cual éste es afectado por los objetos que percibimos. Cassirer afirma sobre lo anterior que:

conocemos el objeto cuando hemos llegado a una unidad sintética dentro de la variedad de la intuición... Así concebimos un triángulo como objeto al tener conciencia de la agrupación de tres líneas rectas conforme a una regla a tono con la cual tenemos que representárnoslo siempre. Ahora bien, esta *unidad de la regla* determina todo lo múltiple y lo circunscribe dentro de condiciones que hacen posible la unidad de la aperccepción; el concepto de esta unidad es la idea del objeto = X que concibo mediante los predicados mentales de un triángulo.⁷

Para Cassirer, el proceso elaborado por Kant con relación a la intuición como contenido de una sensación derivada de nuestra sensibilidad, que nos hace capaces de recibir representaciones, junto con nuestra capacidad de pensar y producirlas por parte de nuestro entendimiento que determina nuestro conocimiento, constituye un proceso “abierto” que no solamente es susceptible de legitimar el conocimiento que obtenemos del estudio de la naturaleza, comprendiéndola como todo aquello que se encuentra fuera de nuestro yo —es decir lo que tradicionalmente se había considerado como lo «objetivo»— sino que también es un proceso que posibilita legitimar todo aquello que proviene de nuestro yo —lo «subjetivo»—. El conocimiento para Cassirer es en realidad un proceso dentro del cual toda percepción —interior o exterior— conforma nuestro conocimiento como un conglomerado “orgánico”, en donde la separación entre lo objetivo y lo subjetivo se diluye, elevando a toda percepción a ser digna de ser considerada “científica”. Cassirer prosigue afirmando que:

Por “entendimiento” no debe entenderse aquí, en modo alguno, en sentido empírico, la capacidad psicológica de discernimiento del hombre, sino, en un sentido puramente trascendental, la totalidad de la cultura del espíritu. Significa, en primer lugar, aquel conjunto a que damos el nombre de “ciencia” y sus premisas axiomáticas, y en segundo lugar, en un sentido amplio, todas aquellas “ordenaciones” de tipo

⁶Cfr. CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1978, pp. 124-125.

⁷CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., p. 179, [las *cursivas* son del propio Cassirer].

intelectual, ético o estético que pueden demostrarse y ejecutarse por medio de la razón.⁸

El entendimiento como la «totalidad de la cultura del espíritu», aglutina a todo aquello que era considerado tradicionalmente como pensamiento científico y que se había circunscrito al conocimiento de la naturaleza como lo que se encuentra fuera de nuestro yo, es decir lo objetivo, siendo competencia de las ciencias naturales, pero también incluye al modo de conocer lo que provenía de nuestro yo, es decir, lo subjetivo y que tradicionalmente se había considerado competencia de las ciencias de la cultura, todo lo cual según Cassirer, constituía un «nuevo conocimiento científico» puesto que los dos modos están lejos de ser independientes, todo lo contrario, ambos se complementan y es en esta correlación en donde se determina la forma de conjunto de la «experiencia en general».

De acuerdo al discurso previo, para Cassirer fue necesario entonces reivindicar a la subjetividad que había sido comprendida por algunas corrientes filosóficas de la época como una mera organización del conocimiento humano, o bien, como el apelativo de todo aquello que se consideraba el mundo de las sensaciones e ideas humanas y de sus asociaciones, para ser comprendida como la actividad del sujeto, es decir, la razón misma, como la más genuina aptitud humana que nos permite unificar y totalizar todos nuestros conocimientos tal como la había proclamado Kant⁹. La argumentación anterior condujo a Cassirer a reafirmar la noción kantiana de «razón» como la esencia del sujeto cognoscente, que había resultado debilitada por la obsesión cientificista de las últimas décadas.

3. LA REIVINDICACIÓN DE LA CAPACIDAD DE JUZGAR. EL REESTABLECIMIENTO DEL JUICIO ESTÉTICO

Como era de esperarse, Cassirer se sintió profundamente atraído por la *Cfj*, ya que al igual que Kant, adquirió la certeza de que la facultad de juzgar era la pieza clave del conocimiento humano. También el camino elegido por su predecesor le pareció a Cassirer tan adecuado como revelador; en efecto, el hecho de que para Kant, la indagación de los juicios en el mundo teórico había requerido otra indagación, esta vez dedicada a los juicios en el mundo ético, y finalmente una tercera para los juicios en el mundo estético como mediadora entre los dos primeros, le resultó profundamente sugestivo al filósofo de Hamburgo, haciéndole emitir frases como las siguientes: “Los antagonismos existentes entre los dos mundos desaparecen en la unidad de la tónica estética, que sirve de base a esta concepción del universo.”¹⁰, o bien: “la capacidad del juicio se presenta bajo su primer concepto como una actividad *mediadora* entre la razón teórica y la razón práctica, como el eslabón a engarzar una y otra en una nueva unidad.”¹¹

⁸ *Ibidem.*, p. 187, [las comillas son del propio Cassirer].

⁹ Cfr. *Ibidem.*, p. 230.

¹⁰ CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., p. 313.

¹¹ *Ibidem.*, p. 319, [las *cursivas* son del propio Cassirer].

Transcurrido más de un siglo desde el advenimiento de la filosofía de Kant, a Cassirer se le presentó un reto similar: encontrar los fundamentos que posibilitaran la construcción de un «puente» que cruzara el «abismo inabarcable» entre dos «sendos mundos diferentes». Para el caso de Cassirer, el primer mundo lo constituía el mundo del conocimiento de la naturaleza, que era considerado como el único ámbito científico por parte de corrientes filosóficas como el Positivismo y el Cientificismo; el segundo, lo constituía el mundo de los sentimientos y los problemas humanos, explicados desde el ser humano mismo, competencia de nuevas disciplinas como la Psicología o la Antropología, que se encontraban como si fueran dos «sendos mundos diferentes», separados por un «abismo inabarcable»; finalmente el tercer mundo que constituiría el «puente» que los uniría tendría que ser el mundo estético. Ahora bien, la indagación de la facultad de juzgar realizada por Kant tendría que ser interpretada y replanteada para la época y los intereses filosóficos de Cassirer, debido principalmente a dos razones. La primera, se refiere a la amplitud que había adquirido la experiencia estética, que ya no se limitaba a la percepción de la «obra de arte» en sentido tradicional, y la segunda y que posee una estrecha relación con la primera, es la evolución del arte que los movimientos artísticos habían provocado en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

Según Cassirer, el problema del estudio filosófico del juicio en los años que habían transcurrido desde la aparición de la *Cfj*, se había complicado debido a que se había analizado desde los presupuestos del realismo simplista o de la tradición metafísica, que lo habían caracterizado como un evento eminentemente subjetivo, contrapuesto a lo objetivo, que no correspondía con el acercamiento de estas dos instancias así como a su caracterización como conceptos complementarios y correlativos establecidos por la «experiencia en general» del Neokantismo, ante lo cual Cassirer restableció la creencia kantiana en que la necesidad y la validez general que le asignamos a los juicios de nuestra experiencia, es lo que constituye el objeto del conocimiento empírico¹², adquiriendo como consecuencia que la verdad del objeto sólo puede establecerse a través de la verdad del juicio. Cassirer agrega que: «Para Kant, todo juicio es un acto, no de «receptividad», sino de pura «espontaneidad»: no representa —siempre y cuando tenga una validez verdaderamente «apriorística»— una simple relación entre objetos dados, sino un aspecto de la misma objetivación.»¹³, lo cual nos ilustra como para Cassirer, con Kant, el juicio constituye un «acto» que se encarga de posibilitar «un aspecto de la misma objetivación», evento esencial de nuestro conocimiento.

De acuerdo al discurso previo, si consideramos que el conocimiento, de acuerdo a los preceptos neokantianos, constituye una conceptualización de la experiencia que tiene como eje rector a la autoconciencia, y que ésta, como un acto y unidad, no es un producto de una derivación, sino que es el punto de partida de

¹²Cfr. *Ibidem.*, p. 334.

¹³CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., p. 361, [las comillas son del propio Cassirer].

toda derivación, ya que cuando pensamos y nos representamos objetos que provienen de nuestra experiencia, lo hacemos siempre como una diversidad de elementos relacionados entre sí, formando un conglomerado orgánico y coherente, nos hace posible comprender como Cassirer requirió de la “restauración” del significado del juicio como una entidad dinámica que posibilita nuestro conocimiento. En efecto, la existencia de los objetos que se encuentran en nuestro mundo perceptivo no significa que existan para nosotros, sino es la existencia de los juicios incondicionalmente ciertos —de juicios cuya validez no depende ni del sujeto empírico concreto que los emite ni de las condiciones empíricas y temporales concretas en que se emiten— lo que posibilita su ordenación, y por consiguiente su conocimiento¹⁴. Como apreciaremos adelante, lo anterior le otorgó a Cassirer un marco conceptual idóneo para “abrir” el conocimiento a las particulares experiencias que le interesaban y que se asemejaban, al menos por principio, al ámbito de la experiencia estética abordada por Kant en la *Cfj*.

Adentrándonos a la propuesta filosófica de Cassirer, tenemos que la creencia en que la determinación del apoyo y las condiciones constitutivas en que se fundamenta el acto de juzgar, constituyen los problemas medulares para establecer, no solamente a los objetos de conocimiento, sino al ser desde el punto de vista de nuestro conocimiento, sin embargo, éste establecimiento del ser nos puede producir la limitación de concebirlo como una entidad que demuestra su validez sólo cuando ésta es expresada bajo la forma de su existencia objetiva —material o inmaterial— ante lo cual, es necesario concebir una validez que no depende de su expresión bajo la forma de existencia y que pertenece a una clase diferente. Sobre esto Cassirer opina que:

De esta clase es aquella necesidad que se manifiesta en los juicios éticos y estéticos. Y también “existen” en un sentido cualquiera el “reino de los fines”, cuya imagen traza la ética, y el reino de las formas puras, que nos es revelado por el arte, ya que tienen una existencia fija, independiente de todo capricho individual. Lo que ocurre es que esta existencia no es igual ni comparable tampoco de algún modo, en el fondo, a la existencia empírica de las cosas en el espacio y en el tiempo, puesto que descansa sobre principios propios y peculiares de plasmación. Y de esta diferencia característica de principio se desprende que el mundo del deber y el mundo de la forma artística tienen que ser, para nosotros, necesariamente distintos del mundo de la existencia.”¹⁵

Entonces tenemos que la validez de los juicios éticos y estéticos no depende de su expresión bajo la forma de existencia de los objetos que se juzgan, tal como sucede con los juicios que se ocupan de los objetos empíricos insertos en el espacio y en el tiempo, lo cual permite categorizarlos en una clase diferente de juicios; como es posible suponer, esta diferencia de categorización, le permitiría a Cassirer

¹⁴Cfr. *Ibidem.*, p. 179.

¹⁵CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., p. 181, [las comillas son del propio Cassirer].

argumentar su “apertura” del conocimiento a través de la legitimación de la validez de los juicios estéticos. Para el filósofo neokantiano, los juicios que emitimos ante la experiencia estética pertenecen a una categoría diferente de aquellos que aplicamos a los objetos empíricos del espacio y del tiempo debido a que los objetos que producen la experiencia estética constituyen un vehículo de la formas puras y nos encontramos por una parte, con una «existencia fija, independiente de todo capricho individual», y por otra con «principios propios y peculiares de plasmación», todo lo cual determina un ser diferente.

La interpretación del mensaje kantiano que realiza Cassirer acerca de que: “No indagamos si este hecho existe [el objeto estético], sino como es; no nos preocupamos de su nacimiento histórico o psicológico, sino que procuramos captarlo en su pura existencia y en las condiciones de ésta.”¹⁶, le otorgó una pauta determinante puesto que adquirió la certeza en que el establecimiento del ser como una entidad configurada como objeto de conocimiento, exigía la indagación de la determinación del apoyo y las condiciones constitutivas en las cuales se fundamenta nuestra facultad de juzgar para validar la existencia objetiva del objeto, ya que aquí no es necesario abstraer la regla partiendo de los objetos, sino que es necesario investigar las leyes originarias de la conciencia, dentro de la cual se encuentra toda concepción estética que nos permite calificar como «bello» o «feo» a los objetos que percibimos en la naturaleza o en el arte.¹⁷ Sobre lo anterior Cassirer agrega que:

Aquí, no se desintegra el fenómeno en sus condiciones, sino que se enfoca tal y como se presenta directamente: no nos adentramos en sus causas o en sus efectos conceptuales, sino que nos detenemos en el concepto mismo, para entregarnos exclusivamente a la impresión que su simple contemplación despierta en nosotros. En vez de desintegrar y aislar las partes y de descubrir sus relaciones de supraordinación y subordinación con vistas a una clasificación conceptual, trátase de captarlas a todas en conjunto y de agruparlas en una visión total dentro de nuestra imaginación. En vez de los efectos por medio de los cuales actúan sobre la cadena causal de los fenómenos y se continúan en éstos, destacamos en ellas solamente su puro valor de presente, tal como se revela a la intuición misma.¹⁸

Prosiguiendo con la adaptación de la Estética Crítica kantiana realizada por Cassirer, tenemos que ésta no podía ser completada sin la consideración de la «teoría de la teleología»¹⁹ desarrollada en la *Cfj*. En efecto, Kant había propuesto

¹⁶ *Ibidem.*, p. 360.

¹⁷ *Cfr. Ibidem.*, p. 361.

¹⁸ CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., p. 362.

¹⁹ Nos parece conveniente recordar lo afirmado en el Capítulo II, Apartado 2, acerca de que la conformidad a fin, como principio constitutivo de nuestra facultad de juzgar, enraizada en el sentimiento de placer y displacer, constituye el mecanismo cuyo producto es el juicio estético. Si bien, el principio de la conformidad a fin pertenece a los principios aplicados a la naturaleza, lo es solamente de manera analógica, como un principio regulativo de la facultad de juzgar como facultad de conocimiento. Ahora bien, al igual que los principios del entendimiento que se aplican a la naturaleza y el principio de la razón que se aplica a la libertad, el principio de la facultad de juzgar

que la fuente de la finalidad se encuentra en la facultad del juicio reflexionante²⁰, sustentándose en la finalidad de la naturaleza como un principio trascendental de la facultad de juzgar, debido a que se refiere a objetos posibles del conocimiento empírico sin la intervención de observaciones empíricas. Si bien es cierto que cuando aplicamos un juicio estético²¹, resulta claro que lo estamos haciendo de un objeto material, es decir, empírico; sin embargo, la belleza es un evento que acontece en nuestra facultad de juzgar reflexionante, es decir, en nuestra reflexión, que detecta un modo de representación que apunta a un fin, que de acuerdo al pensamiento de Kant, constituye un fin en sí mismo; la finalidad se explica por una cierta adecuación al fin como un acoplamiento de los fenómenos a las condiciones de nuestra facultad de juzgar, que es formal, ya que no se refiere directamente sobre objetos y su naturaleza interior, sino entre los conceptos y su entrelazamiento en nuestro espíritu, sin menoscabo de sus particularidades objetivas²².

La facultad de juzgar para Kant es estética, y por lo tanto, subjetiva, aunque el hecho de que nos permita enunciar juicios de valor universal, mediante los cuales conminamos a los demás a que experimenten la misma sensación, convierte al juicio estético, que por naturaleza es subjetivo, en un juicio que puede adquirir la pretensión de validez objetiva, que además, promueve en los individuos la comunicación universal. Es aquí que se introduce en el discurso filosófico de Cassirer, otra teoría primordial de la Estética Crítica de Kant: el desempeño del

requiere de un ámbito de aplicación, que para Kant no pudo ser otro que el ámbito conformado por los objetos percibidos como bellos que nos ofrece la naturaleza o el arte.

²⁰En el Capítulo II, Apartado 2, abordamos la diferenciación entre «juicio determinante» y «juicio reflexionante», en donde el segundo se produce cuando no poseemos leyes empíricas bajo las cuales subsumir lo individual, lo cual nos obliga a discernir lo general o universal para realizar la subsunción. Para lo anterior, debemos concebir un concepto de naturaleza a manera de “unidad inteligible” tal como si nos la hubiera proporcionado un entendimiento análogo al nuestro para que funcione como una guía para las facultades cognoscitivas; este concepto, al no provenir de la experiencia podemos considerarlo como un principio *a priori*, sin embargo, es un principio heurístico al cual podemos acudir para guiarnos en el estudio de los objetos de la experiencia. Por su parte, la finalidad constituye un especial concepto *a priori* de nuestra facultad del juicio reflexionante, que se produce cuando en nuestro libre juego de las facultades, vislumbramos la representación de una finalidad, lo cual nos produce un placer, puesto que nos suscita la sensación de que pertenecemos al mundo, o bien, de que el mundo está hecho a nuestra medida.

²¹El desarrollo de la finalidad es utilizado por Kant para concebir una nueva distinción en torno al juicio, que obedece a dos modos de representación de la finalidad de la naturaleza. El primero es el «juicio estético» producido por la «facultad de juzgar estética», que se hace posible cuando se tiene una concordancia de la forma del objeto con relación a la facultad de conocer, pero sin referencia alguna de esta forma a algún concepto para determinar su conocimiento; para el filósofo, la concordancia anterior produce un placer y un deseo de hacerse extensivo a los demás; si bien, el hecho de que este modo de juzgar sea puramente subjetivo, no supone que los juicios derivados no puedan pretender universalidad. El segundo es el «juicio teleológico» producido por la «facultad de juzgar teleológica», que sucede cuando se observa una concordancia de la forma del objeto con la posibilidad del objeto mismo, de acuerdo a un concepto del mismo que le precede y que a su vez, contiene el fundamento de su forma. A diferencia del juicio estético, el juicio teleológico es objetivo, puesto que aquí lo que se juzga es la concordancia de la forma del objeto con su propia posibilidad que es otorgada por la naturaleza, factor que elimina la participación de los sentimientos.

²²Cfr. CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., p. 344.

sentido común en la experiencia estética, que Cassirer interpreta de la siguiente manera:

La expresión subjetiva de aquella adecuación al fin con que nos encontramos en el orden de los fenómenos es el *sentimiento de placer* que a ella va unido. Dondequiera que percibimos una coincidencia para la que no encontramos un fundamento suficiente en las leyes generales del entendimiento, pero que constituye un estímulo para la totalidad de nuestras facultades de conocimiento y para el empleo coherente de éstas, este artículo que es para nosotros algo así como un don libremente concedido, va acompañado de una sensación de placer. Nos sentimos alegres y como “descargados de una necesidad”, tal como si esa ordenación armónica de los contenidos de la experiencia implicara una venturosa casualidad que viniese a favorecer nuestros designios.²³

El desarrollo filosófico del juicio que Kant desarrolló en su *Cfj*, le convinieron plenamente al discurso filosófico de Cassirer, comenzando con su intención por realizar la apertura del conocimiento científico a un tipo de experiencias que requerían una legitimación epistemológica; en efecto, en el momento en que Cassirer adquirió una cierta madurez filosófica, se inclinó por el estudio de eventos cambiantes y volátiles, que por lo mismo eran difíciles de aprehender, como lo son el conjunto de expresiones, circunstancias y legados de lo que se conoce genéricamente como «tradición»; así que el restablecimiento del juicio proveniente de kantismo, le permitió reestructurar su propia indagación de una clase de experiencias tan poco convencionales como aquellas a las cuales se había enfrentado su ilustre predecesor.

La «venturosa casualidad» y el placer inherente que nos produce la ordenación armónica de los fenómenos de nuestra experiencia, al percibir la expresión de la adecuación al fin en los objetos estéticos, constituye la explicación de la atracción que nos producen y de la ilusión de que éstos nos comunican algo sobre aquello que consideramos como incondicionado, cuya acceso siempre anhelamos. En nuestra capacidad de juzgar, se encuentra la capacidad de proclamar la existencia de los objetos estéticos, que no depende de la peculiaridad o de las condiciones a que responde la existencia de las formaciones dirigidas a un fin, sino de la ruta peculiar que nuestro conocimiento sigue cuando ejercemos nuestra facultad de juzgar de algo que está como dirigido a un fin; en otros términos, la proyección de una determinada forma en un objeto estético, demostraría la validez objetiva —y por consiguiente la verdad— del juicio²⁴.

Así, Cassirer se interesó por lo estético, debido principalmente a que la objetividad dentro de este ámbito, dependía más de la representación estética contenida en los objetos que de la existencia del objeto mismo; a medida que el establecimiento de la validez objetiva y de la verdad del objeto estético, se alejaba de

²³ *Ibidem.*, pp. 353-354, [las *cursivas* y las comillas son del propio Cassirer].

²⁴ Cfr. *Ibidem.*, p. 333.

su existencia como objeto empírico del espacio y del tiempo, el discernimiento de la representación que ofrece se convierte en una necesidad más apremiante. Para Cassirer, en el ámbito estético, lo real pasa a segundo plano, desplazado por factores como la «determinabilidad ideal», la «unidad de la imagen pura» y la «plasmación interior» presentes en los objetos²⁵, todo lo cual le resultó ideal para plantear su propia propuesta para conocer al ser humano, desde eventos estéticos de infinita complejidad perceptiva.

4. EL *HOMO SYMBOLICUS*. LA FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS

En plena República de Weimar, Cassirer fue invitado a dictar cátedra a Hamburgo, en donde frecuentó la inabarcable biblioteca del centro de investigación fundado por el pensador alemán Aby Warburg²⁶, conocida como la Biblioteca Warburg; este evento marcó indeleblemente su desarrollo filosófico, ya que tuvo a su disposición los materiales que le permitieron adentrarse en el mundo de temas tan heterogéneos como los cultos antiguos, los rituales, los mitos y la magia. Es a partir de esta época, que se percibe su inquietud de aplicar su visión de Kant en la legitimación del conocimiento de la totalidad de los fenómenos humanos, con lo cual comienza a proponer su propio discurso filosófico, cristalizando en su teoría de la «Filosofía de las Formas Simbólicas», que no solamente planteaba el ejercicio más acabado de su posición ante el Neokantismo, sino que se convertiría en la propuesta por la cual sería recordado en la Historia de la Filosofía. El primer testimonio de esta teoría fue la elaboración de su obra *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, publicada en 1922, desarrollándola plenamente en los tres volúmenes que se terminarían de publicar hasta el año de 1933.

²⁵CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., p. 364, [las cursivas y las comillas son del propio Cassirer].

²⁶Abraham Moritz Warburg (Hamburgo, 1866-Hamburgo, 1929) fue el descendiente de una familia de banqueros judíos que decidió dedicar su vida al estudio, dejándole la responsabilidad de la fortuna familiar a su hermano. Inició su formación profesional como Filólogo, estudiando también Filosofía, Historia, Historia del Arte y temas relacionados con la Religión, interesándose también por la Antropología —en 1896 viajó a Estados Unidos para convivir con los indios Pueblo y Navajos. Debido a sus buenos recursos económicos, Warburg concibió la idea de la creación de una colección bibliográfica y de un centro de investigación dedicado al estudio, para lo cual en 1909 compró una casa en Hamburgo para depositar su biblioteca que sería inicialmente conocida como la Biblioteca Warburg —Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg— contratando en 1913 al entonces joven Fritz Saxl para que estuviese a cargo de la empresa del local convirtiéndose en 1926 en el célebre Instituto Warburg, éste Instituto publicó entre 1922 y 1923 los *Vorträge der Bibliothek Warburg* y los *Studien der Bibliothek Warburg*. En un lamentable paralelismo con su admirado Nietzsche, de 1918 a 1923 Warburg desarrolló problemas de salud mental —depresión y esquizofrenia— que lo llevaron a ingresarse en la clínica neurológica Ludwig Binswanger en Kreuzlingen, Suiza, falleciendo en su natal Hamburgo en 1929. Debido al advenimiento del nazismo y su hostilidad al judaísmo, Saxl decidió cambiar la sede del Instituto Warburg y aprovechando el interés del gobierno británico en 1933 lo trasladó a Londres —Woburn Square— en donde funciona hasta la actualidad, publicándose a partir de 1937 la revista *Journal of Warburg Institute* conocido desde 1939 como la *Journal of Warburg and Courtauld Institute*. En 1993, el gobierno de Hamburgo adquirió el viejo edificio de la Heilwigstrasse para fundar en 1997 el segundo Instituto Warburg en un claro homenaje a su célebre pensador.

Para comprender la Teoría de las Formas Simbólicas de Cassirer, tenemos que considerar que en la época en la cual se originó, el desarrollo del conocimiento humano se sustentaba en el “hecho científico”, fuertemente influido por la creencia en que el devenir del conocimiento científico se había sustentado en el *given datum*, es decir, el dato concreto y cerrado que consideraban las ciencias de la naturaleza como objeto de estudio, ante lo cual la Filosofía de las Formas Simbólicas pretendió destruir los límites a los cuales se había circunscrito el “hecho científico” y con esto posibilitar la inclusión de la totalidad de las experiencias del ser humano, convirtiéndolo en un «hecho de cultura» y así ampliar la historia de la cultura humana en su totalidad. Para lo anterior podemos partir de la certeza de que el conocimiento tiene como sustrato a la experiencia humana, y a su vez, de que ésta se conforma con fenómenos que *per se*, son totalmente indeterminados, ante lo cual requerimos que existan tipos fundamentales e invariables que funcionen como engarce para establecer una cierta unidad objetiva que nos permita conocerlos; la respuesta de Cassirer —con fuertes resonancias kantianas, particularmente de la *Crítica de la razón pura*— es que las formas de la intuición pura constituyen aquellas síntesis fundamentales que permiten determinar al objeto en el conocimiento intelectual puro, en otros términos, las formas constituyen las entidades que nos permiten establecer la objetividad de nuestro conocimiento ya que éste no puede tener su fundamento en los puros datos materiales que ingresan a través de nuestros sentidos, que mudan de un caso a otro y de un sujeto a otro.

Para conocer el devenir de la existencia de los objetos en el espacio y en el tiempo, que se nos presentan a través de su infinita variedad, requerimos de entidades típicas y universales que le otorguen a este proceso su dirección; sin embargo, los objetos se nos presentan enmarañados dentro de una compleja variedad, ante lo cual parecía apremiante la consideración de entidades, que a través de una existencia independiente de la existencia empírica de las cosas en el espacio y en el tiempo, tuvieran una naturaleza inmutable; para Cassirer estas entidades no podrían ser otras que las formas, ya que éstas no existen más allá de los fenómenos como algo existente de por sí y separado, sino que constituyen entidades que se contienen interiormente dentro de los mismos fenómenos como un todo de fuerzas proyectadas hacia un fin, interviniendo como fuerzas reguladoras y orientadoras en el desarrollo del acontecer empírico material; para la argumentación anterior, Cassirer no podría apoyarse en ningún filósofo excepto Kant, tal como resulta patente en la siguiente cita:

Para Kant, la forma es una mera expresión de relación, pero constituye precisamente el principio propiamente objetivante del conocimiento, puesto que todo nuestro saber acerca de los fenómenos se disuelve en última instancia en un saber de relaciones espacio-temporales. La unidad de forma, como unidad de enlace, funda la unidad del objeto. La *vinculación* de lo múltiple no puede llegarnos nunca a través de los sentidos, sino que es siempre un “acto de espontaneidad de la facultad de representación”. Así pues, no podemos representarnos nada como vinculado en un objeto sin haberlo vinculado previamente nosotros mismos; y entre todas las

representaciones es la vinculación la única que no está dada a través de objetos sino que sólo puede ser generada por el sujeto.²⁷

Debido a lo anterior, la utilización del término «fuerza» en Cassirer adquiere toda su poder expresivo, puesto que las formas “actúan” como un todo, es decir, dentro de una unidad, regulando y orientando para la consecución de un fin y es el discernimiento de este fin lo que permite conocer la generalidad del ser²⁸. Sobre lo anterior Cassirer agrega que:

Toda conciencia se nos presenta en la forma del acaecer temporal, pero en medio de este acaecer han de destacarse pues determinados dominios de “formas”. El momento del cambio continuo y el momento de la duración han de fusionarse y disolverse el uno en el otro. Esta exigencia general es la que se cumple de distintos modos en los productos del lenguaje, del mito, del arte y en los símbolos intelectuales de la ciencia. Todos estos productos parecen aún pertenecer inmediatamente al proceso rico y siempre renovado de la conciencia y, no obstante, en todos ellos priva el afán espiritual de alcanzar en este proceso determinados puntos de apoyo y de reposo. La conciencia conserva en ellos el carácter de flujo permanente, pero no fluye hacia lo indeterminado sino que se dispone en torno de sólidos centros de forma y significación.”²⁹

Con este sustrato ideológico, Cassirer desarrolló su Filosofía de las Formas Simbólicas a través de tres etapas, dedicando un tomo a cada una de éstas. La primera etapa se ocupó de la función del pensamiento lingüístico —*Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*—; la segunda, lo hizo con relación a la función del pensamiento mítico-religioso —*Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*—; finalmente, la tercera investigó la función de la intuición artística —*Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*—.

En el primer tomo, *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*, Cassirer comenzó su proyecto con la frase: “El punto de partida de la especulación filosófica está caracterizada por el concepto de ser.”³⁰ El concepto de «ser» se concibe cuando se suscita la conciencia de la unidad del ser ante la multiplicidad y diversidad de los entes, y es en este momento dentro del cual surge la dirección filosófica de la contemplación del mundo. Ahora bien, encontrar el fundamento último del ser no ha sido sencillo puesto que la reflexión humana se ha confundido ante la multiplicidad y diversidad en que el ser se le ha presentado, así que la única respuesta para Cassirer es buscar su fundamento último en su «expresión» dentro de nuestro

²⁷CASSIRER, Ernst; *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1998, pp. 114-115, [las cursivas y las comillas son del propio Cassirer].

²⁸Cfr. CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1978, p. 325.

²⁹CASSIRER, Ernst; *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1998, p. 56, [las comillas son del propio Cassirer].

³⁰*Ibidem.*, p 12, [las cursivas son del propio Cassirer].

universo perceptivo. Para lo anterior, fue necesario, por principio, plantear a la búsqueda del ser como problema, puesto que sólo así se garantiza que éste conserve su sentido y principio en nuestro pensamiento³¹.

En efecto, las disciplinas consideradas tradicionalmente como “científicas” por la tradición como la Física, la Química o la Biología, al estudiar los fenómenos de la naturaleza, han desarrollado teorías y métodos que han establecido sus propias maneras de comprender e interpretar a ésta, de acuerdo a los fines que cada una persigue; esto ha tenido como consecuencia que la definición y determinación del objeto de conocimiento se encuentre afectado desde el establecimiento de los intereses que posee cada una de estas disciplinas; expresado en otros términos, el ser que concibe la Física no es el mismo que el que nos ofrece la Química o la Biología. Según Cassirer, este hecho se ha producido por la reelaboración meramente intelectual o “idealista” de las teorías y métodos que se han diseñado para lograr los fines a los cuales aspira cada una de las disciplinas, que ha provocado que tanto el ser, como la concepción de la realidad misma, sean tergiversados desde el sustrato del cual parte toda investigación de la naturaleza, ante lo cual nos encontramos con un círculo vicioso que tiene como consecuencia, por una parte, una falta de precisión del ser comprendido como objeto de estudio para el conocimiento humano, y por otra, un alejamiento entre la concepción intelectual de la realidad y la realidad misma.

De esta forma, al menos dentro del ámbito de las Ciencias de la Naturaleza, la genuina capacidad humana de perseguir la unidad del ser ante la multiplicidad y diversidad de los entes se encuentra desdibujada. Cassirer concluye que: “El Ser Uno al cual se aferra, el *pensamiento* y del cual no parece poder desistir sin destruir su propia forma, escapa más y más al *conocimiento*. Se convierte en una mera X que entre más enérgicamente afirma su unidad metafísica como “cosa en sí”, más escapa a toda posibilidad de conocimiento para ser finalmente arrojado por completo al campo de lo incognoscible.”³² Es necesario entonces, alejarse de la metafísica dogmática y reflexionar sobre la naturaleza del conocimiento como un tipo particular de conformación en el conglomerado de aprehensiones e interpretaciones espirituales del ser ya que éste es la consecuencia de una conformación de lo múltiple. El conocimiento puede tomar diferentes rutas, sin embargo, todo conocimiento pretende someter a la pluralidad de los fenómenos a la unidad, en donde lo individual no debe permanecer aislado, sino que debe establecerse dentro de una conexión perteneciente a una estructura lógica, teleológica o causal.

Si bien es cierto que en las ciencias de la naturaleza, ha resultado claro como el conocimiento a través de su síntesis intelectual, inserta lo particular dentro de una

³¹Nos parece necesario apuntar aquí, la influencia del discurso filosófico de Martin Heidegger en este punto de la argumentación, cuestión que fue plenamente aceptada por Cassirer dada la notable difusión que los escritos del primero habían tenido en aquella época y a la cercanía intelectual que ambos filósofos mantenían. Por supuesto, consideramos que un detallado análisis de la influencia de Heidegger en Cassirer rebaza los alcances de este texto.

³²CASSIRER, Ernst; *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1998, p. 16, [las *cursivas* y las comillas son del propio Cassirer].

forma universal legal y ordenadora, dando como resultado el cúmulo de conceptos y leyes científicas, Cassirer está convencido de la existencia de otros modos de configuración dentro de la totalidad de la vida espiritual, que tomando rutas distintas, pueden ser considerados como modos de objetivación capaces de elevar lo individual al *status* de lo universalmente válido. En el ser humano acontece una función espiritual que actúa como una fuerza originariamente constitutiva, y lo mismo puede decirse del conocimiento, sin embargo, las ciencias de la naturaleza se han ocupado de concebir a éste de una forma meramente reproductiva, lo cual ha provocado una limitación en sus alcances; la fuerza de la función espiritual no es pasiva, sino que encierra una energía autónoma que ante la presencia del fenómeno, le otorga una significación determinada. Sobre lo anterior Cassirer concluye que:

Esto vale para el arte tanto como para el conocimiento; para el mito tanto como para la religión. Todos ellos viven en mundos de imágenes peculiares, en los cuales no se refleja simplemente algo dado empíricamente sino que más bien se le crea con arreglo a un principio autónomo. De este modo crea también cada uno de ellos sus propias configuraciones simbólicas que, si bien no son iguales a los símbolos intelectuales, sí se equiparan a ellos por razón de su origen espiritual. Ninguna de estas configuraciones se reduce sin más a otra o puede derivarse de ella, sino que cada una de ellas indica una modalidad determinada de comprensión espiritual y constituye a la vez en y por ella un aspecto propio de "lo real."³³

Tenemos entonces, que los modos distintos de configuración dentro de la totalidad de la vida espiritual no establecen distintas "realidades", sino que son las rutas distintas que el espíritu toma en su objetivación, las que conciben distintos modos de comprender una misma realidad. De esta manera, el concepto de «función» es el de una entidad unificadora de los conceptos, tanto científicos como filosóficos, en donde éstos adquieren un carácter funcional más que sustancial, tal como los había considerado la tradición filosófica. Para Cassirer, en la *Crítica de la razón pura*, Kant nos demostró que el ser científico natural-matemático, en su concepción e interpretación idealista, no agotaba toda la realidad que supone la infinita actividad y espontaneidad del espíritu; mientras que en la *Crítica de la razón práctica*, y particularmente en la *Crítica de la facultad de juzgar*, descubrió nuevos aspectos de esta realidad, concibiéndola como un concepto crítico-idealista, y lo mismo hizo con relación al espíritu. Los dos conceptos que entran en juego aquí, la realidad y el espíritu, se vieron condicionados por la caracterización del segundo como una entidad dinámica que se desarrolla y se encuentra a sí misma dentro de un proceso siempre progresivo, que determina a su vez, su análisis crítico.

La única manera de concebir una "estatización" del proceso anterior ocurre, según Cassirer, cuando tenemos un aparente conflicto, que no es otro que: "aquel que hay entre potencia y acto, entre el mero "proyecto" de un concepto y su completo desarrollo y repercusión."³⁴ De este modo, la función lógica del juicio es transfigurada

³³ *Ibidem.*, p. 18, [las comillas son del propio Cassirer].

³⁴ *Ibidem.*, p. 19, [las comillas son del propio Cassirer].

para extenderse a cada dirección y principio de configuración espiritual, ya que: “La cuestión decisiva está siempre en saber si tratamos de comprender la función a partir del producto o el producto a partir de la función, en saber cuál está “fundamentada” en cuál.”³⁵ La consideración de la función, por encima del objeto, nos permite concebir una nueva forma y fundamentación de la primera, que obedece a la naturaleza del ámbito dentro del cual se desarrolle: “de tal modo que se ponga de manifiesto cómo se lleva a cabo en ellas no tanto una configuración perfectamente determinada *del* mundo, sino más bien *para* el mundo, encaminada hacia un conjunto significativo objetivo y una visión total objetiva.”³⁶

Mediante el proyecto anterior, Cassirer pretendió convertir a la «crítica de la razón» kantiana en «crítica de la cultura», puesto que cualquier contenido de la cultura que no estuviera aislado y que se encontrara fundado en un principio universal, podía ser considerado entonces como un acto originario del espíritu. El contenido del concepto de la cultura es infinitamente más incluyente, ya que abarca la totalidad de las manifestaciones del espíritu. Ahora bien, si consideramos lo expuesto anteriormente con relación a la caracterización de las formas como entidades que, contenidas en los fenómenos, actúan como fuerzas reguladoras y orientadoras dentro del acaecer empírico material proyectadas hacia un fin, podemos comprender como para Cassirer, fue determinante proponer a las formas como una medida de reivindicación del mundo empírico, particularmente en aquellos ámbitos en los cuales eligió realizar su investigación: el pensamiento lingüístico, el mítico-religioso y en el de la intuición artística.

Cassirer comenzó con la investigación de las formas resultantes del análisis de la función del pensamiento lingüístico, ya que: “A través de la particularidad de la función lingüística, la función *simbólica* universal parece desplegarse nuevamente en el lenguaje y en el conocimiento, al igual que en la legalidad inmanente del arte y de la conciencia mítico-religiosa.”³⁷ En efecto, a partir del establecimiento de la «forma lingüística interna» por parte de la moderna filosofía del lenguaje, Cassirer creyó que este resultado podía aplicarse con relación al pensamiento mítico-religioso y al de la intuición artística, a los cuales dedicaría los dos tomos restantes, ya que: “el lenguaje, como forma espiritual general, se encuentra en el límite entre el mito y el logos y, por otra parte, representa el punto intermedio entre la visión teórica y la visión estética del mundo.”³⁸

La forma lingüística no debe considerarse únicamente como la suma o el compendio de los fenómenos particulares, sino que debe comprenderse como la ley que condiciona su estructuración; el camino para conocer esta ley consiste en mostrarla y abstraerla de los fenómenos mismos, considerándola como una entidad que no se conforma con su dominio particular, sino que expresa la totalidad del ser y de la vida espiritual. Para demostrar lo anterior, Cassirer expone que en la conformación de la ciencia, los primeros científicos tuvieron que lidiar con los límites

³⁵ *Ibidem.*, p. 19, [las comillas son del propio Cassirer].

³⁶ *Ibidem.*, p. 20, [las *cursivas* son del propio Cassirer].

³⁷ *Ibidem.*, pp. 143-144, [las *cursivas* son del propio Cassirer].

³⁸ *Ibidem.*, p. 284.

del lenguaje, llegando a un momento en que se percataron de la existencia de un nuevo *logos*, cuya fuerza y peculiaridad trascendía al pensamiento lingüístico, ante lo cual, fue necesario realizar una crítica del lenguaje y de la forma lingüística como parte integrante del pensamiento científico y filosófico; sin embargo, la crítica no había sido debidamente planteada puesto que había enfocado su visión a cada uno de sus campos fenoménicos, segregándose paulatinamente de la cultura espiritual y de la totalidad concreta de sus formas³⁹. Cassirer concluye que:

resulta en este punto un curioso dilema: si nos atenemos a la exigencia de la unidad lógica, la particularidad de cada campo y la peculiaridad de su principio amenazan finalmente con desaparecer en la universalidad de la forma lógica; por el contrario, si nos abandonamos justamente a esta individualidad y permanecemos examinándola, corremos entonces el peligro de perdernos en ella y de ya no encontrar ninguna vía de regreso a lo universal. El escape a este dilema metodológico sólo podría hallarse —entonces— si se lograra descubrir un factor siempre presente en cada forma espiritual fundamental y que, por otra parte, no se repitiese completamente en la misma forma en ninguna de ellas. Entonces, en relación a este factor podríamos afirmar la *conexión* ideal de los campos individuales —la conexión entre la función fundamental del lenguaje y el conocimiento, de lo estético y de lo religioso— sin que por ello se perdiera la irrepetible originalidad de cada uno de ellos.⁴⁰

Para Cassirer fue determinante entonces, encontrar un ámbito dentro del cual pudiéramos percibir las formas individuales dentro de las direcciones espirituales fundamentales, conservando éstas su particular naturaleza y su carácter específico; este ámbito nos posibilitaría la reflexión necesaria para concebir la totalidad de las formas espirituales, tal como la crítica trascendental de Kant lo hizo con relación a las categorías cognitivas. La ruta para lograr la intención de Cassirer y una vez obtenidos los resultados como producto de su análisis de la función del pensamiento lingüístico en el primer tomo de su Filosofía de las Formas Simbólicas, se dispuso a analizar la función del pensamiento mítico-religioso en el segundo, *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*, para continuar con su proyecto de legitimación de la cultura espiritual y de la totalidad concreta de sus formas.

En el primer tomo dedicado a la Filosofía de las Formas Simbólicas, Cassirer adquirió la certeza en que la conciencia perceptual ordinaria se expresa de forma primaria en el lenguaje natural. Prosiguiendo, en el análisis realizado en torno a la evolución de la ciencia, llegó a la conclusión de que en ésta, los conceptos individuales se habían convertido en ficciones, que utilizadas como signos⁴¹

³⁹Cfr. *Ibidem.*, pp. 21-23.

⁴⁰CASSIRER, Ernst; *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1998, p. 25, [las *cursivas* son del propio Cassirer].

⁴¹Como afirmamos en el Apartado “2. El símbolo.”, del Capítulo I, es muy común encontrar la utilización indiscriminada de los términos «signo» y «símbolo» dentro de la literatura que se ocupa del tema del símbolo o de lo simbólico; en los tres tomos dedicados al desarrollo de la Filosofía de las Formas Simbólicas, Cassirer no realiza una distinción concreta entre ambos términos, sin embargo, es posible apreciar que utiliza el término «signo» para referirse al fenómeno simbólico dentro de su

equiparables a palabras, conformaron paulatinamente un lenguaje significativo provisto de sentido y ordenado según leyes físicas de acuerdo a un determinado sistema de signos. Así, los signos se convirtieron en el órgano esencial y necesario del pensamiento, puesto que no se utilizaban solamente para comunicar contenidos conclusos de pensamiento, sino que podían ser considerados como el instrumento mediante el cual, los contenidos podían ser constituidos y definidos, ocupándose de lo primero la «Semiótica» y de lo segundo la «Simbólica». Lo anterior tuvo como consecuencia, la convicción en que en ninguna ciencia podía discriminarse el substrato sensible de la cual había surgido, al contrario, éste era esencial para que cada ciencia pudiera validar sus apropiadas y peculiares modalidades de comprensión y configuración, de aquí que para Cassirer, las formas particulares sensiblemente perceptibles, se convirtieran en un medio omnicomprensivo dentro del cual converge la infinita diversidad de las creaciones espirituales⁴², entre éstas, por supuesto, aquellas que se generaban desde el punto de vista mítico del mundo.

En efecto, como se mencionó en el principio de este Apartado, la Biblioteca Warburg suscitó en nuestro pensador, un interés inusitado por los cultos antiguos, los rituales, los mitos y la magia, que le hicieron reflexionar en torno a la necesidad inherente del ser humano por ritualizar sus acciones y conductas, con el propósito de comunicarse, colectivamente, con otros ámbitos de experiencia, dentro de los cuales se involucraba su natural inclinación por conectarse con seres trascendentes, es decir, de naturaleza religiosa; de aquí que Cassirer consideró al pensamiento mítico inseparable del pensamiento religioso, denominándolo como pensamiento mítico-religioso. El análisis del devenir de la creación de mitos, consustancial al del desarrollo de sistemas religiosos, tuvo como consecuencia que Cassirer vislumbrara la creencia en que del lenguaje partía toda forma de simbolización, concluyendo que de: “Todo lenguaje en cuanto tal es “representación”; [y] es exposición de una determinada significación mediante un “signo” sensible.”⁴³

Reflexionando sobre la capacidad del ser humano de crear mitos y de ritualizar su experiencia con la voluntad de re-crearlos, Cassirer estableció que los rituales podían considerarse como la primera manifestación que demostraba la configuración humana del material sensible que se le presentaba. La adjudicación de propiedades humanas a elementos naturales; los diversos rituales de nacimiento, de iniciación y de naturaleza funeraria; las procesiones; la elaboración de objetos con poderes supra-humanos; constituyen, según Cassirer, experiencias que nos ilustran el “nacimiento” de la necesidad por abarcar, controlar y confeccionar el mundo de los objetos que rodean al ser humano. A través del análisis histórico de las primeras manifestaciones del pensamiento mítico-religioso, podemos percatarnos de la detonación de la fantasía espacial humana y de la creación de sistemas simbólicos sensibles, como consecuencia del eterno afán humano por establecer algo universalmente válido, y por ende real, dentro de su mundo perceptivo.

investigación del pensamiento lingüístico, mientras que el término «símbolo» lo reservó para el pensamiento mítico-religioso y el pensamiento producido por la intuición artística.

⁴² Cfr. CASSIRER, Ernst; *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1998, pp. 26-27.

⁴³ *Ibidem.*, p. 72, [las comillas son del propio Cassirer].

Las sensaciones de nuestro mundo fenoménico son experiencias individuales e irrepetibles que cuando acceden a nuestra conciencia como contenidos, lo hacen efímeramente, ya que cuando se ha establecido un contenido en nuestra conciencia, un contenido futuro hace desaparecer al anterior para siempre, dejando éste de ser «de una vez por todas lo que era». Ante esta acumulación de contenidos, es necesario concebir una unidad y forma de la conciencia que establece al signo, que asociado al contenido, le otorga a éste una nueva permanencia y duración, correspondiéndole entonces una significación ideal determinada; en otros términos, el signo se erige como el representante de un conjunto cuyos elementos son una totalidad de posibles contenidos, frente a cada uno de los cuales representa un «primer universal». Lo anterior explica para Cassirer la «función simbólica» de la siguiente manera: “En la función simbólica de la conciencia tal como opera en el lenguaje, en el arte, en el mito, surgen primero de la corriente de la conciencia determinadas formas fundamentales invariables en parte de naturaleza conceptual, en parte de naturaleza intuitiva. En lugar del contenido fluyente aparece la unidad de la forma encerrada en sí misma y permanente.”⁴⁴

Este medio omnicomprendivo, permitiría entonces cambiar la dirección de la indagación del conocimiento humano, que trasladaría su atención a la ciencia para dirigirla a otros ámbitos que tradicionalmente no habían sido considerados como científicos, como aquellos que se ocupaban del mito y del arte, precisamente por conformarse a través de la manifestación de formas particulares sensiblemente perceptibles. Cassirer estableció que para descubrir los contenidos del espíritu, era necesario atenerse a su manifestación, que ocurre necesariamente por medio del «resplandor policromo de los fenómenos», y realizando una analogía con los resultados obtenidos con relación a los signos en el lenguaje, propuso la existencia de una «Gramática de la Función Simbólica», dentro de la cual era posible concebir «Formas Simbólicas», que al igual que como lo habían hecho las categorías cognitivas kantianas, podían ser capaces de generar estructuras *a priori* no sólo en la ciencia y en el lenguaje, sino también en el mito, el arte, e inclusive en la política.

El estudio del sugestivo mundo de los cultos antiguos, los rituales, los mitos y la magia, le hicieron comprender a Cassirer que estas primigenias actividades del ser humano constituían las fuentes de las formas arquetípicas de la expresión emocional. En el pensamiento lingüístico, en el mítico-religioso y en el asociado a la intuición artística, podemos apreciar una dirección específica de la fantasía y de la intuición estética, que resultan tangibles a través de objetos estéticos, conformándose un ámbito que incluye una inabarcable variedad de objetos, que sin duda, trascienden a los objetos considerados tradicionalmente como «obras de arte», pero que pueden ser juzgados de la misma manera al suscitar experiencias estéticas que provienen de energías espirituales. Sobre lo anterior, Cassirer concluye que: “Las diferentes creaciones de la cultura espiritual —el lenguaje, el conocimiento científico, el mito, el arte, la religión— en toda su diversidad interna, vuélvense impulsos múltiples referidos todos a la

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 31.

misma meta: transformar el mundo pasivo de las meras *impresiones* en las cuales parecía primero estar atrapado el espíritu, en un mundo de la pura *expresión* espiritual.”⁴⁵

El ámbito en el cual podemos percibir las formas individuales, en las direcciones espirituales fundamentales y dentro del cual podemos realizar la reflexión necesaria para concebir la totalidad de las formas espirituales es el de «lo simbólico». De acuerdo a Cassirer, las manifestaciones que podemos detectar a través del análisis del pensamiento mítico-religioso del ser humano, constituyen los indicios de la utilización del significado simbólico como una propiedad sustancial humana, ante lo cual es necesario considerar a lo simbólico dentro de un *status* independiente y fundacional, característica que, por una parte, distanció a Cassirer de los preceptos filosóficos del Neokantismo de Marburgo, pero por otra, lo acercó al kantismo “original” de la *Cfj*.

Podemos trasladarnos de la *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*, al tercer tomo, *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*, dedicada por Cassirer a la investigación de la función de la intuición artística; si bien es cierto que, desde el primer tomo, el *leit motif* de la Filosofía de las Formas Simbólicas, es por supuesto lo simbólico, es en ésta en donde recibe la mayor atención por parte de Cassirer, ya que pretendió concluir su propuesta otorgando una explicación unificada de la «representación simbólica». En un esclarecedor paralelismo con Kant, Cassirer concluyó su Filosofía de la Formas Simbólicas, con una tercera obra, tal como lo hiciera Kant con la conclusión de su «negocio crítico» a través de su *Cfj*; e igualmente, es esclarecedor como Cassirer, al igual que Kant, involucrara en esta tercera obra, el problema de la experiencia estética con relación a los objetos artísticos, en donde lo simbólico desempeña un rol fundamental. El interés de Cassirer por la cuestión del arte resulta patente desde su obra: *Kant, vida y doctrina*, en donde afirma que:

El reino del arte es, en efecto, un reino de *formas* puras cada una de las cuales se halla circunscrita dentro de sí misma y tiene su centro individual propio, sin perjuicio de formar parte, con otras, de una peculiar concatenación de sustancia y de efectos. [...] lo individual sólo parece alcanzar su verdadera fundamentación y justificación al desaparecer dentro de lo general. Necesitamos llegar a la intuición artística para encontrarnos con un aspecto totalmente nuevo, en lo que a esto se refiere. La obra de arte es un algo individual y desligado, que descansa sobre sí mismo y lleva en sí mismo su propia finalidad. Y, sin embargo, también en ella se nos representa un nuevo “todo”, una nueva imagen de conjunto de la realidad y del cosmos individual. Aquí, lo individual no apunta hacia un algo abstracto-universal, situado detrás de ello, sino que es de por sí este algo universal, porque lo lleva simbólicamente dentro de su contenido.⁴⁶

⁴⁵*Ibidem.*, p. 21, [las *cursivas* son del propio Cassirer].

⁴⁶CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1978, p. 359, [las *cursivas* y las comillas son del propio Cassirer].

El análisis de la función mítica religiosa, le reportó a Cassirer la creencia en que el símbolo constituye la expresión universal de la actividad cultural, intelectual y creativa del ser humano; inicialmente en el lenguaje, posteriormente, en el mito y la religión para finalizar en el arte. El interés por las formas dentro del ámbito artístico, como conclusión del proyecto general de nuestro pensador, obedece a su creencia en que las formas que encontramos en este ámbito constituyen el modo más “sofisticado” del ejercicio simbólico humano. En efecto, a través del arte, el ser humano desarrolló, más que en cualquier otro ámbito, la convicción de que los artefactos artísticos constituían su más acabado modo para designar lo sensorial y que además, por su manera de mostrarse representa la encarnación de un sentido; en otras palabras, la manera más perfecta de ejercer lo simbólico.

En la función simbólica, no es determinante ocuparse de lo que los objetos «son», sino de lo que éstos «hacen»; en otros términos, la función simbólica es ante todo un proceso, todo lo cual nos permite comprender su desempeño en el desarrollo progresivo de determinación de nuestra conciencia. Para el caso específico del arte, en donde podemos detectar reproducciones exactas de nuestro mundo fenoménico, tenemos que pensar —en contraposición con la feroz crítica platónica a la mimesis artística— que aún siendo copias de la realidad, constituyen labores originarias y autónomas de la conciencia. Para Cassirer: “La reproductibilidad del contenido mismo va unida a la producción de un signo para él, en la cual la conciencia procede libre e independientemente.”⁴⁷ Así, nuestra memoria deja de ser una cualidad que se desempeña como un mecanismo meramente reproductor, para convertirse en una cualidad mucho más poderosa y sugestiva, puesto que al recordar un contenido, ésta debió habérselo apropiado previamente de un modo distinto de la sensación de la cual surgió. Para Cassirer, cada reproducción de un contenido, supone un nuevo grado de reflexión, ya que cuando nuestra conciencia lo reproduce, lo está haciendo como algo pasado, sin embargo, el hecho de que sea pasado no quiere decir perdido, sino rescatado para sí misma y para el contenido mismo.

Es entonces la reflexión, la capacidad que permite a nuestra conciencia acceder al contenido, y por medio de éste, concebir una significación ideal, que resulta más rica y precisa a medida que se diferencia del mundo imaginativo del yo. Para comprender lo anterior, conviene recordar lo que expusimos en el Apartado 2 del presente Capítulo, en donde tenemos la creencia de Cassirer en que la autoconciencia, como un acto y unidad que no se establece como producto de una derivación, sino que es el punto de partida de toda derivación, constituye el yo como la suma de percepciones provenientes de nuestros estados internos y nos permite adquirir imágenes de nuestro mundo puramente intelectual, todo lo cual tiene como consecuencia que cualquier experiencia que nos es dada de manera inmediata a nuestra conciencia, se refiere a un instante especial que corresponde al «ahora» presente, siendo transformada por la experiencias de nuestro pasado que «ya no»

⁴⁷CASSIRER, Ernst; *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1998, p. 32.

pertencen al presente y transformando a las de nuestro futuro que «aún no» forman parte del presente⁴⁸. Cassirer continúa afirmando que:

tampoco el yo nos es dado originariamente como una simple *sustancia*, sino que su idea nace en nosotros a base de las mismas síntesis, de las mismas funciones de asociación de lo múltiple que convierten el contenido de percepción en contenido de experiencia, la “impresión” en “objeto”. La autoconciencia empírica no precede en el tiempo ni intrínsecamente a la conciencia empírica del objeto, sino que la totalidad de la experiencia se desdobra para nosotros en la esfera de lo “interior” y la de lo “exterior”, del “yo” y del “mundo” a través del mismo proceso de objetivación y determinación.⁴⁹

De esta forma, Cassirer interpretó el yo kantiano como una idea que nos permite realizar las mismas funciones y asociaciones que traducen el contenido de toda percepción en contenido de experiencia, es decir en objetos de conocimiento, tanto de nuestro “mundo” interior —subjetivo— como de nuestro “mundo” exterior —objetivo—, todo lo cual constituye un proceso orgánico y así pretendió reivindicar todo conocimiento proveniente de la experiencia humana, con su infinita riqueza y variedad. Por su parte, la noción kantiana de «fenómeno», comprendida en sentido puramente trascendental, como el objeto de toda experiencia posible resulta también “abierto” para arropar a toda la riqueza y diversidad de las vivencias humanas.⁵⁰

El análisis del pensamiento lingüístico y del mítico-religioso, le permitió a Cassirer concebir las formas básicas de aprehensión y configuración dentro de las

⁴⁸ Como un ejemplo de la naturaleza ecléctica del discurso filosófico de Cassirer, nos parece conveniente citar la relación disciplinar que realiza, en este caso, de la Psicología con el kantismo: “La misma psicología empírica vuelve a encontrarse precisamente en el umbral de nuestro problema filosófico general, pues de nueva cuenta resulta que en la construcción, ordenación y articulación del mundo de los colores así como también en el papel que desempeña ese mundo de los colores para la representación de relaciones espaciales y objetivas, no tenemos que vérmolas con un producto del “entendimiento” discursivo o de la mera imaginación “reproductiva” sino más bien con aquella “imaginación productiva” que Kant declaró “ingrediente necesario de la percepción misma”. Un “ingrediente de la percepción” en sentido estricto no puede significar nunca un factor que simplemente se agrega a la “sensación” dada ya sea para reinterpretarla en el juicio o para complementarla mediante elementos reproductivos de la memoria. En lugar de una complementación posterior trátase más bien de un acto de formación originaria que se refiere a la intuición en su totalidad y la “hace posible” como tal. Si [...] llamamos a este acto un acto de “ideación simbólica”, hay que entender que este acto de ideación no es ningún “factor secundario y, por así decirlo, accidental” que co-determina la visión en cuestión, sino que, espiritualmente considerado, constituye apenas la visión. Pues para nosotros no hay ninguna visión ni nada visible que no se encuentre en alguna modalidad de vista espiritual, de ideación. Una visión y algo visto fuera de esa “vista”, esto es, una “mera” sensación fuera de toda forma de configuración y anterior a ella, es una vacua abstracción. Lo “dado” tiene que ser tomado en un cierto *aspecto* y aprehendido desde ese punto de vista, pues es ese punto de vista lo que le confiere su “sentido”. Ese sentido no hay que entenderlo como ingrediente conceptualmente secundario o asociativo; él es el sentido de la intuición original misma. En el momento en que pasamos de una forma de la “visión” a otra, no es sólo un factor de la intuición el que experimenta una metamorfosis característica, sino la intuición misma en su totalidad, en su unidad indisoluble.”, (CASSIRER, Ernst; *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F. p. 161, [las *cursivas* y las comillas son del propio Cassirer]).

⁴⁹ CASSIRER, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1978, p. 233, [las *cursivas* y las comillas son del propio Cassirer].

⁵⁰ Cfr. *Ibidem.*, p. 253.

profundidades del ámbito de lo simbólico, que no pueden ser otra cosa que las formas simbólicas; ahora bien, es necesario que consideremos que en la época en que sucedió lo anterior, una buena parte del ámbito filosófico académico se encontraba demasiado atento a legitimar la validez de la forma del pensamiento conceptual abstracto, propio de las metodologías científicas tradicionales —especialmente la Matemática y las Ciencias de la Naturaleza—, ante lo cual, el punto de vista del pensador de Hamburgo resultó enteramente distinto, ya que para él, todos los modos de aprehensión y enfrentamiento de la realidad, incluyendo aquellos modos que no tienen que ver directamente con el conocimiento humano poseen un aspecto simbólico, es decir, están basados en simbolizaciones. Según Cassirer:

De aquí resulta una multiplicidad extraordinaria de conexiones formales cuya riqueza y complicaciones internas sólo pueden verse panorámicamente en el análisis riguroso de cada forma global individual. Pero aún prescindiendo de esta particularización, el examen más general de la totalidad de la conciencia conduce ya de nuevo a ciertas condiciones básicas de unidad, a condiciones de toda posibilidad de enlace, de síntesis espiritual y de manifestación espiritual en general. Pertenece a la esencia de la conciencia misma el que ningún contenido pueda ser establecido en ella sin establecer simultáneamente, justamente a través de este simple acto de conocimiento, un complejo total de otros contenidos.⁵¹

Detrás de los conceptos, que pueden atenerse a meros signos representativos del objeto y que mantienen una relación mediata con éstos, y de los productos de la percepción y la intuición, que a diferencia de lo que sucede con los conceptos, mantienen una relación inmediata con el objeto, creándonos la ilusión de que nos encontramos en contacto directo con el objeto, como si éste fuera una “cosa” y no un signo representativo, nos encontramos con nuestra función simbólica y sus productos: las representaciones y le hace afirmar a Cassirer que: “los signos simbólicos que hallamos en el lenguaje, en el mito, en el arte, no “están” primero para alcanzar después más allá de este ser una significación determinada, sino con ellos surge todo ser sólo a partir de la significación. Su contenido se disuelve pura y totalmente en la función de significar.”⁵²

Recapitulando el discurso previo, comprendimos que el neokantismo, expresado con los términos de Cassirer, estableció que todo aquello que proviene de nuestra percepción —que percibimos desde nuestro mundo interior subjetivo, o bien, análogamente a como percibimos nuestro mundo exterior objetivo— acontece finalmente en nuestro yo, cuya capacidad traduce los contenidos de la percepción, en contenidos de experiencia, es decir, en objetos de conocimiento y no son otra cosa que representaciones pensadas y producidas por nuestro entendimiento. Ahora bien, detrás de las representaciones se encuentra la función simbólica, puesto que:

⁵¹CASSIRER, Ernst; *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1998, p. 40.

⁵²*Ibidem.*, p. 51 pp, [las comillas son del propio Cassirer].

Así como cada representación sensible, por más oscura y confusa que sea entraña un auténtico contenido cognoscitivo racional que sólo necesita ser desarrollado y “desenvuelto”, cada símbolo sensible también es portador de una significación puramente espiritual que francamente está dada en él sólo “virtual” e implícitamente. El auténtico ideal de la “Ilustración” consiste en no quitarle de un golpe estas envolturas sensibles, en no desechar estos símbolos, sino en comprenderlos cada vez más por lo que son, dominándolos y penetrándolos así espiritualmente.⁵³

La función simbólica entraña entonces, la existencia de las formas simbólicas, cuya explicación prometía el discernimiento y establecimiento de cuestiones que expresarían nuestra propia constitución como seres humanos, y explicarían también nuestra eterna fascinación por comprenderlas, dado el estímulo que producen en la totalidad de nuestras facultades de conocimiento. En efecto, las formas simbólicas son —y deben ser— siempre sensibles, y desde esta particularidad, pretenden una objetividad y una realidad concretas, sin embargo, apuntan a algo más allá de nuestro mundo fenoménico, sin menoscabo de su pretensión por establecer algo universalmente válido, lo cual nos remite a la actividad pura del espíritu. Para Cassirer el ser humano es, ante todo, un animal simbólico —«*homo symbolicus*»— que interpone sistemas de signos o sistemas de expresión entre él mismo y el mundo; en otras palabras, nuestros sistemas de símbolos constituyen el mundo, ya que no existe realidad en sí misma aparte de nuestras simbolizaciones, y de forma contraria, el propio hombre es esencialmente la fuente de diversas actividades simbolizadoras.

Para demostrar lo anterior, Cassirer “invirtió” tal cantidad de energía para buscar en la evolución histórica del ser humano, las primeras señales en el pensamiento lingüístico, continuando con el pensamiento mítico-religioso, para consolidarse con la interacción entre el pensamiento y la función de la percepción y la intuición artística —que para Cassirer están presididas básicamente por los ámbitos de las artes del dibujo y pintura, la plástica y la arquitectura— de las formas simbólicas, como aquellas entidades que le brindan cohesión al constante flujo de los contenidos de la conciencia, de las cuales sería posible extraer algo permanente, convirtiéndolas en el primer paso para la configuración de todo conocimiento esencial objetivo y por consiguiente filosófico, de aquí la implementación de la Filosofía de las Formas Simbólicas. Por supuesto, la tarea que debe realizar el filósofo es la de ocuparse por indagar y describir las actividades simbolizadoras del ser humano y establecer las categorías envueltas en ellas a lo largo de la historia, concebidas como formas simbólicas, que substituyendo a las categorías cognitivas kantianas, podrían establecerse como las entidades capaces de generar estructuras *a priori* de la totalidad del conocimiento humano, comprendido como producto de nuestra vida espiritual.

De acuerdo a Cassirer, la Filosofía tendría que convertirse en una especie de Gramática de la Función Simbólica, y el simple hecho de comprenderla, determinaría de forma general sus expresiones específicas. Los modos distintos de configuración

⁵³ *Ibidem.*, p. 80, [las comillas son del propio Cassirer].

dentro de la totalidad de la vida espiritual no establecen distintas “realidades”, sino que son las rutas distintas que el espíritu toma en su objetivación, y estas rutas son las que conciben distintos modos de comprender una misma realidad, sobre lo anterior Cassirer acota que:

en todos ellos resalta una determinación común: la de pertenecer al campo de la “representación”. La diferencia específica que hallamos aquí no excluye, pues, la pertenencia a un género común ni la correlación en él, sino que más bien la supone y exige. El mundo de imágenes del mito, las estructuras fonéticas del lenguaje y los signos de los cuales se sirve el conocimiento exacto, determinan cada uno una dimensión propia de la representación, y sólo tomados en conjunto constituyen todas esas dimensiones la totalidad del horizonte espiritual. Se pierde la perspectiva sobre esta totalidad si desde un comienzo se circunscribe la función simbólica al plano del conocimiento conceptual, “abstracto”. Lo que hay que reconocer es que esta función no corresponde a un solo estadio de la imagen teórica del mundo sino que condiciona y porta a la totalidad de ésta. Este condicionamiento no empieza apenas en el reino del concepto sino que ya el reino de la intuición y el de la percepción participan de él, y no pertenecen a la esfera de la mera “receptividad”, sino a la de la “espontaneidad”. Ellas no sólo expresan la capacidad de recibir impresiones del exterior, sino de configurarlas de acuerdo con leyes propias de conformación.⁵⁴

De esta manera, desde la Filosofía de las Formas Simbólicas, la sensibilidad, la imaginación y el entendimiento que el Kantismo erigió como las tres fuentes originarias que podían facultarnos cualquier experiencia y que el Neokantismo concentró en su manera de comprender al conocimiento del ser humano fueron replanteadas por Cassirer, adquiriendo nuevas capacidades de interferencia e interrelación, arrojando como resultado una caracterización de nuestra capacidad para aprehender el mundo, más integral y abierta a la totalidad de nuestras posibilidades de experimentar; por consiguiente, el modo de concebir a la percepción humana también fue replanteado, de la «mera aprehensión de algo dado», adquirió en el discurso de Cassirer, la más clara y sugestiva configuración de representación, ante lo cual, la misma noción de «representación» resultó transfigurada, al establecerse como la síntesis intelectual de todo aquello que podemos adquirir de nuestra experiencia en su infinita variedad. El titánico esfuerzo de Cassirer, por encontrar las entidades que permitieran encontrar los contenidos particulares de nuestra experiencia, le reportó la firme creencia en que éstos, adquirirían progresivamente una mayor función significativa; en otros términos, a medida que Cassirer se adentró en la búsqueda de las Formas Simbólicas en el pasado humano, fue adquiriendo la certeza en que éstas se colmaban de sentido, un sentido que había sido enriquecido por la capacidad de la vida espiritual, con su función simbólica inherente. La tarea entonces se antojó abismal, puesto que nuestra vida espiritual, al concentrar la totalidad de nuestra experiencia —la de nosotros como seres humanos y la de “nuestra” naturaleza exterior— nos abruma por su inabarcabilidad, pero a la

⁵⁴CASSIRER, Ernst; *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2003, p. 64, [las comillas son del propio Cassirer].

vez, nos incita a conocerla, y este conocimiento total no puede ser comprendido si no reconocemos el poder de nuestra naturaleza simbólica.

Finalmente, al cerrar el Capítulo anterior, afirmamos que podríamos considerar a la Estética Crítica de Kant como una metateoría del arte, y a lo largo del desarrollo de éste, hemos podido constatar la función que puede brindar una metateoría, en la elaboración de una teoría del conocimiento como la que abordamos aquí, es decir, la Filosofía de las Formas Simbólicas. Ahora bien, en Cassirer, al igual que como hemos comentado para el caso de Kant, podemos apreciar un cierto desinterés por detenerse en la explicitación de casos concretos de aplicación de sus elaboraciones teóricas, aunque si podemos advertir, en su intención de buscar en la evolución histórica del ser humano, sucesos que evidenciaran la existencia del desarrollo de entidades simbólicas primigenias, una relativa aplicación concreta de sus preceptos teóricos; en realidad, el interés de Cassirer se enfocó en explicar el desarrollo evolutivo de la capacidad simbolizadora humana, desde una visión sincrónica y procesual, ante lo cual, consideramos que los análisis realizados por Cassirer, de algunos sistemas lingüísticos en el ámbito del pensamiento lingüístico; de rituales en el del pensamiento mítico-religioso; y de algunas artes como el dibujo, la plástica y la arquitectura en la intuición artística, le resultaron suficientes. De este modo, para los términos de esta Tesis, consideramos que el desempeño del discurso de Cassirer, fue el de una plataforma ideológica que dispuso los planteamientos metateóricos de Kant, para recibir los postulados del historiador del arte que consideraremos en el Capítulo siguiente, Erwin Panofsky, cuyo discurso fue dedicado precisamente a la aplicación práctica de una teoría. Podemos considerar que Cassirer fue la antesala de Panofsky, que seguramente tomó al pie de la letra la afirmación de su contemporáneo relativa a que: "El momento en que una impresión sensible cualquiera es empleada simbólicamente y entendida como símbolo es como el comienzo de una nueva era."⁵⁵

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 137.

CAPÍTULO IV. EL SIGNIFICADO DE LA FORMA EN LA INTERPRETACIÓN DE IMÁGENES DEL PASADO EN PANOFSKY

“El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera [...] la suficiencia o el fracaso de la cual como instrumento espiritual orientador determina el destino de la cultura humana.”

Aby WARBURG; *Atlas Mnemosyne*. 1924-1929.

“el único filósofo alemán de nuestra generación que, para las persona cultas, fue un sustituto de la Iglesia, cuando estabas enamorado o, de otro modo, eras infeliz.”

Erwin PANOFSKY; Opinión personal acerca de Cassirer, 1818.

En el Capítulo anterior, resulto evidente que la Filosofía de las Formas Simbólicas de Cassirer, fue un fruto de la efervescencia ideológica que se produjo en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; como otras expresiones de la época, fue una derivación de discursos eminentemente filosóficos —Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Liebmann, Cohen, Natorp, Simmel, Husserl, Heidegger— conjugados con otros que en sentido estricto, no son considerados dentro de esta categorización; por una parte, los planteamientos de Auguste Comte, Karl Marx y Friedrich Engels, cuyos discursos desarrollaron y consolidaron a las disciplinas humanísticas “tradicionales” como la Historia y la Antropología, mientras que expandían el panorama ideológico para establecer otras, como la Sociología o la Economía, y por otra, Sigmund Freud y Karl Gustav Jung, quienes hicieron lo propio con la Psicología, solamente por mencionar a aquellos que nos parecen determinantes. Ahora bien, es necesario subrayar que Cassirer no fue el único pensador que consideró al fenómeno simbólico; en mayor o menor medida, algunas disciplinas humanísticas que se habían consolidado e institucionalizado, como la Historia, la Antropología, la Sociología, la Economía y la Psicología, habían asumido el papel preponderante que tenía este sugestivo fenómeno en la naturaleza del pensamiento humano, sin embargo, fue Cassirer quien hizo de éste el rasgo fundamental de su planteamiento filosófico, y a través de su filiación kantiana, vislumbró que para comprenderlo, era necesario tomar puerto en otro inmenso y fascinante fenómeno: la experiencia artística.

En los capítulos precedentes, el hecho de establecer el desempeño de lo simbólico, dentro de las propuestas filosóficas de Kant y Cassirer, nos adentró en la evolución que la Estética siguió durante los siglos XVII, XVIII y XIX, con resultados similares a los que podemos apreciar en las disciplinas arriba mencionadas. La Estética, como una de los campos tradicionales de la Filosofía, también se diversificó,

estableciendo maneras específicas de abordar el fenómeno artístico, que paulatinamente se convirtieron en nuevas disciplinas, estableciendo teorías y métodos propios. En primer término, tenemos el surgimiento de la Historia del Arte, que se venía gestando desde el siglo XVII, y en segundo, paralelamente a la anterior, tenemos a la Crítica de Arte —que para algunos núcleos académicos es considerada como un área de la primera, mientras que para otros es considerada como una disciplina autónoma—. Ambas disciplinas, en sus modos específicos de concebir la experiencia estética y en los fines prácticos que establecieron se consolidaron “emancipándose” de la Estética tradicional, y en este proceso gradual, redujeron —no sin controversia— a la Estética “tradicional” a «Estética filosófica».

Considerando lo anterior, como introducción al presente Capítulo, nos parece pertinente, alejarnos del discurso eminentemente filosófico acometido en los capítulos destinados a conocer las propuesta estéticas de Kant y Cassirer, para acercarnos al discurso de las dos disciplinas mencionadas en el párrafo anterior. La razón por la cual realizaremos este “cambio de rumbo”, consiste en que el autor al que dedicaremos este Capítulo, Erwin Panofsky, es considerado fundamentalmente como un historiador del arte —de hecho, como lo veremos posteriormente, fue uno de los pensadores que consolidaron a esta disciplina— pero a su vez, estamos convencidos de que uno de los resultados de esta Tesis, será justamente, que su propuesta para interpretar las imágenes artísticas del pasado, tuvo como fondo un discurso filosófico, particularmente de naturaleza estética, que por supuesto, nos remiten a Kant y Cassirer. Para lo anterior, además de realizar un “cambio de rumbo”, consideramos necesario dar un “paso atrás”, con el objeto de revisar brevemente la “conversión” de la Estética “tradicional” en Historia del Arte y Crítica de Arte a partir del siglo XVIII, así como la caracterización que éstas produjeron de las imágenes plasmadas en los artefactos artísticos del pasado.

1. LA IMPOSIBILIDAD DE RECUPERAR EL PASADO. LA POSIBILIDAD DE IMAGINARLO

Uno de los tópicos fundamentales y trascendentales de la Estética, ha sido la distinción entre los dos ámbitos de objetos que son capaces de producir en los seres humanos, aquella atracción particular denominada genéricamente como «belleza», tal como apuntamos en el Apartado 1, del Capítulo I: el ámbito conformado por los objetos de la naturaleza y el de aquellos objetos, que a través de la intervención humana han sido conocidos como «artefactos»; esta distinción fue determinante, ya que como afirma el teórico español de la Historia del Arte José Fernández Arenas, el:

objeto artístico se ha de diferenciar de lo que es objeto natural. El objeto artístico presupone una *artificialidad*: es un producto resultado de una actividad humana, como distinto de los objetos que no han sido elaborados por el hombre, sino por agentes naturales, o bien por agentes artificiales, pero fuera del control del hombre. La artificialidad no es una cualidad opuesta a la esteticidad (belleza), sino simplemente distinta. Objetos producidos por el aire, el agua, el viento, el fuego o un

agente químico o físico pueden poseer una cualidad estética, pero, al no ser elaborados bajo el control humano intencionado, no se pueden considerar artificiales (artísticos). Son simplemente objetos estéticos o bellos.¹

Mientras que los objetos de la naturaleza, en su perfecta concordancia con su entorno y su absoluta independencia de la intervención humana en su existencia y autogeneración, le han parecido al ser humano surgidos sin “hacedor” tangible alguno, los artefactos, al ser el producto de su obrar en los objetos de la naturaleza, generaron en éste, la conciencia de su posibilidad de transmitir la belleza. De esta forma, los artefactos adquirieron un estatuto epistemológico muy diferente con relación a los objetos de la naturaleza, puesto que los primeros se convirtieron en vehículos de una belleza concebida desde el ser humano mismo, promoviéndose la certeza de que la belleza detonada por éstos, le pertenecía como belleza creada por el pensamiento humano. Ahora bien, el sentimiento de pertenencia que desarrolló el ser humano con relación a los artefactos, le hizo reflexionar sobre el pensamiento y el obrar de un ser «otro» —o bien «otros»— que como su igual, lo había creado: los artefactos se convirtieron en el receptáculo de “lo humano” y las consecuencias de esta reflexión fueron inconmensurables.

Lejos de las polémicas y divergencias sobre el surgimiento de la noción de «pasado», es posible pensar que el ser humano reflexionó sobre su pasado, desde el momento en el cual tomó conciencia del valor de los objetos acumulados a lo largo de los años, debido a la información que de sus antecesores, éstos le aportaban. Por principio, los objetos del pasado se convirtieron en una herencia particular de cada uno, transformándose paulatinamente, en herencia colectiva de los grupos sociales, llegando a la Modernidad como Patrimonio Cultural; los objetos del pasado clasificados por los grupos sociales como Patrimonio Cultural, son ahora considerados entidades capaces de generar hábitos y actitudes personales derivadas de un sentimiento de pertenencia y solidaridad social; constituyen vectores, modelos y puntos de referencia que posibilitan nuestra identificación individual con «los otros» que como cada uno de nosotros, pertenecemos a la misma familia, grupo o comunidad. Sin embargo, una buena parte de los objetos conceptualizados como Patrimonio Cultural, han sido entidades cambiantes y efímeras, difíciles de aprehender —costumbres, rituales, música— ante lo cual se desencadenó la voluntad por poseer entidades que le permitieran al ser humano una cierta “comodidad” perceptual para imaginar los hechos de una realidad perdida para siempre, desarrollándose entonces, la convicción de que el artefacto idóneo para reflexionar sobre el pasado era aquél que tenía una naturaleza “estática” fácilmente aprehensible.

Por su parte, el desarrollo de la escritura evolucionó la noción de «pasado» y diversificó la función de los artefactos que provenían de éste, puesto que la elección de los materiales y el diseño de objetos que funcionaran como soporte para recibir la

¹FERNÁNDEZ ARENAS, José; *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Anthropos, Barcelona, 1990, p. 26, [las *cursivas* son del propio Fernández Arenas].

escritura, obedeció al deseo de posibilitar la estabilización y movilidad del pensamiento. Posteriormente, al interpretar el discurso escrito que le llegaba del pasado, el ser humano se percató de su eficacia para imaginar los hechos que le habían antecedido. De esta manera, con el surgimiento de la «Historia» como «pasado escrito», se incrementó la ilusión de retrotraer el pasado y se hizo posible pensarlo bajo dos modalidades de acuerdo a los artefactos que lo evocaban. Por una parte, las edificaciones, esculturas y objetos tridimensionales, o bien, las pinturas, dibujos o cualquier representación bidimensional que detonaban el interés por el pasado a través de la atracción de su apreciación estética; y por otra, los escritos asentados sobre piedra, piel o papel que despertaban el interés por el pasado a través del contenido existente en el discurso escrito. La distinción entre la percepción estética y la interpretación del lenguaje escrito de los artefactos que se habían conservado como testimonios de tiempos pretéritos, ha sido determinante en toda consideración del pasado humano².

Con el transcurrir del tiempo, el pasado fue adquiriendo una importancia cada vez más acusada en toda conformación social, puesto que, sus hechos eran traídos al presente con el objeto de legitimar y cohesionar toda agrupación de individuos, por pequeña o grande que ésta fuera; sin embargo, sobrevino una inquietud tan fundamental como perturbadora, que se relacionaba con la indagación en torno a la veracidad de esos hechos y cuyo origen podemos establecer en el periodo conocido a través de la “etiqueta” de Renacimiento³, en donde la noción de «pasado» obtuvo un replanteamiento fundamental. El creciente contacto con sus fuentes escritas — históricas, filosóficas y artísticas— que se habían perdido o habían sido ocultadas por el sistema religioso imperante y el fenómeno de coleccionismo desarrollado por el afán de acumular artefactos antiguos, despertaron un interés inusitado por todo aquello que evocaba la Antigüedad, es decir, todo aquello relacionado con las antiguas culturas de Grecia y Roma, consideradas como originarias de la cultura europea. De este modo, las extraordinarias creaciones del Renacimiento, que fueron esencialmente “visibles” —Arquitectura, Pintura y Escultura— desencadenaron una incipiente reflexión en torno a la capacidad para evocar el pasado que poseían, por una parte, los artefactos que «se ven» a través de la apreciación estética y por otra,

²Desde los monumentos que han logrado sobrevivir del Egipto antiguo, es posible observar como la gran mayoría de pinturas y relieves fueron acompañadas de discurso escrito, como si las dos modalidades desarrolladas para perpetuar el presente se complementaran de forma indisoluble. Siglos más tarde, en la Grecia del siglo V a.C., con el “nacimiento” de la Historia con Herodoto, la lectura del discurso escrito proveniente del pasado se ha confrontado con los objetos que «no se leen» sino que «se ven», «se escuchan» o «se tocan», iniciándose la atención en torno a la capacidad que cada una de éstas modalidades poseía para evocarlo, lo cual ha constituido en buena medida, el debate sobre el problema de su interpretación.

³Las costumbre generalizada de utilizar “etiquetas” para referirse a períodos históricos como lo son «Edad Media», «Renacimiento» o «Romanticismo», ha sido profusamente cuestionada por las corrientes históricas contemporáneas; para el caso del «Renacimiento» se observan básicamente dos problemas; el primero es que se concibe como una especie de antesala de otra manida y simplista “etiqueta” como es la de «Modernidad»; el segundo es que se tiende a circunscribir al movimiento artístico que eclosionó en la “Italia” de los siglos XV y XVI, que sin lugar a dudas ha obtenido un notable protagonismo histórico; ambos factores han producido explicaciones imprecisas y simplistas de un proceso histórico mucho más extenso y complicado.

los artefactos que «se leen» a través de la interpretación del lenguaje escrito, todo lo cual, constituyó la piedra de toque de la reflexión posterior en torno a la naturaleza del pasado.

Posteriormente, el periodo histórico que transcurre del siglo XVI al XVIII —es decir, del Renacimiento a la Ilustración— con sus batallas filosóficas entre el Racionalismo y el Empirismo, constituyó el clima intelectual propicio para que todo aquello que concernía al conocimiento humano sufriera un replanteamiento integral y la Estética no fue una excepción. Como apuntamos en el Capítulo II de este trabajo, el estudio filosófico de la dimensión sensible de la realidad fue incluido dentro del proyecto revisionista y regeneracionista de la Ilustración, convirtiéndola en una disciplina autónoma que diversificó su quehacer⁴. Así, el creciente contacto con los artefactos del pasado modificó la idealización de la Antigüedad desarrollada durante el Renacimiento, debido al protagonismo que estos objetos comenzaron a adquirir con relación a las fuentes escritas. Los objetos del pasado se convirtieron en entidades fascinantes y misteriosas debido en gran parte a la apariencia que le proporcionaba su deterioro material desencadenando una especie de obsesión por la ruinas, sobre todo aquellas que se encontraban intactas, puesto que permitían imaginar la idea de una “materialización” del transcurrir temporal debido a la actuación de la naturaleza sobre la constitución material de los restos; la noción de «Antigüedad» renacentista se revistió de nostalgia por las culturas perdidas para siempre.

Paulatinamente, el interés por el pasado se manifestó a través de dos formas de abordarlo hasta cierto punto antagónicas; la primera se sustentó en la activación que las imágenes del pasado impactaron en la producción artística en la segunda mitad del siglo XVIII y que ha sido conocida genéricamente como Neoclasicismo, como reacción a los excesos expresivos y a la sofisticación artística de otras dos “etiquetas históricas”: el Barroco y el Rococó; la segunda se desarrolló ante la apremiante necesidad de acercarse al pasado de una manera más cauta y matizada, con el objeto de acceder a la «autenticidad» de los hechos históricos; la absoluta confianza en la veracidad de las fuentes escritas comenzó a declinar, surgiendo la inquietud por concebir metodologías para establecer su validez histórica tal como sucedió con las fuentes no escritas, es decir las imágenes.

El “desdoblamiento” de la Estética acaecido en el siglo XVIII y que se evidenció a través del surgimiento de maneras específicas de ejercerla, se fundamentó también en eventos de índole política que repercutieron en los

⁴Los autores españoles Fernando Checa, María de los Santos García y José Miguel Morán afirman que: “Unánimemente se consideran fuentes los textos que se refieren a las artes desde el punto de vista técnico, teórico o histórico: los recetarios técnicos medievales y los tratados renacentistas y barrocos; el problema surge cuando a mediados del siglo XVIII cambia, con el arte, el carácter de la literatura artística: desaparecen los tratados al uso tradicional y aparecen dos nuevas disciplinas, cada una con su literatura específica: la estética, [...] la historia del arte, cuyo padre se considera a Winckelmann, mientras que Diderot, con sus *Salones* empieza a poner en boga algo que tendrá una importancia definitiva a partir del siglo siguiente, la *crítica*.” (CHECA CREMADES, Fernando, GARCÍA FELGUERA, María de los Santos y José Miguel MORÁN TURINA; *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. Cátedra, Madrid, 1999, pp. 150-152.)

mecanismos de la producción artística y la función del arte mismo. El primero fue la gradual independencia que logró la producción artística con relación al “mecenas” que la había sustentado durante más de un milenio: la institución religiosa; el segundo y relativamente derivado del anterior, fue la necesidad de abordar temas diferentes a los utilizados por el sistema religioso, para dar cabida a temas seculares; el tercero, fue la creciente “democratización” del arte a través de su accesibilidad a toda clase de público. De esta forma, la evidente “madurez” que alcanzó la Estética con la publicación en 1750-58, de la obra *Estética* del filósofo alemán Alexander-Gottlieb Baumgarten, dentro de la cual estableció la diferencia entre el «conocimiento artístico» y el «conocimiento científico», asignando a cada uno de éstos una caracterización propia e independiente, conformó a la Estética como Filosofía del Arte, lo cual coincidió con el pensamiento de otros intelectuales que reflejaban los nuevos modos de ejercerla. Los autores españoles Fernando Checa, María de los Santos García y José Miguel Morán apuntan que:

El siglo XVIII ofrece una notable complejidad: a lo largo de esos cien años van a sucederse toda una serie de transformaciones de primera magnitud en todos los campos de la vida y del pensamiento, de cuyas consecuencias todavía estamos viviendo. En el terreno artístico conviven tendencias no sólo opuestas, sino incluso contradictorias: los últimos desarrollos del barroco, el rococó, la crítica a ambos, que en un primer momento es únicamente negativa no sabiendo ofrecer claramente las alternativas, y finalmente esta alternativa con sus dos posibilidades, clásica y romántica”⁵

Dentro de este contexto, emergió en Alemania el discurso del historiador, filósofo, teólogo y arqueólogo alemán Juan Joaquín Winckelmann (1717-1768), quien alejándose de la manera tradicional de historiar el arte, que privilegiaba los aspectos biográficos de los creadores artísticos, se enfocó en el estudio intrínseco de las imágenes de los objetos artísticos como un elemento fundamental para la reflexión integral del periodo histórico del cual éstos provenían. Los escritos de Winckelmann, se convirtieron en textos representativos de una nueva literatura histórica, dentro de la cual se reflejó el impacto que los artefactos arqueológicos produjeron a la sensibilidad estética de la Ilustración⁶. Los intereses de Winckelmann, lo llevaron a

⁵CHECA CREMADES, Fernando, GARCÍA FELGUERA, María de los Santos y José Miguel MORÁN TURINA; *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. Cátedra, Madrid, 1999, pp. 127-128.

⁶Las excavaciones en 1738 de tres yacimientos arqueológicos de la bahía de Nápoles —Pompeya, Herculano y Estabia— cuyos sitios habían sido abruptamente cubiertos por las cenizas del volcán Vesubio, brindaron la oportunidad de encontrar la totalidad de los restos de una ciudad romana resguardada en plenitud, permitiendo de la manera más cruda, la confrontación entre la Historia que surgía de los artefactos que presentaban un discurso escrito y aquella que era posible a través de las imágenes de los artefactos. El interés por viajar a sitios dentro de los cuales se encontraran restos materiales de culturas del pasado se convirtió en uno de los pasatiempos favoritos por parte de los diletantes, mientras que otros aventureros más comprometidos buscaron sitios para realizar las primeras excavaciones con un carácter más sistemático y científico, registrando, midiendo y dibujando las imágenes que encontraban y que una vez reproducidas y publicadas a través de grabados se convirtieron en una fuente primordial para todos aquellos que se interesaban por investigar el pasado.

estudiar las imágenes del pasado de una gran cantidad de objetos, particularmente griegos, detectando la diversidad cultural de su procedencia, lo cual le hizo concebir una noción de «Antigüedad» más compleja.

El discurso de Winckelmann no sólo demostró el potencial del análisis de las imágenes provenientes del pasado, sino que también desarrolló lo que puede considerarse como la primera metodología rigurosa para describirlas e interpretarlas. Esta incipiente metodología, le permitió al pensador alemán, detectar en las imágenes la existencia de formas recurrentes dentro de un periodo histórico determinado —una postulación de lo que es propiamente el «estilo»— y realizar una sistematización histórica del arte. La percepción de imágenes como uno de los tópicos fundamentales de la Estética “tradicional”, adquirió una dimensión completamente nueva, consolidando una noción de pasado que sería la piedra de toque de toda reflexión posterior y que sustentaría el nacimiento de la disciplina de la Historia del Arte. Asimismo, uno de los epígonos de Winckelmann, determinantes para el desarrollo de la comprensión del fenómeno de la percepción de las imágenes del pasado, fue el literato alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), quien respondió al protagonismo que las imágenes habían adquirido por el discurso de su coterráneo, estableciendo claramente la diferencia entre el discurso escrito — particularmente el de la poesía— y el discurso de las imágenes —pintura y escultura— inclinándose por supuesto, por el primero, dada su profesión de literato.

De forma paralela a lo que había sucedido en Alemania con Winckelmann y Lessing, en Francia ocurrían eventos determinantes que transformaron la función social del arte. Las exposiciones públicas de pintura que se realizaron en el *Salón Carré* del Palacio del Louvre en París —de ahí el término «Salón»— “institucionalizadas” a partir de 1737, tuvieron un éxito tan extraordinario que ni siquiera la Revolución de 1789 impidió su desarrollo. La producción artística se alejó del «mecenzago» y con esto fue desapareciendo un mecanismo de producción artística que se había presentando durante más de un milenio, dentro del cual el poder político —religioso y civil— había tenido el control de la producción artística a través de «la obra por encargo» provocando dos fenómenos determinantes para la producción artística posterior: el primero fue lo que se conoce genéricamente como la “democratización” del arte, es decir, la posibilidad que todo tipo de público adquirió para acceder al arte —a la pintura en este caso— y la segunda, la «comercialización» del arte, que permitió no solamente percibir en un sitio público a los artefactos artísticos, sino que también permitió adquirirlo a todo aquél que tuviese los medios económicos para hacerlo, tal como sucedía con otro tipo de bienes en el mercado libre, surgiendo entonces el vínculo entre el creador artístico y el consumidor anónimo.

Para el desarrollo de la problemática anterior fue determinante una de las personalidades claves de la Ilustración francesa, el ecléctico y prolífico escritor francés Denis Diderot (1713-1784), que también se ocupó de la expresión escrita de la opinión que le merecían las obras artísticas que se exhibían en el Salón; en efecto, durante los años que transcurrieron de 1759 a 1781, los escritos de Diderot se popularizaron por una publicación periódica conocida como *Salones*, lo cual difundió

—y de cierta manera configuró— una actividad que se había realizado parcialmente dentro del discurso estético y que en ese momento al igual que como sucedió para el caso de la Arqueología, se “institucionalizó” como una nueva disciplina: la Crítica de Arte. La necesidad de saber qué era conveniente adquirir, promovió la apremiante necesidad de poseer criterios y parámetros sustentados en cierto rigor argumental, que a su vez, permitieran transmitir las propiedades de los artefactos artísticos exhibidos, es decir, juzgarlo. Debido a lo anterior, es posible percibir en el discurso crítico de Diderot la utilización de nociones de naturaleza epistemológica y moral para juzgar las pinturas del Salón, ya que por una parte, el juicio parecía “acrecentar” la existencia del objeto artístico —en donde no existe juicio, no existe cosa juzgada— y por otra, el juicio permitió realizar una discriminación como consecuencia de la valoración crítica del cual era objeto. De nueva cuenta, el problema de la percepción de imágenes como uno de los tópicos fundamentales de la Estética “tradicional” adquirió un replanteamiento que sustentaría el nacimiento de la disciplina de la Crítica de Arte, que con la definición del autor español Vicenç Furió es: “En sentido amplio, la crítica de arte consiste en formular juicios de valor sobre el arte. Desde este punto de vista, [...] se remonta al mundo griego. Pero en un sentido más restringido o específico, que es el más comúnmente utilizado, la crítica de arte consiste en expresar por escrito la opinión individual sobre una determinada obra, conjunto de obras o, en general, acontecimientos artísticos contemporáneos.”⁷

De esta manera, la “madurez” que la Estética adquirió bajo el patrocinio de Baumgarten y el transfiguración de la percepción del pasado con la Arqueología de Winckelmann, constituyeron eventos determinantes para el desarrollo de las humanidades dentro del proceso ilustrado del siglo XVIII, en donde la investigación relacionada con sus imágenes comenzó a desarrollar teorías y métodos específicos configurando a la Historia del Arte y a la Crítica de Arte como disciplinas autónomas; la primera con su ilusión de hacer surgir el pasado, de la misma forma en que surgían los artefactos de la tierra después de siglos de enterramiento y la segunda como consecuencia de la necesidad de legitimar a través del discurso escrito, una respuesta contestataria a la “cultura barroca”, que se había desempeñado como el bastión del fenómeno artístico de la clase dominante y que era rechazada por el movimiento revolucionario; mientras que la primera surgió de un des-cubrimiento, la segunda, lo hizo de un re-cubrimiento. Como resultado de lo que antecede, la Estética resultó configurada como reflexión teórica y normativa de la sensibilidad; la Historia del Arte como el estudio de los hechos del pasado a través de las imágenes, y la Crítica de Arte como el discurso resultante del juicio de las imágenes.

⁷FURIÓ, Vicenç; “1. La Historia del Arte: Aspectos teóricos y metodológicos.”, en AA. VV.; *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*. Barcanova. Temas Universitarios, Barcelona, 1990, 279 p. 11.

2. LA FORMA DEL PASADO. LA TEORÍA ESTÉTICA DE LA VISIBILIDAD FORMAL

El Formalismo, o de manera más precisa, la Teoría Estética de la Visibilidad Formal —*Sichtbarkeit*—⁸, hundió sus raíces en la noción de «forma» que se había derivado del Kantismo y que había quedado al margen de las dos concepciones del fenómeno artístico más influyentes en la Alemania de la primera mitad del siglo XIX: el Idealismo y el Romanticismo. Ésta perspectiva para estudiar el fenómeno artístico pretendió, en primer término, superar el enfoque histórico impulsado por Winckelmann, y en segundo, aplicar los términos del Positivismo y el Cientificismo imperantes en aquella época. Podemos ubicar los orígenes de la Teoría Estética de la Visibilidad Formal, en dos discursos fuertemente enraizados en el Kantismo: el primero fue el alemán de Juan Federico Herbart (1776-1841), y el segundo, el del checo Robert von Zimmermann (1824-1898). Para la autora española Francisca Pérez Carreño, Herbart:

intenta desarrollar el concepto de «esquemización sin concepto» que, según la *Crítica del Juicio*, es propia de la imaginación y el juicio estético. Para hacerlo recurre a la *Crítica de la Razón Pura*. Según Herbart, las operaciones mentales de comparación, de oposición y de utilización de nuestras representaciones mentales, las relaciones de semejanza y de diferencia entre nuestras intuiciones, etc., son todas ellas posibles sin recurso a conceptos. En estas operaciones meramente formales se basarían las actividades artísticas.⁹

De aquí que para Herbart, el artefacto artístico estuviera configurado por un sistema de relaciones de forma —a través de líneas y colores— sin la intervención de concepto alguno, puesto que consideraba que el mundo, para el ser humano, no era otra cosa que apariencia visible en la medida que ésta viene a su existencia a través de su espíritu. Si bien es cierto que tanto Herbart como Zimmermann, retomaron dos posturas estéticas más influyentes de su época, pertenecientes a los discursos de Hegel y Schopenhauer, con relación a la creencia en que la producción artística constituía una actividad eminentemente espiritual, también es cierto que se alejaron de éstas al rechazar el postulado que afirmaba que lo espiritual se oponía a lo sensible, ante lo cual, adoptaron la noción de forma kantiana, como el elemento constitutivo de los artefactos artísticos, y por consiguiente, la encargada de posibilitar la experiencia estética de los mismos. Según Pérez Carreño, se perseguía:

⁸Otros epítetos mediante los cuales se conoce a esta escuela para estudiar el fenómeno artístico del pasado son: «los formalistas», «el Formalismo de la Escuela de Viena», la «Teoría de la Pura Visualidad», la «Teoría de la Pura Visibilidad», la «Escuela Puro-visibilista Vienesa» o simplemente «Escuela de Viena».

⁹PÉREZ CARREÑO, Francisca; «El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte», en BOZAL, Valeriano [Editor]; *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2000, p. 258.

para la historia del arte como disciplina científica criterios de identidad que le sean propios. [pretendían] Definir una historia del arte que no sea la mera crónica de unos acontecimientos culturales, ligados a historia política o social de las naciones, sino como la historia de un objeto propio, cuya evolución depende, por tanto, de su propio concepto. Concebir la obra de arte de forma autónoma implica hacer posible una historia interna y autónoma del arte. Un concepto autónomo de obra de arte, esto es, de lo artístico en el arte, sería el que se refiera a aquello que poseen en común un templo griego y una iglesia barroca o un palacio neoclásico, un fresco de Giotto y un óleo de Vermeer.¹⁰

El creador artístico se convierte en un ser que posee la facultad de trasladar directamente aquello que percibe a una expresión visual, de tal suerte que la experiencia estética de los artefactos artísticos, se circunscribe a la identificación del complejo de la naturaleza representada según las leyes de nuestra facultad de representación visual. La argumentación anterior fue determinante para establecer dos nociones fundamentales que configuraron la Teoría Estética de la Visibilidad Formal: la primera fue, por razones obvias, la de «forma», y la segunda, derivada de la anterior, la de «autonomía de lo artístico». En efecto, la traducción que realizaba el creador artístico de las formas que percibía de su mundo perceptivo, eminentemente visual —de aquí que fuera y sea conocido también como «Visualismo»— posibilitaba la experiencia estética del espectador, evento que sólo podía acontecer en el ámbito artístico.

Posteriormente, el coleccionista de arte, mecenas y escultor alemán Konrad Fiedler (1841-1895), junto al pintor figurativo Hans von Marées (1837-1887) y el escultor suizo Adolf von Hildebrand (1847-1921), todos ellos fuertemente adeptos al Kantismo, conformaron el «primer círculo formalista» y han sido considerados como los “fundadores” de la Teoría Estética de la Visibilidad Formal. Siguiendo los pasos de Herbart y Zimmermann, para Fiedler, tanto la creación artística como su experiencia estética, tenían que atenerse a la autonomía de lo artístico. El creador es aquél que prescinde de todo interés particular, así como de cualquier determinación externa a la actividad artística, con el objeto de garantizar a través de sus creaciones, la legitimidad de las representaciones, sólo así es posible considerarlas, según Fiedler, representaciones universales. Éstas determinan y constituyen la percepción del escenario vital los seres humanos y la visión del creador no difiere en absoluto de la visión de cualquier otro ser humano, simplemente la del primero podría ser considerada como una visión «intensificada», siendo el encargado de proporcionar las leyes ordenadoras de la visión, cuya naturaleza era por supuesto, formal; por consiguiente, Fiedler, consolidó la creencia en que la actividad artística consistía en la creación de formas y que la experiencia estética de las obras artísticas tendría que partir de las mismas. De acuerdo a Pérez Carreño:

¹⁰ *Ibidem.*, p. 256.

las leyes de la forma gobiernan el mundo del arte del pasado a nuestros días; son eternas e inmutables. La Forma es el principio de unidad y completud esencial a la obra de arte. En ella se expresa una determinada percepción de la naturaleza por el artista. Así pues, la obra es la expresión de una visión de la naturaleza, visión que se concreta en una forma determinada. Todo en el arte debe subordinarse a esta forma: tanto la técnica y el material del lado objetivo como los intereses sentimentales o conceptuales, del lado del autor. Esta forma nace de una verdadera visión interpretativa de la realidad, que configura el material visual dentro de la obra.¹¹

Debido a lo anterior, Fiedler focalizó su atención al proceso de creación artística, alejándose, por una parte, de la estética de Winckelmann, que se inclinaba por la indagación del contexto histórico, y por otra de la estética del Idealismo y del Romanticismo, que lo habían hecho hacia el fenómeno de la experiencia estética subjetiva, encuadrado dentro de una beligerante respuesta a la Estética Crítica de Kant: Para Fiedler el arte sólo podía ser comprendido a través del arte mismo. De nueva cuenta, Pérez Carreño apunta que:

La defensa de la autonomía del arte conduce a Fiedler a dos tesis fundamentales de su pensamiento. La primera se refiere al estatuto mismo de su discurso e implica hacer una distinción entre filosofía del arte y estética. La segunda contempla el problema desde el interior mismo de la obra de arte: como la relación entre forma y contenido. Ambas cuestiones tienen consecuencias más relevantes para su teoría, porque permiten definir la autonomía de la obra en dos frentes: primero, es autónoma porque se emancipa de los efectos que provoca y por ello no es objeto de una estética sino una filosofía del arte. Segundo, es autónoma porque su objeto no es la realización de ningún contenido, sea mimesis de la naturaleza o de cualquier otro ideal. Por tanto, la relación entre forma y contenido no debe partir de la pre-existencia ni del predominio del último.¹²

De este modo, Fiedler ingreso a su pensamiento, la creencia establecida por la Estética Crítica de Kant, de que la forma de los artefactos artísticos, era un factor suficiente para determinarlos, produciéndose un conocimiento intuitivo y no conceptual, tal como ocurre con el conocimiento científico. El creador artístico se interesa fundamentalmente por la experiencia inmediata e intuitiva ya que su escenario vital es aprehendido solamente a través de su experiencia perceptiva, siendo sus creaciones, la expresión directa de este peculiar estado de conciencia. Por su parte, la imaginación del creador artístico, que también es una facultad sensible y espontánea, es la encargada de formar, o mejor dicho con-formar el mundo sensible, lo cual constituye la esencia de lo artístico. Para Fiedler, la actividad artística debe circunscribirse a la apariencia sensible de las cosas, debido a que rechaza la creencia en que la apariencia se contraponen a la realidad, identificando a

¹¹ *Ibidem.*, p. 260.

¹² *Ibidem.*, p. 269.

la autonomía de lo artístico con la autonomía de la experiencia sensible: “El arte es pura apariencia, tras la cual no hay nada.”¹³

Lo anterior, le llevó a Fiedler a concluir que el arte comienza allí donde concluye la simple percepción. Las formas que el creador artístico concibe, constituyen formas de representación, que a su vez, determinan la percepción; en otras palabras, las formas de representación artística significan la producción de un mundo “real” alterno al mundo auténticamente real; esta “realidad” alterna, configurada por la apariencia sensible de la verdadera realidad percibida por el creador artístico, se convierte en una realidad con un grado mayor de desarrollo al ser más clara y lúcida, de acuerdo a las capacidades del creador artístico. Así, a través de las formas, el proceso espiritual y el proceso material se identificaron dentro de la praxis artística, por consiguiente, el juicio del artefacto artístico tendría que fundamentarse sobre el análisis de sus elementos formales. La forma de un artefacto artístico encierra dentro de sí misma, tanto su expresión como su contenido, algo que ya estaba incipientemente en el pensamiento de Winckelmann, el complemento de Fiedler fue su propuesta de analizar las causas que habían determinado el surgimiento de las formas artísticas en cada época, convirtiendo a la historia de los estilos en una historia de las formas. El discurso de Fiedler fue lo suficientemente sólido como para consolidar la Teoría Estética de la Visibilidad Formal y para abrir el camino a sus seguidores, entre éstos, por supuesto Hildebrand, quien llevó a la noción de «forma» hasta sus últimas consecuencias.

La Teoría Estética de la Visibilidad Formal se expandió notablemente¹⁴, ya que como afirma Pérez Carreño: “el hecho que mejor habla de la influencia contemporánea del Formalismo es que ha contribuido muy fundamentalmente al desarrollo de la historia del arte tal como hoy la conocemos y que sus principios son asumidos por la práctica totalidad de la crítica, con mayores o menores matizaciones.”¹⁵, es un hecho también que surgieron otros discursos, provenientes de la Antropología, la Sociología y la Psicología, que infiltraron nuevas ideas a la visión del pasado del ser humano y con esto al estudio de las imágenes de los artefactos artísticos; la consideración de la forma como elemento totalitario para estudiarlas, resultó paulatinamente limitado, mientras que la noción de «estilo» fue cayendo en descredito, tal como también había sucedido con el Positivismo. De esta forma, surgió la certeza de que la atención a la forma, en la comprensión de las imágenes de los artefactos del pasado

¹³ *Ibidem.*, p. 271.

¹⁴ Debido a que nos interesa aquí, seguir una especie de “genealogía” de los autores que nutrieron el discurso del pensador que ocupa la atención del presente Capítulo y que se circunscribe al ámbito de la lengua alemana, hemos dejado de mencionar a algunos seguidores y/o críticos que en menor o mayor medida difundieron el mensaje de la Teoría Estética de la Visibilidad Formal como: el lituano Bernard Berenson (1865-1959), quien desempeño su discurso en lengua inglesa, aunque se ocupó primordialmente de estudiar el arte italiano, quien a su vez, influyó en los italianos Benedetto Croce (1866-1952), Lionello Venturi (1885-1961), Roberto Longhi (1890-1970), Matteo Marangoni (1876-1958) y Cesare Brandi (1906-1988), quienes lo hicieron en lengua italiana. Por su parte, dentro del ámbito francés, Henri Focillon (1881-1943), fuertemente influenciado por discurso del filósofo francés Henri Bergson (1859-1941), se encargó de ingresar la Teoría Estética de la Visibilidad Formal en Francia.

¹⁵ PÉREZ CARREÑO, Francisca; *Op. cit.*, p. 257.

no era suficiente, debido a que otro factor fundamental de la naturaleza de éstas, había quedado relegado a un desempeño secundario y que se refiere a lo que generalmente se había considerado como «contenido». Es en este momento en que se comienzan a infiltrar los poderes de “lo simbólico”, que ya se habían hecho presentes, incipientemente, en el pensamiento de Winckelmann, y por supuesto, como lo expresamos a lo largo de la totalidad del Capítulo II de esta Tesis, en el filósofo de Königsberg. María Noel Lapoujade lo explica de la siguiente manera:

El papel del simbolismo y del lenguaje simbólico es traído a un primer plano por Winckelmann [...]. La alegoría se convierte en su obra, en una forma de expresión de la verdad particularmente significativa, en cuanto considera que al entendimiento le atrae más aquello que le exige la labor de des-entrañamiento. De-velar: ése es el destino del entendimiento. En este sentido, la verdad encubierta en lo inesperado, cuando aparece envuelta en la alegoría, le exige al entendimiento des-cubrir significados. Es notable en el planteamiento de Winckelmann el papel que desempeña el lenguaje simbólico como expresión de la cultura. Así Winckelmann sigue el hilo conductor del lenguaje simbólico para penetrar en la historia: concretamente en las culturas egipcia, griega y romana. La relación entre el pensamiento de Winckelmann y el de Kant en este punto es muy próxima.¹⁶

Como un claro representante de esta inclinación por superar el privilegio de la forma en el estudio de las imágenes de los artefactos artísticos del pasado, surgió el pensamiento del historiador del arte austriaco Alois Riegl (1858-1905)¹⁷ que como alumno de Zimmermann en Viena, heredó los discursos filosóficos de Kant y Hegel. Asimismo, su vida trascurrió en el caleidoscópico crisol de la Viena de la época de transición entre el siglo XIX y el XX, que a decir del autor español Ignasi de Solà-Morales: “la tradición historiográfica en el campo del arte es extraordinariamente compleja [...] pues en ella se encuentran las versiones evolucionadas del hegelianismo, el más radical positivismo en sus distintas presentaciones y finalmente el formalismo neokantiano de primorosa y cuidada elaboración en el campo de la teoría estética.”¹⁸ Para Riegl, las variaciones de los estilos artísticos no se podían explicar solamente como cambios en las formas de representación, que la experiencia sensible del creador artístico plasmaba en sus obras y por consiguiente, de la percepción que de éstas habían realizado sus perceptores de su época; los estilos artísticos constituían algo más, obedecían a síntomas que simbolizaban cambios profundos en los ideales estéticos los momentos históricos. Las leyes que determinan un estilo específico, no podían

¹⁶LAPOUJADE, María Noel; “Esquematismo y simbolismo en el pensamiento de Kant”, en *Relaciones* No. 79, Montevideo, 1990.

¹⁷*Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlín, 1983. Traducción al español: RIEGL, Alois; *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.; *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Viena y Leipzig, 1903. Traducción al español: RIEGL, Alois; *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Visor, Madrid, 1999.; *Spättrömisches Kunstindustrie*, Viena, 1901 y 1927. Traducción al español: RIEGL, Alois; *El arte industrial tardorromano*. Visor, Madrid, 1992.

¹⁸SOLÀ-MORALES, Ignasi de; “Prólogo a la edición castellana: Teoría e Historia del Arte en la obra de Alois Riegl.”, en RIEGL, Alois; *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. IX.

ser consideradas como leyes provenientes de la naturaleza, sino que constituían principios estructurales, que a su vez, eran los encargados de otorgar leyes, que partiendo del artefacto artístico mismo, determinaban la disposición de sus partes constitutivas; de aquí que Riegl realizara la distinción entre las formas exteriores, conocidas como «caracteres estilísticos» o simplemente estilo, y los principios estructurales más profundos y centrales que son aquellos que determinan y condicionan a los primeros.

De acuerdo al historiador del arte austriaco, los periodos históricos artísticos no obedecieron a cambios abruptos, rupturas o catástrofes, sino que en el desarrollo del devenir histórico se produjeron alteraciones progresivas en los ideales estéticos, que incidiendo en el creador artístico, fueron expresadas por éste en sus obras a través de la «voluntad artística» o «voluntad de la forma», concepto que se convirtió en uno de los tópicos fundamentales de la Historia del Arte a través de su apelativo en alemán: «*Kunstwollen*»¹⁹. En la voluntad de la forma, podemos apreciar la intención de Riegl por superar la consideración exclusiva de las formas expresadas en los artefactos artísticos como punto de partida de su valoración histórica, para dar cabida a otro tipo de factores del contexto histórico del cual surgieron, es decir, de factores extra-artísticos, lo cual diluyó, para bien, la autonomía de lo artístico postulada por los autores anteriores.

La propuesta de la voluntad de la forma de Riegl, constituye una fuerza real, eficiente y dinámica, que se encuentra por principio, en un grupo de seres humanos en un lugar y tiempo específicos, dentro del cual surge un creador artístico, que como un individuo especialmente dotado, experimenta una especie de «impulso estético» inconsciente que lo lleva a elegir las formas idóneas para realizar sus artefactos artísticos y que promueve, como si se tratara de una voluntad *supra*-individual, la utilización normativa de esas formas a las restantes voluntades individuales, lo cual le lleva a creer que la voluntad de la forma, sólo acontece en los creadores artísticos de gran envergadura. La voluntad de la forma se relaciona con las actitudes sociales, religiosas y culturales de la época en la cual surgieron los objetos artísticos, por lo tanto, la explicación de éstos, que se atenía estrictamente a la lógica interna de sus formas, tal como lo había hecho la Teoría Estética de la Visibilidad Formal, le pareció a Riegl insuficiente para explicar toda la riqueza ideológica que es capaz de proyectar un artefacto artístico del pasado, concebido como la fuente para explicar la compleja mutabilidad histórica del complejo tejido de cada época y del gusto general que en cada una de éstas se producía por ciertas formas.

De esta manera, el camino para una valoración integral de un artefacto artístico del pasado, como fuente para explicar el devenir histórico, consistió en Riegl, en indagar las posibles direcciones fundamentales de su voluntad de la forma, lo cual traería dos consecuencias que superarían lo obtenido por la anterior Teoría Estética

¹⁹El término alemán *Kunstwollen*, se ha traducido al español como «voluntad artística» y «voluntad de la forma», nosotros hemos elegido el segundo, debido a que pone énfasis en la «forma» y «lo formal», tópicos fundamentales para este capítulo de la presente Tesis.

de la Visibilidad Formal. Por una parte, se obtendrían resultados más vastos y significativos de la época de la cual surgió el artefacto artístico, permitiendo establecer una óptima valoración del mismo, y por otra, su función como fuente para explicar el momento histórico al cual perteneció se enriquecería considerablemente, puesto que aportaría una infinidad de conocimientos extra-artísticos de gran utilidad para su cabal conocimiento.

Si bien, la voluntad de la forma propuesta por Riegl, no resultó lo suficientemente precisa —siendo calificada por sus primeros críticos de “oscura” y de que su autor no definió con claridad en cual momento de la creación artística acontecía éste sugestivo fenómeno—, al menos, provocó dos consecuencias positivas para el desarrollo de la Historia del Arte. La primera, consistió en que fue precisamente su “oscuridad”, la que la convirtió en una fórmula proclive a ser interpretada de diversas maneras, de acuerdo a los autores que la han utilizado, y por consiguiente, generadora de discursos ideológicos; la segunda, consistió en la expansión del poder que los artefactos artísticos tenían como medios para establecer su propio valor histórico y para conocer el devenir histórico que los había hecho posibles, todo lo cual, se dirigía al establecimiento de su significado.

3. LA INTEGRACIÓN DEL MENSAJE DEL PASADO A SU FORMA. LA ICONOLOGÍA

La Teoría Estética de la Visibilidad Formal, evolucionó a través de la ampliación de sus alcances, que podríamos reducir a tres derivaciones que dentro del ámbito de la lengua alemana, se convirtieron en tres escuelas de interpretación de imágenes que coadyuvaban a la consolidación de la Historia del Arte como disciplina autónoma. La primera fue la Psicología del Arte²⁰, la segunda, la Fenomenología del Arte²¹, y la

²⁰Como comentamos en la introducción de este Capítulo, los trabajos de Freud y su discípulo Jung, desarrollaron en aquella época, a la Psicología, que al igual que otras disciplinas, se consolidó como disciplina autónoma institucionalizada. Si bien Freud se ocupó poco del ámbito artístico y de la experiencia estética, escribiendo un sugestivo análisis de la obra de Leonardo da Vinci, mantuvo una cierta relación con los integrantes de la Teoría Estética de la Visibilidad Formal, al coincidir con éstos en la Viena finisecular; por su parte, Jung influenció notablemente a las teorías que se desarrollaban para interpretar las imágenes del pasado, particularmente por el establecimiento de la noción de «arquetipo», que emparentó con el símbolo por medio de los «actos simbólicos», lo cual lo enlazó con Cassirer, y por supuesto, con la Iconología. Los principales autores de esta corriente que estaban en activo en la época fueron: el alemán Rudolph Arnheim (1904-2007), el austriaco Ernst Kris (1900-1957) y el húngaro Gyorgy Kepes (1906-2001), mientras que también se conformaron vertientes con tintes psicólogos, que en menor o mayor medida tuvieron impacto dentro del mismo ámbito, como la Psicología de la Percepción y la corriente de la *Gestalt*.

²¹El historiador del arte Heinrich Wölfflin, fue contemporáneo de Riegl, con quien compartió su filiación epistemológica neokantiana, y por supuesto, ciertas bases de la Teoría Estética de la Visibilidad Formal, sin embargo, Wölfflin se inclinó por involucrar en sus interpretaciones, el discurso que se había generado de la Psicología, de la Fenomenología de Edmund Husserl y hasta de aspectos fisiológicos del ser humano; debido a lo anterior, fue considerado como el representante de la tendencia conocida como Fenomenología del Arte dentro del ámbito de la Historia del Arte, separándose de los caminos que seguía la Iconología.

tercera la Iconología, o como le llamaremos aquí, la Escuela Iconológica. De acuerdo a Furió:

hasta finales del siglo XIX no surgen las que podríamos considerar primeras corrientes metodológicas de la historia del arte. Dos opciones casi opuestas se desarrollan entonces y se mantienen hasta nuestros días: el formalismo y la iconología. El primero como su nombre lo indica, se interesa básicamente por los aspectos formales de la obra de arte. Este punto de vista se relaciona con el idealismo estético de Kant, que defendía que los juicios de gusto y la belleza dependen de la forma de las cosas, y también con la teoría del arte por el arte, que propugnaba la autonomía del arte y el culto a la forma y a la belleza. Asimismo los presupuestos formalistas se relacionan con el arte de su época, por el grado de esteticismo y de experimentación formal de los primeros movimientos artísticos de vanguardia.²²

En efecto, en este punto, nos enlazamos, en primera instancia, con los resultados del Capítulo II, y en segunda, con el Capítulo III. A lo largo de estas fases de este trabajo, hemos llegado a la configuración de una forma simbólica, dentro de la cual acontece una estrecha unión entre un particular contenido espiritual y un signo concreto, expresado en la creación artística por el creador del artefacto artístico. Los autores Checa, García y Felguera comentan sobre este particular momento que:

Paralelo en el tiempo a las doctrinas formalistas, el pensamiento del neo-kantiano E. Cassirer está en la base de toda una metodología de la Historia del Arte que, partiendo de los escritos pioneros de A. Warburg, se ha desarrollado con enorme éxito hasta nuestros días: nos referimos a la *Iconología*. Esta corriente metodológica surge en base a la fenomenología de Husserl y a las doctrinas de Heidegger, pero sobre todo teniendo en cuenta la *Filosofía de las formas simbólicas*, de E. Cassirer.²³

Simplificando, quizá demasiado, el desarrollo de la Escuela Iconológica, podemos partir de una cuestión que se colocó en el escenario ideológico alemán en las primeras dos décadas del siglo XX, particularmente después del discurso Riegl: la necesidad de aportar aquellos aspectos que remitían al «tema», «asunto» o «sentido» de las imágenes que provenían de los artefactos artísticos del pasado, con el objeto de comprender aquello que expresaban sus representaciones, así como su evolución en el devenir histórico, con la clara consciencia en que las formas poseían una historicidad inmanente, tal como la poseían los objetos que les servían de vehículo, lo cual tuvo como consecuencia una superación fundamental de la Teoría Estética de la Visibilidad Formal. Se hizo apremiante indagar, además de la forma, a su contenido.

²²FURIÓ, Vicenç; *Op. cit.*, p. 25.

²³CHECA CREMADES, Fernando, GARCÍA FELGUERA, María de los Santos y José Miguel MORÁN TURINA; *Op. cit.*, p. 43, [las *cursivas* son de los propios autores].

La forma es uno de los aspectos constitutivos y más específicos de la obra de arte, cuya calidad, además, no depende tanto de lo que la obra representa o significa, como el modo de representar o significar. Subrayamos, por tanto, la importancia y la necesidad de estudiar los valores formales de las obras, y es justo reconocer que algunos autores poseen una habilidad exquisita para apreciar y hacernos ver lo mejor de lo más externo de ellas. Sin embargo, conviene no olvidar que para comprender la forma de una obra de arte no hay que disociarla de su función, y que ambos aspectos están condicionados por determinadas circunstancias históricas. Ignorar o subestimar este hecho suele conducir a interpretaciones insuficientes y erróneas. Así pues, para los autores formalistas el estudio de las cualidades estéticas y estilísticas de las obras es su objeto pero también su límite fundamental, ya que considerando únicamente los aspectos formales no es posible comprender y explicar de modo global la naturaleza y la función de la obra de arte, sus propias formas, sus significados ni su evolución histórica.²⁴

En el Apartado 4, del Capítulo III, mencionamos la influencia que provocó en Cassirer, el contacto que tuvo con el Instituto Warburg en Hamburgo, no siendo el único que obtuvo este beneficio; de hecho, podemos afirmar que este sitio fungió durante más de dos décadas —1909-1933— como un crisol dentro del cual se gestó toda una visión del pasado así como de la conciencia de la diversidad y de los alcances del conocimiento humano, todo encuadrado dentro de una época de efervescencia ideológica descomunal. Warburg, su fundador, estudió Filosofía, Historia, Arqueología, Historia del Arte e Historia de la Religión, identificándose con los discursos de Nietzsche y del historiador alemán Jacob Burckhardt (1818-1897). Esta formación tan heterogénea, dio como resultado un pensador que aglutinó una enorme cantidad de conocimientos multidisciplinares, insertándose en la Historia del Arte a través de su interés por el arte del Renacimiento italiano, que desarrolló en sus numerosos viajes a Italia, particularmente a Florencia; este interés por comprender las imágenes expresadas en el arte renacentista florentino, lo inclinó por estudiar su significado. De acuerdo al autor español José Francisco Yvars: “Warburg era consciente del carácter ambivalente de las imágenes. Buscaba un argumento teórico que explicase las razones de su presencia insistente a través del tiempo y mediante plurales metacampos. Puesto que, en última instancia, la tradición no es siempre y únicamente un vínculo con el pasado sin una oscura complicidad con esa reconstrucción interesante que llamamos historia.”²⁵

Con fuertes resonancias nietzscheanas, Warburg apostó por la existencia de una compleja relación entre lo «apolíneo» y lo «dionisiaco» en la cultura de la griega antigua así como su pervivencia a lo largo del desarrollo posterior de la cultura occidental; lo anterior, le llevó a intentar detectar el espíritu dionisiaco como el verdadero sustrato del arte producido durante el Renacimiento italiano —la Antigüedad no había accedido al Renacimiento italiano solamente a través del interés de los artistas de aquella época, por el estudio de su bella regularidad, como

²⁴FURIÓ, Vicenç; *Op. cit.*, p. 26.

²⁵YVARS, José Francisco; “Aby Warburg.”, en BOZAL, Valeriano [Editor]; *Op. cit.*, p. 311.

lo había expresado Winckelmann, sino también a través del patetismo expresivo que supone la aparición de figuras en movimiento vivaz y nervioso— ya que por una parte, constituía el paradigma del arte europeo, y por otra, había sido considerado — al menos en la época en la cual le interesó Warburg— como el arte que había rescatado el legado del mundo clásico y lo había resguardado para la cultura europea moderna. De este modo, las imágenes artísticas concebidas durante el Renacimiento italiano, constituyeron para Warburg, el umbral para la indagación de aspectos insospechados de un periodo histórico determinante en el desarrollo de Occidente.

Como es obvio suponer, el estudio del pasado a través de las imágenes, no constituía algo nuevo en el momento en el cual Warburg comenzó a realizar sus indagaciones acerca de las imágenes del arte renacentista, lo novedoso fue su caracterización de éstas como el receptáculo de una especie de «memoria psicológica» del devenir histórico, proclamando la necesidad de desarrollar un método para revelar su contenido. Para lo anterior, Warburg se distanció de los preceptos establecidos por la Teoría Estética de la Visibilidad Formal para interpretar las imágenes del pasado, que habían privilegiado los aspectos puramente estéticos, estilísticos, y fundamentalmente formales; para Warburg, lo anterior constituía una labor útil, pero insuficiente, puesto que consideró que para llegar al conocimiento fidedigno de las imágenes del pasado, era necesario inclinarse por aquellos aspectos que trascendían a sus formas, con la clara convicción de que éstas resguardaban contenidos subyacentes que eran producto de modos simbólicos del pensamiento y por consiguiente debían ser interpretadas en clave simbólica. Con la atención a los contenidos, además de la consideración de las formas, Warburg pretendió equilibrar, desde el punto de vista epistemológico y metodológico, la interpretación de las imágenes del pasado.

La interpretación de las imágenes del pasado, consistía, de acuerdo a Warburg, en la revelación de su contenido a través del discernimiento del material simbólico subyacente en sus formas, convicción que lo emparentó intelectualmente con Cassirer y su Filosofía de la Formas Simbólicas, estableciendo el sustrato ideológico para el desarrollo de la Escuela Iconológica²⁶. De nueva cuenta Yvars

²⁶De acuerdo a William S. Heckscher: “La Iconología, en el sentido moderno del término, fue expuesta por primera vez en vísperas de la primera Guerra Mundial por Aby Warburg en una conferencia de veinte minutos en el Congreso Internacional de Arte en Roma.” (HECKSCHER, William S.; “Erwin Panofsky: un *Curriculum Vitae*.”, en PANOFSKY, Erwin; *Sobre el estilo*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 213). El término «Iconología» era utilizado desde el siglo XVI para referirse a la descripción del sistema de reglas de representación de personajes, o bien de escenas narrativas en las imágenes artísticas —sagradas o profanas— haciéndose popular a través del tratado, publicado en 1593, que realizó el autor italiano Cesare Ripa, al cual tituló simplemente como *Iconología*, siendo conocido hasta la fecha como la “Iconología de Ripa”. Este tratado, fungió como un manual de símbolos, alegorías y personificaciones para los artistas —poetas, escultores y principalmente pintores— que buscaban en éste las convenciones de representación de las virtudes, vicios, afectos y pasiones humanas; la obra se hizo famosa y se reeditó durante los siglos XVII y XVIII, haciendo surgir otras obras con contenidos y funciones similares. Durante el periodo de tiempo aludido, los términos «Iconología» e «Iconografía» se utilizaban, en mayor o menor medida, indistintamente. En la Francia del siglo XIX, con la notable atención al pasado que provocó el Romanticismo, se publicaron numerosas obras que interpretaban

comenta que: “Warburg denominó a este modo de aproximación a la obra de arte, a este nuevo método historiográfico, *iconología*, posiblemente para diferenciarlo de los análisis iconográficos, de los que también se servía en determinadas fases de la investigación, y en los que abrió nuevas vías de estudio, particularmente en el ámbito de la iconografía profana.”²⁷

Desafortunadamente, Warburg no desarrolló un discurso escrito consistente y sistemático, lo cual tuvo como consecuencia que sus ideas no tuvieran una notable difusión, al menos en su época, sin embargo, sus epígonos se encargaron de hacerlo a través de sus obras²⁸. Las labores de Warburg lo hicieron ingresar al desarrollo de la Historia del Arte por dos razones fundamentales: haber creado el que fue —y aún es— quizá la institución más influyente para la investigación en el ámbito de la Historia del Arte y por su fascinante obra, lamentablemente inacabada: *Atlas Mnemosyne*²⁹.

4. LA IMAGINACIÓN DEL PASADO SIMBOLIZADA. LA METODOLOGÍA ICONOLÓGICA DE PANOFSKY

El discurso del historiador del arte alemán Erwin Panofsky (1892-1968)³⁰, a decir del autor español Enrique Lafuente Ferrari fue: “[...] acaso el historiador del arte de más

las imágenes de artefactos del pasado, particularmente de arte sacro cristiano, dentro una Historia del Arte que apenas se estaba conformando como disciplina. Fue por lo tanto Warburg, el primero que estableció una diferencia entre la Iconología e Iconografía, ateniéndose a sus significados literales. Así, por una parte tenemos que la «Iconografía», proviene de las raíces griegas *icono*, que significa «imagen» y *graphein*, «escribir», por lo tanto significa: «escritura con imágenes», mientras que la «Iconología», proviniendo de *icono*, presenta como complemento la raíz griega *logos*, que significa «discurso», siendo su significado: «discurso con imágenes»; debido a lo anterior, para Warburg, fue más conveniente adoptar el término «Iconología», ya que de acuerdo a su manera de interpretar las imágenes, su significado como «discurso con imágenes» poseía más alcances semánticos que el de «escritura con imágenes».

²⁷YVARS, José Francisco; *Op. cit.*, p. 312, [las *cursivas* son del propio Yvars].

²⁸Los historiadores del arte austriacos Fritz Saxl (1890-1948) y Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001); y recientemente, el ensayista e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman (1953).

²⁹El *Atlas Mnemosyne* fue la obra capital de Warburg. Durante los últimos cinco años de su vida (1924-1929), Warburg los dedicó a coleccionar imágenes que fue colocando en paneles forrados con tela de color negro a manera de “folios”, que a su vez, conformaban un enorme volumen que narraban la historia europea. Según Warburg, este *Atlas Mnemosyne* constituía el símbolo mnemotécnico de la civilización europea, puesto que pretendía desentrañar el origen de ciertos símbolos, indagando acerca de su vigencia en la cultura occidental a través del devenir histórico. (Cfr. WARBURG, Aby; *Atlas Mnemosyne*. Akal, Madrid, 2010, 188 pp.).

³⁰Erwin Panofsky (Hannover, 1892-Princeton, 1968). De origen judío, inició sus estudios en Berlín, interesándose inicialmente por el estudio de la Filosofía, así como por las lenguas clásicas y el sánscrito, sin embargo, su fascinación por Alberto Durero demostró su inclinación hacia el ámbito de la Historia del Arte, realizando sus dos primeros trabajos sobre Durero (*Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürer (Dürers Ästhetik)*, Berlín, 1914 y *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlín, 1915), siendo el segundo su tesis doctoral que presentó para graduarse en Friburgo en 1914; ambos trabajos cristalizarían en su posterior obra escrita en inglés sobre el artista de Nuremberg —en 1916 se casó con Dora Mosse (1886-1946), una notable historiadora del arte, que desafortunadamente se vería eclipsada por la posterior fama de su marido—. Su relativa solvencia económica le permitió a Panofsky dedicarse como *free-lance* a sus investigaciones, estableciendo contacto con el Instituto Warburg, ya que había conocido a Aby

talento, sabiduría y dotes de toda su generación.”³¹ Panofsky ha sido el máximo representante de la Escuela Iconológica para la interpretación de imágenes, que al igual que las otras dos escuelas contemporáneas, la Escuela Sicológica y la Escuela Fenomenológica, hundieron sus raíces en el sustrato ideológico de la Teoría Estética de la Visibilidad Formal, para desarrollar teorías y métodos específicos encaminados a la interpretación de imágenes artísticas del pasado, siendo determinantes para el desarrollo y consolidación de la Historia del Arte como disciplina autónoma durante la primera mitad del siglo XX. Los intereses intelectuales de Panofsky se inclinaron por todo aquello que diera cuenta de la cultura, acumulando una asombrosa cantidad y

Warburg desde 1912, convirtiéndose en su maestro y mentor, mientras que su Instituto le sirvió como escenario idóneo para desarrollar sus intereses, integrándose como uno de sus más asiduos participantes. Es en el Instituto Warburg, en donde inició una estrecha relación con su colega Fritz Saxl y con Ernst Cassirer, de quien recibiría una influencia fundamental para todo su discurso posterior. Después de la Primera Guerra Mundial, la economía del joven Panofsky se deterioró y con la ayuda de Warburg, obtuvo el puesto de *Privatdozent* en la Universidad de Hamburgo en 1921, llegando a ser numerario en 1926. Durante esta época publicaría dos estudios que se convertirían en obras clásicas de la literatura en Historia del Arte («Idea» *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig y Berlín, 1924 y «Die Perspektive als “Symbolische Form”», inicialmente en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-1925 y posteriormente en Leipzig y Berlín, 1927). Desde 1931, fue invitado como profesor visitante en la Universidad de Nueva York, alternando su cátedra entre Hamburgo y Nueva York, sin embargo, al igual que Cassirer y toda la élite intelectual judía de la República de Weimar, Panofsky tuvo que renunciar definitivamente en 1933, a su cátedra en Hamburgo para aceptar la que le ofrecía el Institute for Advanced Study de la Universidad de Princeton en New Jersey, Estados Unidos, finalizando la que se ha llamado su «Época Alemana» e iniciando su «Época Americana», con un estudio realizado con Saxl en inglés sobre la mitología en el arte medieval europeo («Classical Mythologie in Medieval Art», en *Metropolitan Museum Studies*, 1, Nueva York, 1933). Un año después, publicó la obra más influyente de su discurso, y quizá, de la disciplina de la Historia del Arte de la primera mitad del siglo XX, debido a que se iniciaba con el célebre «Estudio introductorio», dentro del cual expresó una teorización de su metodología para estudiar a las imágenes artísticas del pasado como preámbulo a una serie de textos dedicados al arte renacentista en clave humanística (*Estudios en Iconología: Temas humanísticos en el arte del Renacimiento*, [Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance], Nueva York, 1939). Después del texto anterior, la fama de Panofsky se acrecentó, provocando un enorme interés por cada una de sus publicaciones, citaremos a continuación las imprescindibles: El estudio sobre Durero que aglutina sus primeros trabajos alemanes (*Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, 1995 [la primera edición de esta obra fue *Albrecht Dürer*, publicada en dos tomos en Princeton en 1943. Ahora bien, Panofsky la reelaboró varias veces, siendo la versión definitiva la publicada en un tomo como *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Londres, 1955 y que fue la utilizada para la traducción al español]) cuyo discurso reflejó una crítica implícita a la supuesta diferenciación entre el saber alemán y judío realizada por la ideología teutónica del Nazismo; la publicación de las conferencias Norton en la Universidad de Harvard en 1947 sobre la pintura flamenca (*Primitivos flamencos*, Madrid, 1998, [Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Cambridge, 1953]); la colección de pequeños textos, algunos de su Época Alemana (*El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, 1970 [Meaning in the Visual Arts, Princeton, 1957]); el estudio de la influencia de la Escolástica en la Arquitectura (*Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, 1986 [Gothic Architecture and Scholasticism, Nueva York, 1957]); las cuatro conferencias que dictó en 1952 en el castillo de Gripsolm, Suecia, conocidas como las «Conferencias Suecas» (*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1997 [Renaissance and Resuscitations in Western Art, Estocolmo, 1960]). Panofsky permaneció en Princeton, Nueva Jersey hasta su muerte en 1968.

³¹ LAFUENTE FERRARI, Enrique; “Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del Arte)”, en PANOFSKY, Erwin; *Estudios sobre iconología*. Alianza, Madrid, 1996, p. IX, [si bien, la edición expone el texto en cursivas, nosotros no lo hemos hecho así por el formato que hemos utilizado en este documento].

variedad de conocimientos, desde la Filosofía —particularmente la Estética— hasta las manifestaciones artísticas de todo tiempo y procedencia, incluyendo a aquellas que se producían en su época, como lo fue su interés por el cine o el arte industrial, pasando por su estudio de las lenguas y las literaturas antiguas —particularmente la literatura griega, romana y medieval, incluyendo los textos raros o herméticos—. Complementando lo anterior, Yvars agrega que:

Panofsky ha pasado a la historia como un dotado especialista en los aspectos metodológicos y estéticos de la Historia del Arte y como el principal teórico del llamado método iconológico. Su dedicación a este tipo de investigaciones germinó en el ambiente propiciado por el Instituto Warburg, donde su conocimiento de Riegl, su formación kantiana y la relación con Cassirer, le llevaron a formular su singular interpretación iconológica de los hechos artísticos. Panofsky, en clara oposición a directrices formalistas y de la historiografía tradicional, resaltó en sus propuestas la importancia de la significación de las artes visuales y su conexión con los acontecimientos culturales y los contenidos espirituales de su época, la relación entre la voluntad artística y las cosmovisiones históricas determinadas.³²

Ampliando la cita anterior, desde su temprana formación académica, Panofsky estudio Filosofía, familiarizándose con el discurso de Kant, particularmente con el de la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la facultad de juzgar*. Ahora bien, su contacto con el Instituto Warburg y su fundador fue providencial, ya que desarrolló básicamente tres inclinaciones; la primera, la pasión por desgranar el significado de las imágenes artísticas del pasado; la segunda, la vocación interdisciplinaria, al perseguir relacionar y aglutinar conocimientos extraídos de diversas disciplinas, particularmente de índole humanística; y la tercera, la necesidad por establecer las relaciones simbólicas, que a través de la formas, reflejaban una cierta unidad del origen cultural de Occidente. Sobre lo anterior, Yvars comenta que: “Panofsky delimitó el campo de trabajo de la historia del arte desde un punto de vista pioneramente interdisciplinario. Proponer una historia del arte que evite el arqueologismo y se centre en los testimonios que menor determinen el tiempo histórico y articulen el mayor número de ideas distintas. Las ciencias sociales deben aspirar a crear unas estructuras espacio-temporales que Panofsky llama «cosmos natural» y «cosmos cultural».”³³

También conoció bien los escritos de Riegl, que se encontraban en plena difusión durante aquella época, de los cuales Panofsky comprendió la superación que realizó el primero, del estudio de las imágenes artísticas del pasado ateniéndose exclusivamente a sus formas, y a su catalogación dentro de los estilos que había promovido la Teoría Estética de la Visibilidad Formal; Panofsky comprendió que la atención exclusiva de las formas expresadas en las imágenes artísticas del pasado constituía un factor importante, pero limitado. Sobre esto, Furió opina que:

³²YVARS, José Francisco; “Erwin Panofsky.”, en BOZAL, Valeriano [Editor]; *Op. cit.*, p. 314.

³³*Ibidem.*, p. 315, [los corchetes son del propio Yvars].

Si el formalismo estudia básicamente las cualidades formales de las obras, la iconología se interesa por los temas y los contenidos. Su principal objetivo consiste en averiguar el significado de las obras de arte visual (icono = imagen), que considera como documentos de una cultura. Para reconstruir su sentido y función original, el iconólogo busca las fuentes literarias o figurativas en que se basa o con las que se relaciona la obra estudiada, y estos vínculos le ayudan a situarla cronológicamente, a determinar sus conexiones con la tradición, a identificar su tema y a conocer su significado.”³⁴

La superación del estudio exclusivo de las formas de las imágenes del pasado, que se apreciaba en los trabajos de Riegl y Warburg, y que por diferentes ángulos de perspectiva, señalaban la necesidad de estudiar también el tema, asunto y sentido que éstas expresaban, cristalizaron en el discurso de Panofsky, encuadrándolo dentro de un marco teórico idóneo: la Filosofía de las Formas Simbólicas de Cassirer. En efecto, Panofsky conoció a Cassirer, por supuesto, en el Instituto Warburg, iniciándose una relación intelectual que suscitó la mayor influencia ideológica en Panofsky, al asumir éste la noción de «forma simbólica» como respuesta a la necesidad de conciliar aquellos aspectos, expresados en las imágenes del pasado, que remitían a la forma, con los que lo hacían al significado, así como la evolución de éstos en su devenir histórico. Las formas simbólicas, como entidades dentro de las cuales, acontece una estrecha vinculación entre un particular contenido espiritual y un signo concreto, expresado a través de la creación artística, le aportaron a Panofsky los elementos necesarios para realizar la conciliación requerida y consolidar su propia postura ante la Iconología propuesta por Warburg.

Lejos de ser un “diletante”, “*connoisseur*”, o “experto” —todos estos epítetos utilizados por sus detractores, que sin duda, se sintieron, y se siguen sintiendo intimidados por la abrumadora difusión y trascendencia de sus trabajos— Panofsky fue ante todo, un sabio humanista, la encarnación perfecta del «hombre renacentista», que fue consciente de la inmensa complejidad e infinita riqueza del contexto histórico del cual surgieron las imágenes expresadas en los artefactos del pasado; sobre esta naturaleza interdisciplinaria de Panofsky, Lafuente Ferrari comenta que:

Panofsky ha proclamado a todos los vientos que la historia del arte no es concebible, en su más alto sentido, sin una abierta y generosa relación con la historia íntegra, con la teoría y la estética, con la filosofía y la cultura toda. La obra de arte es una entidad de la que parten, como los filamentos de las neuronas, conexiones con las creencias, las ideas, la situación histórica de los hombres que las crearon. Y el historiador no puede prescindir de esas conexiones si no quiere quedarse en las manos con un seco residuo, desecho en polvo el impulso creador que sirve de explicación a la existencia de la obra de arte misma y al goce intelectual del que la estudia o la contempla.³⁵

³⁴FURIÓ, Vicenç; *Op. cit.*, p. 27.

³⁵LAFUENTE FERRARI, Enrique; *Op. cit.*, p. IX, [si bien, la edición expone el texto en *cursivas*, nosotros no lo hemos hecho así por el formato que hemos utilizado en el presente documento].

La Escuela Iconológica se consolidó con un texto no muy extenso, publicado en Nueva York y en Oxford en 1939 por Panofsky como «Estudio introductorio» a su obra *Estudios en Iconología: Temas humanísticos en el arte del Renacimiento*, cuyo discurso se convirtió, sin duda, en el texto más influyente para la comprensión de imágenes de la primera mitad del siglo XX y en el principal difusor de la Escuela Iconológica, que no sólo fue adoptado por la Historia del Arte, sino también por la Antropología, la Arqueología, la Sociología, la Filosofía —en su vertiente Estética— y podríamos extender la lista. En este «Estudio introductorio», Panofsky expuso su manera de interpretar las imágenes artísticas del pasado a través de una metodología, siendo la primera vez que un historiador del arte lo había hecho de una forma tan clara y concisa, de aquí el éxito y trascendencia de la “Metodología de Panofsky” o “metodología panofskyana”, como popularmente se le ha denominado. Posteriormente, el texto se incluyó como “Capítulo 1. *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento.*”, dentro de una colección de textos cortos, publicada en Princeton en 1957 y que se tituló *El significado de las artes visuales*. En esta Tesis, la denominaremos «Metodología Iconológica de Panofsky»³⁶ apelando a la utilización que se ha hecho de ésta, como una guía para la praxis sistemática de imágenes en los artefactos artísticos del pasado.

³⁶*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York y Oxford, 1939. La Metodología Iconológica de Panofsky, fue publicada por primera vez en inglés, en el año de 1939, como «Estudio introductorio» a una recopilación de textos que provenían de conferencias dictadas por Panofsky acerca del estudio de diversas imágenes del Renacimiento italiano; la publicación fue realizada por la Oxford University Press y constituyó su primera publicación en Estados Unidos; a nuestro entender, esta edición fue la primera traducción y publicación de la Metodología Iconológica de Panofsky en español.

1) 1970, = *Introducción a la Iconología*, de esta publicación no conocemos el nombre del traductor, sin embargo, el hecho de que notemos algunas diferencias que se circunscriben a algunos términos concretos, nos hace pensar que la traducción fue realizada por un traductor distinto del de aquellos que se encargarán de hacerlo en las publicaciones que aparecerán subsecuentemente; esta publicación fue realizada por la revista española *Revista de Occidente*, Número 86, Madrid, Mayo de 1970.

Meaning in the Visual Arts, Princeton, 1957.

En el año de 1957, la Metodología Iconológica de Panofsky fue incluida dentro de otra recopilación de textos de diversa procedencia, algunos de estos provenían de su Época Alemana. De esta edición tenemos una traducción al español.

2) 1979, = *El significado en las artes visuales*, traducción por Nicanor Ancochea publicada por la editorial española Alianza en el mismo año, [incluye material adicional: “Lugares originales de publicación”, que al parecer fue realizada por el propio Panofsky y que puede hacernos pensar que el texto no tuvo ninguna corrección o ampliación, excepto el título, que ahora aparece como “Capítulo 1. *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento.*”].

Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, Princeton, 1962.

En el año de 1962, se volvió a realizar otra edición de la obra de 1939, a la cual, Panofsky le realizó algunas correcciones y ampliaciones, que al parecer no afectaron al «Estudio introductorio» y que se conoce como la “Edición Torchbook”. De esta edición tenemos una traducción al español.

3) 1972, = *Estudios sobre iconología*, traducción por Bernardo Fernández, publicada por la editorial española Alianza en el mismo año, [incluye material adicional: “Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del Arte)” por Enrique Lafuente Ferrari].

Hemos adoptado como base para el presente Capítulo la traducción [2] de las reseñadas arriba.

La Metodología Iconológica de Panofsky, fue expuesta a través de tres procesos, que han sido diferenciados claramente por su autor con el objeto de lograr una mayor claridad expositiva. No obstante, nos parece necesario advertir que esta forma de exposición sólo se refiere a la reseña de tres eventos que, según Panofsky, acontecen en la experiencia estética de manera simultánea e interactuante y no como eventos que acontecen aisladamente, o bien, causalmente, como a menudo han sido interpretados y/o utilizados, de aquí que el propio autor los haya caracterizado como «momentos». Para la exposición de la Metodología Iconológica de Panofsky, podemos partir de la siguiente aseveración que realiza una integración de su noción de experiencia estética:

Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente, o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (esto es, en las artes plásticas, el tema) y el contenido. [...] La unidad de esos tres elementos es lo que viene a realizarse en la experiencia estética, y todos ellos concurren por igual a lo que se llama el goce estético del arte.³⁷

Como es posible apreciar en la cita anterior, la superación del estudio exclusivo de las formas expresadas en las imágenes del pasado, cristalizaron en Panofsky, dentro del marco filosófico de la Filosofía de las Formas Simbólicas de Cassirer, como la necesidad de equilibrar la atención a las formas, con la atención a su sentido, tal como Panofsky lo refiere en la siguiente cita: “cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la «idea» y la atribuida a la «forma», con tanta mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su «contenido».”³⁸ Debido a lo anterior, Panofsky inició su texto con la sentencia siguiente: “La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma.”³⁹ Una vez que Panofsky realiza esta ilustrativa afirmación que expresa su posición ante las imágenes, procede a exponer su metodología por medio de tres procesos o momentos. El primer momento lo constituye la «Descripción Pre-iconográfica» que consiste en lo siguiente:

1. *Significación primaria o natural*, a su vez *subdividida en significación fáctica y significación expresiva*. Ésta se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un

³⁷ PANOFSKY, Erwin; “Introducción. La historia del arte en cuanto disciplina humanística.”, en PANOFSKY, Erwin; *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, 386, p. 31.

³⁸ *Ibidem.*, p. 29.

³⁹ PANOFSKY, Erwin; “Capítulo 1. *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento*.”, en PANOFSKY, Erwin; *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, p. 45.

interior. El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.⁴⁰

De acuerdo a la cita anterior, la Descripción Pre-Iconográfica pretende explicar la «significación primaria o natural», que a su vez, se bifurca en «significación fáctica» y «significación expresiva». La significación fáctica alude al momento en que los seres humanos, cuando percibimos visualmente una cierta configuración de líneas, colores y volúmenes, lo que hacemos es identificar algo como objeto de percepción mediante «formas puras», a lo cual Panofsky designa simplemente como «objetos»; pero además de percibir estos objetos mediante formas puras, también podemos adjudicarles modificaciones, que obedecen a cambios ocasionados por sus relaciones con ciertas acciones o sucesos, a lo cual Panofsky designa como «acontecimientos», todo lo cual sucede dentro de nuestro «universo visual». Pero al mismo tiempo, tenemos una nueva especie de significación, la significación expresiva, que si bien, está determinada por el proceso de la significación práctica, involucra la identificación de ciertas cualidades —que de acuerdo a Panofsky son identificadas por «matices psicológicos»— que revisten a los objetos y a los acontecimientos de cierta manera que puede ser considerada como expresiva y que identificamos mediante «empatía». Si bien, el proceso anterior podemos experimentarlo tanto con los objetos de nuestra realidad, como con las imágenes provenientes de los artefactos artísticos, Panofsky, al caracterizar a las formas puras como portadoras de significaciones primarias o naturales dentro de lo que considera el universo de los «motivos artísticos», dirige su interés hacia los artefactos artísticos, comprendiendo por éstos a «ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas», lo cual nos hace pensar en lo que ahora conocemos genéricamente como Artes Visuales o Artes Plásticas — Pintura, Dibujo, Escultura—. La experiencia previa es determinante para el proceso anterior, puesto que para identificar la significación práctica y la significación expresiva, necesitamos hacer uso de nuestra experiencia práctica cotidiana con nuestra realidad. El proceso anterior constituye la significación primaria y natural, y debe ser concebido como una «descripción»; de aquí, la Descripción Pre-Iconográfica.

La recapitulación de la Descripción Pre-Iconográfica fue realizada por Panofsky —al igual que como lo hizo Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*— a través de un cuadro sinóptico, en donde tenemos que el «objeto de interpretación» es el asunto *primario* o *natural*, dividido en a) *fáctico* y b) *expresivo*, que constituyen el universo de los motivos artísticos; el «acto de interpretación» es la *Descripción pre-iconográfica*; el «bagaje para la interpretación» es la *experiencia práctica*, que requiere de la familiaridad con *objetos* y *acontecimientos*; y finalmente, el «principio correctivo de la interpretación como la Historia de la Tradición» es la historia del *estilo*, comprendida como el estudio acerca de la manera en que, en distintas

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 45, [las *cursivas* son del propio Panofsky].

condiciones históricas, los *objetos y acontecimientos* fueron expresados mediante *formas*.

Para comentar la Descripción Pre-iconográfica de Panofsky, utilizaremos el esclarecedor estudio que el autor canadiense Mark A. Cheetham realizó recientemente en su obra *Kant, Art, and Art History. Moments of Discipline*, dentro del cual abordó la influencia de Kant en diversos acercamientos al fenómeno artístico en la actualidad, entre estos, su pertinencia en la Historia de Arte actual. Cheetham comenta que: “Panofsky’s allegiance to the more conservative Cassirer, and thus to Kant rather than Heidegger, was more literal [...] the interest in history is replaced in Panofsky by the ahistorical certainties allowed by Kant’s formalism.”⁴¹ La cita refleja la posibilidad que tuvo Panofsky para elegir entre el Neokantismo “progresista” de Heidegger y el “conservador” de Cassirer, optando por supuesto, por el segundo, mediante el cual, como apuntaremos adelante, reestableció el supuesto desinterés por lo histórico. Ahora bien, nosotros opinamos que en este momento de la Metodología Iconológica de Panofsky, tenemos en realidad, el Kantismo de Kant, tal como lo reconoce Cheetham cuando afirma que: “He [Panofsky] son explains that art history needs a priori principles of a Kantian sort.”⁴² agregando que: “Reason for Kant and Panofsky is “formal” in the sense that it requires a constant and before-the-fact relationship of questioning and critique vis-à-vis the other faculties, and specifically of our entire empirical, mutable existence [...]”⁴³

Para Panofsky, la percepción, en este caso visual, es el punto de partida de toda experiencia estética, concibiendo a la forma como una entidad que posibilita el acontecimiento sensible; en otras palabras, la percepción de los objetos, posibilita nuestro conocimiento, lo cual tiene un sesgo eminentemente kantiano. En efecto, en el Apartado 2 del Capítulo II, comentamos que la receptividad de nuestro psiquismo, sustentada en nuestra capacidad para recibir representaciones, constituía nuestra sensibilidad, y el proceso inmediato en que nuestro conocimiento es afectado por los objetos, constituía nuestra intuición, lo cual explicaba la certeza en que los objetos que percibimos de nuestra experiencia nos son “dados” por la sensibilidad a través de intuiciones. Asimismo, comentamos que nuestra capacidad de pensar y producir espontáneamente representaciones, a cargo del conocimiento constituía nuestro entendimiento. Por su parte, nuestra facultad suprema que nos permitía unificar y totalizar los conocimientos resultantes de lo producido por la sensibilidad y el entendimiento, era, por supuesto, la razón, proceso que posibilitaba nuestra facultad de conocer, suministrándonos principios *a priori*, independientes, previos a la experiencia, universales y necesarios que fundamentan nuestro conocimiento científico, todo lo cual había sido explicado por Kant en su *Crítica de la razón pura*.

Así, las imágenes de los artefactos artísticos del pasado, poseen un significado inmanente que será interpretado, antes que nada, de acuerdo a su existencia concreta y formal de su apariencia como fenómeno, que funge como

⁴¹CHEETHAM, Mark A.; *Kant, Art, and Art History. Moments of Discipline*. Cambridge University Press, E.U.A., 2001, p. 71.

⁴²*Ibidem.*, p. 72.

⁴³*Ibidem.*, p. 74.

vehículo del significado; en otros términos, el hecho de percibir una imagen expresada en un artefacto que proviene del pasado, no supone una especie de “percepción histórica” puesto que el hecho de que el artefacto, por antiguo que sea, nos exprese su imagen como objeto ante nosotros, es decir como fenómeno en sentido kantiano, constituye un evento que acontece a causa y a través de las categorías inmanentes kantianas —categorías fundamentales de espacio y de tiempo como la posibilidad de percepción— con su proverbial “estatismo”. Las categorías son universales y trascendentes, y sólo en este sentido pueden considerarse como a-históricas, lo que es histórico es la materialidad que posibilita que las imágenes sean percibidas, así como su interpretación, pero esto lo trataremos posteriormente⁴⁴.

El segundo momento lo constituye el «Análisis Iconográfico» que consiste en lo siguiente:

2. *Significación secundaria o convencional.* Ésta se aprehende advirtiendo que una figura masculina provista de un cuchillo representa a san Bartolomé, que una figura femenina que sostiene un melocotón en la mano es una personificación de la veracidad, que un grupo de figuras sentadas a la mesa según una determinada disposición y unas determinadas actitudes representa la Última Cena, o que dos figuras luchando entre sí de un determinado modo representan el combate de la Virtud y el Vicio. Operando así, establecemos una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*: nosotros acostumbramos a llamarlas historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos «iconografía». En realidad, cuando solemos hablar del «asunto» en contraposición a la «forma», aludimos principalmente a la esfera del «asunto» secundario o convencional, es decir, al universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del «asunto» primario o natural, expresado en motivos artísticos. El «análisis formal», en el sentido de Wölfflin, constituye en gran parte un análisis de motivos y de combinaciones de motivos (composiciones); para un análisis formal, en el sentido estricto de la palabra, se deberían evitar incluso términos como «hombre», «caballo» o «columna», para no hablar de valoraciones como las de «el triángulo impropio entre las piernas del David de Miguel Ángel» o «la admirable patentización de las articulaciones de un cuerpo humano». Es cosa obvia que un análisis iconográfico correcto presupone una identificación correcta de los motivos. Si el cuchillo que nos permite identificar a un san Bartolomé no es tal cuchillo sino un sacacorchos, el personaje no es un San Bartolomé. Además, conviene hacer notar que la afirmación «esta figura es una imagen de san Bartolomé» implica la deliberada intención del

⁴⁴Cfr. *Ibidem.*, p. 75.

artista de representar a san Bartolomé, mientras que las cualidades expresivas de la figura pueden muy bien no ser intencionadas.⁴⁵

El Análisis Iconográfico se sustenta en la «significación secundaria o convencional», que se refiere al momento en que, además de percibir las formas puras que determinan los objetos y acontecimientos, ejerciendo nuestra capacidad de identificar la significación primaria o natural, bajo sus dos modalidades mencionadas en el proceso anterior, los seres humanos tenemos la posibilidad de identificar una significación adicional, que Panofsky denomina como significación secundaria o convencional y que a diferencia de la primera, que es sensible, ésta es inteligible, puesto que constituye la interrelación de los motivos artísticos bajo las disposiciones de ciertos temas y conceptos, ante lo cual nos encontramos con un objeto a interpretar eminentemente procesual. El hecho de que los motivos artísticos mencionados en el primer momento, se combinen dentro de lo que también ha sido conocido como «composiciones», ocasiona que éstos adquieran una significación secundaria y convencional; secundaria por ser “agregada” a la primera a través de su reunión, y convencional por ser el producto de un acuerdo grupal o social. Para Panofsky, los motivos artísticos portadores de una significación secundaria o convencional conforman propiamente las «imágenes» mientras que los temas y conceptos, dentro de este contexto, son denominados por Panofsky como «temas» y «alegorías». Ahora bien, para interpretar el sentido de esta significación secundaria o convencional, no nos basta nuestra experiencia práctica cotidiana con los objetos y los acontecimientos, tal como sucede en el momento anterior; en este momento nos trasladamos del ámbito práctico a lo que Panofsky denomina «universo ultrapráctico» de las costumbres y las tradiciones de la cultura de la cual surgió la imagen. El proceso anterior constituye la significación secundaria o convencional, la razón de que sea secundaria es simple, metodológicamente concebida es posterior a la primaria, y de que sea convencional en lugar de natural, se debe a que debemos dejar las capacidades naturales básicas de percepción, para trasladarnos al ámbito de los acuerdos entre los seres humanos, para lo cual contamos con la investigación de las fuentes literarias así como con la Historia de la Tradición, que según Panofsky determina la Historia de los «tipos», todo lo cual de ser concebido como un «análisis»; de aquí, el Análisis Iconográfico.

En la recapitulación sinóptica del Análisis Iconográfico, tenemos que el «objeto de interpretación» es el asunto *secundario* o *convencional*, que constituye el universo de las *imágenes*, *historias* y *alegorías*; el «acto de interpretación» es el *Análisis iconográfico*; el «bagaje para la interpretación» es el *conocimiento de las fuentes literarias*, que requiere de la familiaridad con *temas* y *conceptos* específicos; y finalmente, el «principio correctivo de la interpretación como la Historia de la Tradición» es la historia de los *tipos*, comprendida como el estudio acerca de la

⁴⁵ PANOFSKY, Erwin; “Capítulo 1. *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento.*” en PANOFSKY, Erwin; *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, pp. 48-49, [las *cursivas* y los corchetes son del propio Panofsky].

manera en que, en distintas condiciones históricas, los *temas* o *conceptos* específicos fueron expresados mediante *objetos* y *acontecimientos*.

Para realizar el comentario del Análisis Iconográfico, podemos partir del hecho de que Panofsky lo caracteriza como una entidad eminentemente procesual, lo cual puede llevarnos a pensar que este momento es en realidad un proceso de transición entre el proceso previo —la Descripción Pre-Iconográfica— y el posterior —la Interpretación Iconológica—. Es aquí en donde es posible apreciar la más precisa formulación de la integración del contenido a la forma; de hecho, la postulación de la significación secundaria o convencional constituye el momento en el cual emerge el «asunto» en contraposición a la forma, y con esto, a la apelación al universo de los temas y conceptos expresados en las imágenes, historias y alegorías, lo cual, para Panofsky remite a la Historia de la Tradición, comprendida como la Historia de los Tipos. Con base en lo anterior, nos resulta patente como Panofsky “historiza” a la forma, restableciendo así la ausencia de historicidad de la Descripción Pre-Iconográfica como un proceso dinámico que nos exige la adición de una segunda significación que debe ser considerada en su interpretación. Para comprender cabalmente lo anterior, en este caso utilizaremos el estudio del autor español Manuel Antonio Castiñeiras González, que en su obra *Introducción al método iconográfico*, analiza diversos aspectos de la interpretación de imágenes artísticas históricas, teniendo como eje central a Panofsky. Castiñeiras González afirma, retomando una propuesta de resumen de las distintas aproximaciones de la Historia del Arte realizada por Kleimbauer, lo siguiente:

1. La perspectiva intrínseca, que consiste en el estudio de la obra desde dentro y, por tanto, a partir de la descripción y del análisis de sus cualidades inherentes, es decir, de todo lo referente tanto a su forma como a su contenido. Abarca el estudio de las propiedades físicas —tamaño, materiales y técnicas (¿cómo?)—, problemas de atribución (¿quién?) y datación (¿cuándo?), proveniencia (¿dónde?), características formales (formalismo), temática, simbolismo y función.
2. La perspectiva extrínseca, que considera a las obras desde fuera y tiene de esta manera un marco de actuación mucho más amplio. Permite abordar las circunstancias de tiempo y lugar, la biografía del artista, problemas artísticos relacionados con la psicología y el psico-análisis, así como los determinantes sociales, culturales e intelectuales propios de una historia social, de una historia de las ideas y de una historia de las mentalidades.⁴⁶

La cita anterior es bastante sugerente, puesto que proviene de un autor reciente, lo cual nos permite apreciar como después de Panofsky, los problemas a los cuales se enfrenta la Historia del Arte, son esencialmente los mismos. Ahora bien, también podemos advertir, como los procesos del Análisis Iconográfico permiten trasladarnos metodológicamente de la «perspectiva intrínseca» a la «perspectiva

⁴⁶CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio; *Introducción al método iconográfico*. Ariel, Barcelona, 1998, pp. 21-22.

extrínseca», o bien, lo que también se ha denominado «cuestiones inteartísticas» y «cuestiones extrartísticas». Con base en lo anterior, podemos apreciar la manera mediante la cual, Panofsky comienza a delimitar las imágenes artísticas del pasado que recibieron su interés y que son aquellas que son conocidas genéricamente como «figurativas», ya que como afirma Castiñeiras Gonzáles: “la iconografía parte siempre del supuesto de la existencia de un lenguaje figurativo en el que las imágenes adquieren un valor y un significado.”⁴⁷ En efecto, a través del devenir histórico del arte europeo hasta el siglo XIX, las representaciones artísticas “se parecían a lo que representaban”, pero además, al ser primordialmente de carácter sacro, las representaciones se sustentaban en fuentes escritas —básicamente *La biblia*, textos relativos a la Historia de la Iglesia y la Hagiografía que daba cuenta de la vida, obra y hechos de los santos o de personajes religiosos— de lo cual se desprende la atención de Panofsky por sustentar el Análisis Iconográfico en el conocimiento de las fuentes literarias, que tiene como consecuencia la familiaridad de los temas y conceptos.

Por su parte, la postulación de Panofsky de la Historia de la Tradición, caracterizada como la historia de los tipos, que exige el estudio acerca de la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos, es determinante. Podemos afirmar, que su propuesta de conocer las fuentes literarias, que proveen al Análisis Iconográfico como acto de interpretación, de los necesarios temas y conceptos, plantea un ángulo de visión sinóptico de la interpretación, mientras que el conocer la Historia de la tradición, dentro de la cual, según Panofsky podemos explicarnos la manera, mediante la cual en distintas condiciones históricas, los temas y conceptos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos, a lo cual denomina Historia de los tipos, plantea un ángulo de visión sincrónico. Hasta este punto de la argumentación, lo simbólico ha desempeñado una labor cada vez más acusada a medida que la Metodología Iconológica de Panofsky ha avanzando, sin embargo, es hasta el siguiente momento, cuando irrumpe con toda su fuerza, y dentro del cual, se amalgama el Kantismo, el Neokantismo de Cassirer y las propuestas teóricas de Panofsky.

Finalmente, el tercer momento lo constituye la «Interpretación Iconológica» que consiste en lo siguiente:

3. *Significación intrínseca o contenido.* Ésta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. No hace falta decir que estos principios se manifiestan a través de los «procedimientos de composición» y de la «significación iconográfica» simultáneamente, sobre los que de rechazo arrojan luz. Así, por ejemplo, en los siglos XIV y XV, el tipo tradicional de la Natividad, en el que la Virgen aparece representada sobre un lecho o en un diván, fue a menudo reemplazado por otro nuevo donde la Virgen aparece arrodillada ante el Niño en actitud de adoración. Desde el punto de vista de la composición, este cambio supone, a grandes rasgos, la

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 23.

sustitución de un esquema triangular por otro rectangular; desde el punto de vista iconográfico, supone la introducción de un tema nuevo, que formularon en sus textos autores como el Pseudo-Buenaventura y santa Brígida. Pero al mismo tiempo revela una nueva actitud emocional característica de las últimas fases de la Edad Media. Una interpretación realmente exhaustiva de la significación intrínseca o contenido podría demostrar incluso que los procedimientos técnicos propios de una determinada región, período o artista (así, por ejemplo, la predilección de Miguel Ángel por la escultura en piedra en lugar de bronce, o el particular uso en sus dibujos del sombreado de líneas paralelas) son sintomáticos de la misma actitud de base que se puede discernir en todas las otras cualidades específicas de su estilo. Al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y alegorías como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes, venimos a interpretar todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó valores «simbólicos». Mientras nos limitemos a declarar que el célebre fresco de Leonardo da Vinci representa a un grupo de trece hombres sentados en torno a una mesa y que este grupo figura la Última Cena, consideramos la obra de arte en cuanto tal, e interpretamos los rasgos distintivos de su composición y de su iconografía como sus propiedades o cualidades individuales. Ahora bien, cuando intentamos comprender este fresco como un documento sobre la personalidad de Leonardo da Vinci, o sobre la civilización del Alto Renacimiento italiano, o sobre una particular sensibilidad religiosa, consideramos entonces la obra de arte en cuanto síntoma de algo distinto, que se expresa en una infinita variedad de otros síntomas, e interpretamos las características de su composición y de su iconografía como manifestaciones más particularizadas de ese «algo distinto». El descubrimiento y la interpretación de estos valores «simbólicos» (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar «iconología» en contraposición a «iconografía».⁴⁸

De acuerdo a la cita anterior, la Interpretación Iconológica se ocupa de la «significación intrínseca o contenido». En el primer momento —Descripción Pre-Iconográfica— percibimos las formas puras que determinan los objetos y acontecimientos como motivos artísticos, identificando la significación primaria o natural en sus dos modalidades, mientras que en el segundo —Análisis Iconográfico— podemos reconocer la combinación de motivos artísticos en imágenes como temas y alegorías, identificando la significación secundaria o convencional. Ahora bien, de acuerdo a Panofsky, los dos momentos anteriores constituyen eventos fenoménicos en sentido kantiano, es decir, provienen de la experiencia extrasomática, pero con la significación intrínseca o contenido nos enfrentamos con la indagación de dos subjetividades: por una parte, la del creador, y por la otra, la nuestra propia como interpretes de la imagen artística. Constituye un principio unificador subyacente del perceptor ante la experiencia tangible —en este contexto, visual— y la experiencia significativa, revelando y determinando la experiencia estética en su totalidad, en términos de Panofsky: “la forma en que cristaliza el acontecimiento visible.”⁴⁹; a través de este principio, podemos intuir ciertas realidades

⁴⁸ PANOFSKY, Erwin; “Capítulo 1. *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento.*” en PANOFSKY, Erwin; *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, pp. 49-50, [las cursivas y los corchetes son del propio Panofsky].

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 47.

subyacentes implícitas, que son producto de las preferencias del creador y que estuvieron determinadas por el tiempo dentro del cual realizó la obra. Estos significados intrínsecos, pueden explicarse por el modo específico en que el creador los abordó, de acuerdo a su propia sensibilidad y voluntad; en otras palabras, se refiere al modo de representar significando. Para Panofsky, lo anterior se hace patente al reflexionar sobre las diferencias que se perciben en el tratamiento de los mismos asuntos —mediante imágenes como temas y alegorías— por distintos creadores durante la misma época. Como se demuestra a través de la cita, en la equiparación de los principios subyacentes con los valores simbólicos, es donde Panofsky revela su deuda intelectual con Cassirer, al adoptar plenamente el marco teórico de la Filosofía de las Formas Simbólicas. En efecto, para Panofsky el creador refleja en sus imágenes artísticas, lo que denomina como «*Weltanschauung*», es decir, las circunstancias históricas y culturales del momento dentro del cual se desarrolla su creación artística, concentradas dentro de su psicología personal, involucrándose en su tendencias esenciales de su mente y por consiguiente, en su expresión artística —que para Panofsky pudo haber sido un evento consciente o inconscientemente—. De esta forma, en este contexto, las formas son concebidas como una especie de “receptáculo” que adquieren la función de ser vehículo de los valores simbólicos que se infiltraron en la expresión artística que el creador realizó en la elaboración de la imagen artística en todos los niveles que supone —material, técnico, formal e iconográfico— lo cual les permite a éstos “viajar” por el devenir histórico hasta llegar al perceptor actual.

Debido a lo anterior, nuestra experiencia práctica cotidiana con los objetos y los acontecimientos y la investigación de las fuentes literarias y la Historia de la Tradición comprendida como la Historia de los tipos, se convierten en los antecedentes de este momento, que involucra lo que Panofsky denomina como «intuición sintética», como el acto que se encarga de encontrar, reunir y relacionar toda la información dentro del fin primordial del perceptor actual, lo cual para Panofsky constituye otro problema a considerar, que consiste en el hecho de que éste posee una *Weltanschauung* actual. Ahora bien, este perceptor actual no es otro que el historiador del arte, que a diferencia del perceptor “profano”, es consciente de todo lo anterior, y deberá perseguir la fidelidad de la intencionalidad y la función de la imagen artística dentro de su contexto original, lo cual le exige adecuar su propia *Weltanschauung* a la del creador artístico. La significación intrínseca o contenido, nos obliga a adentrarnos en la Historia de los «síntomas culturales» o «símbolos», como el estudio de la manera en que en distintas condiciones históricas, las tendencias de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos —si bien Panofsky refiere que es posible apoyarse con otros testimonios como lo pueden ser imágenes artísticas de otros creadores de la misma época, o bien, obras del mismo creador, e inclusive textos literarios de otra naturaleza de aquellos que configuró en el momento anterior como fuentes— todo lo cual debe ser concebido como una «interpretación»; de aquí, la Interpretación Iconológica.

En la recapitulación sinóptica de la Interpretación Iconológica, tenemos que el «objeto de interpretación» es la *significación intrínseca* o *contenido*, que constituye el universo de los *valores simbólicos*; el «acto de interpretación» es la *Interpretación*

iconológica; el «bagaje para la interpretación» es la *intuición sintética*, que requiere de la familiaridad con las *tendencias esenciales de la mente humana* condicionada por una psicología y una «*Weltanschauung*» personales; y finalmente, el «principio correctivo de la interpretación como la Historia de la Tradición» es la historia de los *síntomas culturales*, o *símbolos* en general comprendida como el estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las *tendencias esenciales de la mente humana* fueron expresadas mediante *temas* o *conceptos* específicos.

Para comentar este momento, podemos partir de la certeza de que las imágenes artísticas del pasado tienen un creador, o según sea el caso, creadores, y que éste, al fin y al cabo, fue un ser humano análogo a nosotros como intérpretes de esas imágenes, aunque nos encontremos ubicados en un lapso temporal posterior, lo cual supone para Panofsky el retruécano de colocarnos en “la piel” del creador, o mejor dicho, en su intelecto, todo lo cual es notablemente sugerente para cualquier interpretación, ya que todo ser humano constituye una especie de vector del escenario vital que lo rodea, suscitando: “un estilo de considerar las cosas y de reaccionar frente al mundo que la rodea, que de ser racionalizada habría que llamar filosofía.”⁵⁰

Esta «Filosofía» no puede ser otra que la Filosofía de la Formas Simbólicas de Cassirer. Podemos recordar lo expresado en el Apartado 2 del Capítulo 3, dentro del cual, la interpretación de Kant por Cassirer lo había llevado a concebir al conocimiento como un proceso dentro del cual toda percepción —interior o exterior— conformaba a nuestro conocimiento como un conglomerado orgánico, mientras que el entendimiento había resultado como la totalidad de la cultura del espíritu, que amalgamaba a todo aquello que consideramos como la experiencia en general. El conocimiento había sido instaurado como una conceptualización de la experiencia en la autoconciencia, que a su vez, como un acto y unidad, no constituía una derivación, sino su punto de partida. De acuerdo al discurso previo, para Panofsky fue un hecho determinante investigar los «principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra», lo que puede ser considerado como una homologación de su concepción de creador artístico con la del individuo cognoscente de Cassirer, es decir, como un vector, que a través de su conocimiento y entendimiento, concebido como una entidad orgánica, condensaba a través de su creación artística, la totalidad de su escenario vital, que *a posteriori* sería considerado como histórico. Lo anterior, le hace afirmar a Lafuente Ferrari, con relación a Panofsky que:

Si nos ocupamos de pinturas, de esculturas, de libros de filosofía, testimonios del hombre de una época y un lugar determinados, es porque esas obras comportan una *significación*, un sentido. Y esa significación o ese sentido sólo pueden ser aprehendidos re-produciendo los pensamientos o las concepciones estéticas latentes en esos libros o esas obras de arte. El historiador del arte puede estudiar la obra que

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 47.

le atrae sometiéndola a un racional análisis que a veces puede acercarse a la más meticulosa actitud científica, pero su último objeto, claro está, siempre será esa recreación estética o revitalización intuitiva⁵¹

Para Panofsky, el creador artístico, fue ante todo un ser humano que reflejaba su propia personalidad, comprendida como un conglomerado orgánico dentro del cual se interrelacionaba lo individual con lo social, que había sido adquirida a partir de su experiencia en general y que expresaba artísticamente a través de formas obedeciendo a su intuición artística. Ahora bien, recordemos que en el Apartado 4, del Capítulo III, apuntamos que la experiencia humana en Cassirer constituía un proceso que requería ciertos tipos fundamentales e invariables de entidades que permitieran establecer la objetividad de nuestro conocimiento, que no podían ser otra cosa que las formas contenidas en los fenómenos, que como fuerzas reguladoras y orientadoras, se desenvolvían en el desarrollo del acaecer empírico material como «puntos de apoyo y de reposo» que posibilitaban direccionarse hacia un fin. También consideramos que todo aquello que provenía de nuestra percepción —que percibimos desde nuestro mundo interior subjetivo, análogamente a como percibimos nuestro mundo exterior objetivo— acontecía finalmente en nuestro yo, cuya capacidad traducía los contenidos de la percepción, en contenidos de experiencia, es decir, en objetos de conocimiento, como representaciones pensadas y producidas por nuestro entendimiento, todo lo cual era intermediado por la función simbólica; las formas, se convertían entonces, en formas simbólicas. Con base en lo anterior, Panofsky constituyó su creencia en que las formas puras y los motivos —Descripción Pre-iconográfica—, las imágenes, las historias y las alegorías —Análisis Iconográfico— explicaban todos aquellos elementos y procesos que habían intervenido en la expresión artística del creador mediante formas simbólicas.

También consideramos necesario recordar, que en el Apartado 3, del Capítulo III, comentamos la manera en que Cassirer había coincidido con Kant, al considerar al juicio estético como un juicio de una naturaleza especial, que no debería ser considerado como un acto de receptividad, sino de pura espontaneidad y que no representaba una simple relación entre objetos dados, sino un aspecto de la misma objetivación, argumentación que podemos equiparar a la propuesta de Panofsky, de la intuición sintética como “un principio unificador, que está subyacente y a la vez explica el acontecimiento visible y su sentido inteligible, y que incluso determina la forma en que cristaliza el acontecimiento visible.”⁵² Ahora bien, la homologación que realizó Panofsky, del juicio estético de Kant bajo el tamiz de Cassirer, a la intuición sintética de la Interpretación Iconológica, se refiere a un proceso que sucede en la subjetividad del receptor actual, que para Panofsky no es otro que el historiador del arte “académico”, considerando que podemos aplicarlo a todo receptor, así que debemos tomar conciencia de que nuestra intuición de aquellas realidades

⁵¹LAFUENTE FERRARI, Enrique; *Op. cit.*, p. XXI, [si bien, la edición expone el texto en *cursivas*, nosotros no lo hemos hecho así por el formato que hemos utilizado en el presente documento].

⁵²PANOFSKY, Erwin; “Capítulo 1. *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento.*”, en PANOFSKY, Erwin; *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, p. 47.

subyacentes del creador y que estuvieron determinadas por el tiempo dentro del cual realizó su creación artística, es decir su *Weltanschauung*, constituyen finalmente, un proceso que proviene, a su vez de nuestra propia *Weltanschauung*; de la primera, no podemos hacer otra cosa que conocerla a través de la investigación previa propuesta por Panofsky; de la segunda, podemos realizar una tarea de extirpe muy kantiana y que Panofsky vislumbró, someterla al tribunal de la crítica, puesto que, a final de cuentas, el proceso anterior, con sus métodos de enfoque configurados como tres modalidades de investigación expuestos separadamente —Descripción Pre-Iconográfica, Análisis Iconográfico, Interpretación Iconológica— se funden en un proceso único, orgánico e indivisible que acontece en nuestra subjetividad con su *Weltanschauung*, lo cual proporciona el ámbito ideológico para la consideración de lo ético en Panofsky, tal como lo haremos en el siguiente apartado con el objeto de finalizar este Capítulo.

5. LA ÉTICA DE LA INTERPRETACIÓN DEL PASADO SIMBOLIZADO. PANOFSKY EL HUMANISTA

Debido a la concepción de las imágenes de los artefactos artísticos del pasado y de su interpretación desarrolladas por Panofsky, uno de los epítetos más utilizados para denominar al historiador alemán fue el de «humanista» y nos parece pertinente utilizarla como hilo conductor de este Apartado, debido a que nos permitirá infiltrar la posibilidad de la belleza como símbolo ético, que como un *leit motif*, ha recorrido todo el desarrollo de este trabajo. El humanismo de Panofsky resultó elocuentemente plasmado en una de sus primeros textos realizados en Estados Unidos en el año de 1940: “Introducción. La historia del arte en cuanto disciplina humanística.” en donde afirma que:

las humanidades no se enfrentan a la misión de detener lo que de otro modo se desvanecería, sino a la de reavivar lo que de otro modo seguiría muerto. En lugar de ocuparse de los fenómenos temporales y de hacer que el tiempo se detenga, penetran en una región donde el tiempo se ha detenido de por sí e intentan reactivarlo. Contemplando como ellas hacen esos testimonios o huellas helados, paralizados, que como dijimos «emergen fuera del curso del tiempo»⁵³

Asumiéndose a sí mismo como un humanista, Panofsky adoptó la certeza en que éste, tiene que distinguir ante todo, la diferencia que existe entre la «esfera de la naturaleza» y la «esfera de la cultura», considerando a la primera con relación a la última, es decir, como la totalidad de nuestro mundo accesible a los sentidos. Como afirmamos en el Apartado 1 de este Capítulo, el ser humano siempre ha experimentado una atracción particular hacia las cosas de la naturaleza y los

⁵³ PANOFSKY, Erwin; “Introducción. La historia del arte en cuanto disciplina humanística.”, en PANOFSKY, Erwin; *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, p. 37, [los corchetes son del propio Panofsky].

artefectos, ahora bien, las cosas de la naturaleza no tienen un autor, por lo tanto, no le evocan al espectador ninguna presencia humana, centrándolo solamente en su existencia material, mientras que los artefactos le producen una atracción radicalmente diferente, puesto que éstos, al poseer un autor —conocido o anónimo— apelan a una idea distinta de su mera existencia material, y es aquí según Panofsky, en donde acontece el sentido, caracterizado concretamente como «significado», realizando una clara diferencia entre los objetos provenientes de la «esfera de la naturaleza», que nos remite al «cosmos natural» y aquellos que provienen de la «esfera de la cultura», que lo hacen con relación al «cosmos cultural», todo lo cual constituye para Panofsky un imperativo surgido de la tradición humanística.

Su postura ante la disciplina de la Historia del Arte, surgió desde su propio nombre, es decir, al ser «Historia», debe ser considerada esencialmente como una disciplina humanística, no sin advertir que existen dos reproches que en su época se aplicaban a las humanidades; la primera de éstas, se refiere a que no poseen un fin práctico, ante lo cual Panofsky argumenta que las humanidades, que remiten al cosmos de la cultura, tal como las ciencias naturales lo hacen con relación al cosmos de la naturaleza, requieren de la realidad, puesto que siempre se están confrontando con el mundo práctico, es decir, con la acción, tal como en la Edad Media se confrontaba a la *vita contemplativa* con la *vita activa*; la segunda, se refiere a que las humanidades se ocupan primordialmente del pasado, es decir de un tiempo que “ya no es”, y la respuesta de Panofsky es que para concebir la realidad del presente, los seres humanos tenemos que distanciarnos de éste, siendo la única forma de hacerlo tomando conciencia de nuestro pasado. Como es obvio suponer, las dos acusaciones fueron resueltas por Panofsky con dos claras reminiscencias del Kantismo y del Neokantismo de Cassirer; la primera fue la configuración de la noción de autoconciencia de la realidad propia del ser humano y la segunda, la homologación de las ciencias de la cultura a las ciencias naturales; de ambas cuestiones realizamos una revisión en los Apartados 1 y 2, del Capítulo III.

De acuerdo a su concepción del pasado del ser humano, Panofsky reflexionó sobre el interés que los espectadores en el presente demuestran por los artefactos llegados del pasado, considerando que este interés surgía de la interpelación que le producían como objetos realizados por los seres humanos que le precedieron, cuya impronta demostraba una «idea de significación» y una «idea de construcción», todo lo cual los convertía entonces en «testimonios»; en sus propios términos: “Percibir la relación de significación consiste en separar de los medios de expresión la idea del concepto a expresar. Y percibir la relación de construcción supone separar la idea de la función a realizar de los medios para realizarla.”⁵⁴ En efecto, para Panofsky, toda imagen de un artefacto artístico constituye el quehacer artístico de un autor concebido como un “hacedor”, que al fin y al cabo, es un ser humano «otro» —del pasado o del presente—. Para el caso de las imágenes de los artefactos artísticos del pasado, tenemos a un «otro» que vivió antes que nosotros, entonces pueden ser considerados como receptáculos de todo lo humano que nos precede, funcionando como portadores de aquel «cosmos cultural», que ante el presente, se ha perdido

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 30.

para siempre. Para nosotros, como espectadores del presente, la imagen de los artefactos del pasado deben ser considerados como la existencia tangible de una producción humana pasada, y por ende, como una producción cultural de la misma; la imagen de un artefacto del pasado es un elemento depositario de los valores culturales del momento histórico del cual surgió, y si esto es cierto, tenemos que pensar en la función de los valores vehiculados como elementos que cohesionan a las civilizaciones, de aquí, la razón por la cual Panofsky apostó por la capacidad privilegiada que cualquier imagen expresada en los artefactos del pasado tiene para estudiarlo. Panofsky continúa afirmando que:

El espectador «ingenuo» difiere del historiador del arte en que este último tiene conciencia de la situación. *Sabe* que su propio bagaje cultural, tal cual éste sea, no puede coincidir con el de los hombres de otros países y de otras épocas. Por consiguiente, trata de salvar sus lagunas profundizando lo más posible en el conocimiento de las circunstancias bajo las que se crearon los objetos de sus investigaciones. [...] Así, lo que el historiador del arte hace, en contraste con el aficionado «ingenuo», no es erigir una superestructura racional sobre una base irracional, sino desarrollar sus experiencias recreadoras de manera que se ajusten a los resultados de su investigación arqueológica, confrontando al mismo tiempo con continuidad los resultados de su investigación arqueológica con los datos de sus experiencias recreadoras.⁵⁵

Estos «datos de sus experiencias recreadoras», que se encuentran en la conciencia del historiador del arte “académico”, como perceptor actual de las imágenes artísticas del pasado, nos remiten automáticamente a su capacidad de juzgar. Ahora bien, en este punto de la argumentación nos parece conveniente recordar que en el Apartado 3, del Capítulo III, tenemos que para Cassirer, el espacio idóneo para el desenvolvimiento de las formas simbólicas era el ámbito de lo estético, puesto que en éste —con Kant— la finalidad se explicaba por una adecuación al fin como un acoplamiento de los fenómenos a las condiciones de nuestra facultad de juzgar, que al ser formal, no se refería directamente sobre objetos y su naturaleza interior, sino entre los conceptos y su entrelazamiento en nuestro espíritu, sin menoscabo de sus particularidades objetivas. De aquí que Cassirer haya subrayado el desempeño del juicio estético kantiano dentro de su teoría del conocimiento, ya que en éste, la objetividad dependía más de la representación estética contenida en los objetos que de la existencia del objeto mismo y a medida que el establecimiento de la validez objetiva y de la verdad del objeto estético se alejaba de su existencia como objeto empírico del espacio y del tiempo, el discernimiento de la representación que ofrecía, se convertía en una necesidad más apremiante. En el ámbito estético era posible apreciar plenamente las direcciones espirituales de las formas simbólicas, puesto que al estimular la totalidad de nuestras facultades de conocimiento, suscitaba nuestro interés por comprenderlas, siendo nuestra reflexión, la capacidad que permitía a nuestra conciencia acceder al contenido, y por medio de éste, concebir una significación que Cassirer nombró por principio como «ideal».

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 31-32, [las *cursivas* y los corchetes son del propio Panofsky].

De acuerdo al discurso previo, la facultad de juzgar del perceptor actual, que para Panofsky es la que ejerce el historiador del arte “académico”, deberá apreciar plenamente aquellas direcciones espirituales de las formas simbólicas, que implícitas en las imágenes de los objetos artísticos del pasado, dependen más de la representación estética que de la existencia del objeto mismo, actividad que le estimula la totalidad de sus facultades de conocimiento y que en Panofsky lo colocan en una situación privilegiada, dada las capacidades y cultura que éste posee, a diferencia de un perceptor “medio” o “ingenuo”. Para proseguir, tomaremos de nueva cuenta el discurso de Cheetham, cuando afirma que:

“Panofsky’s knowledge of Kant was extensive, but what he took from the philosopher may be reduced to a few interlocking emphases. The freedom of the judging subject was central to both Kant’s and Panofsky’s humanism. The subject was for both men stable, and, as the selfaware center of all ideational activity, in this sense “objective”. Thus, in Panofsky’s writing, art-historical judgments could be objective *because* they were immanent to the “subject” in a Kantian sense. Concomitantly, Panofsky —again following Kant— did not believe in the accessibility of a “thing in itself”. Objects exist independently, but the conventions governing their perception and artistic manipulation come from us.”⁵⁶

De acuerdo a la cita anterior, el juicio estético de Kant, se convierte en lo que podríamos denominar el juicio artístico-histórico del historiador del arte “académico”, y que nosotros denominaremos simplemente como «perceptor actual», cuyo juicio artístico-histórico, que homologamos al juicio estético kantiano, deberá sustentar la validez objetiva y la verdad del objeto en el discernimiento de su representación estética, en mayor medida que en su existencia empírica en el espacio y en el tiempo. Ahora bien, lo anterior nos coloca, como afirma Cheetham, en una “objetividad” inmanente a nosotros mismos como sujetos perceptores; en otros términos, en una objetividad subjetivizada, que se explica cuando pensamos que aquello que nos relaciona con un artefacto artístico es su imagen, comprendida ésta como la apariencia de su materialidad física y tangible que se desempeña como el soporte de su existencia objetiva, al menos en los artefactos artísticos a los cuales remite la Metodología Iconológica de Panofsky, las Artes Visuales o Artes Plásticas —Pintura, Dibujo, Escultura—.

En este contexto ideológico, como perceptores actuales, a través del ejercicio de nuestro juicio estético, considerado ahora como un juicio artístico-histórico, pretenderíamos discernir la validez objetiva y la verdad de la imagen del objeto artístico del pasado, evento que nos aleja de su existencia como objeto; ahora bien, de acuerdo a Cassirer, este juicio artístico-histórico tendría como objeto las formas simbólicas expresadas en la imagen del objeto artístico, que en la equiparación que realizamos con el juicio estético de Kant, serían las encargadas de apuntar a una finalidad, persiguiendo la adecuación al fin como un acoplamiento de los fenómenos

⁵⁶CHEETHAM, Mark A.; *Op. cit.*, p. 69, [las *cursivas* y las comillas son del propio Cheetham].

a las condiciones de nuestra facultad de juzgar y que al ser formal, no refiere directamente a los objetos y a su naturaleza interior, sino a los conceptos y su entrelazamiento con nuestro espíritu, sin menoscabo de sus particularidades objetivas, todo lo cual nos instala plenamente en nuestra subjetividad, o en nuestro espíritu según Cassirer, dentro del cual se produce el discernimiento de la validez objetiva y la verdad de la imagen del objeto artístico del pasado.

Tomando en cuenta la influencia de Cassirer en Panofsky, tenemos que la Metodología Iconológica de Panofsky puede ser considerada como una expresión metodológica procesual del juicio estético, transformándolo en el juicio artístico histórico, particularmente si recordamos que el propio Panofsky advirtió, que si bien, su propuesta había sido configurada a través de tres modalidades de investigación —Descripción Pre-Iconográfica, Análisis Iconográfico, Interpretación Iconológica— tendrían que ser consideradas como un proceso único, orgánico e indivisible, características que comparte con el juicio estético en Kant y Cassirer y que acontece en nuestra subjetividad comprendida como *Weltanschauung* actual; la Metodología Iconológica de Panofsky deberá discernir la validez objetiva y la verdad de la imagen del objeto del pasado, mediante las direcciones espirituales de las formas simbólicas, lo cual, según Cassirer, estimularía nuestras facultades de conocimiento, explicando nuestro interés por comprenderlas, siendo nuestra reflexión, la encargada de acceder al contenido como una significación ideal, que en Panofsky podríamos configurar como «auténtica». Así, desde el discurso de Panofsky, nos convendría enfocarnos en el interés y la reflexión, como premisas para ingresar la infiltración de la Estética Crítica de Kant, y por consiguiente, de su naturaleza ética en la caracterización humanística de la interpretación de las imágenes artísticas del pasado.

Nos parece necesario advertir, que en ningún momento de la argumentación de Panofsky, tenemos una referencia explícita al juicio estético, pero si a Kant, de hecho, el texto que estamos revisando aquí, tiene como epígrafe de apertura, un pasaje en el cual se narran los últimos momentos de Kant⁵⁷, en donde el filósofo apela, antes de morir, a su sentimiento de humanidad, lo cual es profundamente ilustrativo de la filiación kantiana de Panofsky. Ahora bien, para Cheetham, no solamente Panofsky, sino la Historia del Arte en general, ha sido consciente del poder de juzgar como un proceso autónomo y libre, afirmando que:

Kant's name is virtually unmentioned in the historiography of art history: it is "dropped" in the sense of omitted. Kant is noted in art criticism and by artist but rarely discussed in any depth: his name is "dropped" mostly for the authority it carries. When his ideas

⁵⁷ El pasaje es de E. A. C. WASIANSKI en su obra *Immanuel Kant, sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen*.: "Nueve días antes de su muerte, recibió Emmanuel Kant la visita del médico de cabecera. Enfermo, caduco y casi ciego, se incorporó del asiento y permaneció de pie, temblando de debilidad y murmurando a la vez algunas palabras ininteligibles. Tras unos instantes, su fiel compañero comprendió que no se volvería a sentar hasta que él mismo lo hiciera. Sólo entonces toleró Kant que lo acompañaran hasta el sillón que ocupaba. Una vez se hubo restablecido, dijo esta frase: «*Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen*» («No me ha abandonado aún el sentimiento de la humanidad»). Ambos se sintieron tan conmovidos que a punto estuvieron de echarse a llorar." (PANOFSKY, Erwin; "Introducción. La historia del arte en cuanto disciplina humanística.", en PANOFSKY, Erwin; *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, p. 17, [las cursivas y los corchetes son del propio Panofsky]).

are discussed in the context of the visual arts and their history, it is usually in terms of the philosophical or aesthetic “background” in which they figure. The notions of disciplinary autonomy and separateness that Kant did so much to establish are fundamental to the occlusion of his name in these fields.⁵⁸

En efecto, nosotros hemos podido constatar que, por una parte, en diversos textos de Historia de la Estética, el discurso estético de Kant es abordado de forma superficial, caracterizándolo generalmente como un antecedente de la Estética Moderna, sin realizar la conexión con la totalidad del sistema filosófico kantiano, del cual surge precisamente su concepción de Estética Crítica y que revisamos a lo largo de todo el Capítulo II de esta Tesis; por otra parte, dentro de lo que Cheetham comprende como Historiografía de la Historia del Arte, el nombre de Kant es incluido a través de citas, que no son discutidas ni contrastadas, utilizándolo simplemente como un nombre que resguarda un enorme prestigio filosófico, convirtiéndolo así en un mero principio de autoridad, de aquí que Cheetham concluya que: “Panofsky the American —whether he did so consciously or not—can be seen to have taken on Kant in a deeper sense, to have adopted him as his “secret” advisor, rather than rejecting “theoretical” art history.”⁵⁹

De esta forma, coincidimos con Cheetham en el hecho de que, si bien el discurso de Kant, particularmente el de la *Crítica de la facultad de juzgar*, no es citado en los textos de Panofsky, el filósofo de Königsberg se desempeñó como un «consejero secreto» que como un fantasma, influenció todo su discurso, principalmente en el tinte epistemológico de su forma de concebir la percepción de las imágenes artísticas del pasado, lo cual podría extenderse a muchos otros discursos de la Historia del Arte de la primera mitad del siglo XX, y en el caso particular de Panofsky sucedió, como ha sido evidente de acuerdo al discurso previo, a través del discurso de Cassirer. Dicho lo anterior, la interpretación de imágenes artísticas del pasado en Panofsky obedece a un interés que nos remite a la caracterización de nuestra facultad de juzgar autónoma y libre, sobre esta cuestión Cheetham afirma que:

“Panofsky’s distinctly Kantian search for a stable Archimedean vantage point outside the flux of empirical reality from which to judge individual works of art is another central instance of Kant’s profound influence. It is worth emphasizing that the need for grounding in or from philosophy is itself a Kantian legacy, one that has done much to shape and place the discipline of art history, both in its infancy and today. Kant’s authority has also been used recently to buttress what we might call an ethics of art-historical behavior.”⁶⁰

⁵⁸CHEETHAM, Mark A.; *Op. cit.*, pp. 16-17, [las comillas son del propio Cheetham].

⁵⁹*Ibidem.*, p. 73, [las comillas son del propio Cheetham].

⁶⁰*Ibidem.*, p. 2.

La cita anterior, nos conecta directamente, con la postulación de Cassirer de la Formas Simbólicas como aquellas entidades que, contenidas en los fenómenos, actúan como fuerzas reguladoras y orientadoras dentro del acontecer empírico material proyectadas hacia un fin, mediante lo cual Cassirer pretendió reivindicar el mundo empírico del pensamiento lingüístico, el mítico-religioso, y por supuesto, el de la intuición artística, lo cual puede considerarse como un pre-requisito de la conciencia entre lo artístico y lo ético, que seguramente, Panofsky adquirió de su estrecho contacto con el discurso filosófico de Cassirer. En una fase más avanzada de la argumentación de Cheetham, tenemos que:

Reason is “pure” because it proceeds transcendently from a priori self-investigation, critique. This procedure and its results entail both the territorial and patriarchal imperatives of Kant’s work [...]. Reason neither consults nor (directly) impinges upon the empirical. It is definitively “disinterested”, which in Kant’s mind guarantees its universal and necessary efficacy. [...] Kant speaks of reason in terms of the freedom of the liberal, judging subject, of jurisdictions surveyed and governed. Kant refers to reason’s dominance and priority within philosophy itself, to the relationship of philosophy to other disciplines and faculties, and finally to the interaction of the state, ruler, and philosopher. Adequate governance on any of these strictly parallel and analogous planes, Kant argues, needs a “lower” and truly independent judge⁶¹

De acuerdo a la cita anterior, el “inferior” y “realmente independiente” juicio, que no es otro que el juicio estético de la Estética Crítica de Kant, nos instala plenamente en un horizonte, dentro del cual somos capaces de ejercer nuestra libertad de juzgar, lo que convierte en este horizonte en un ámbito ético. En el Apartado 5, del capítulo II, revisamos que la creencia de Kant en que «lo bello es el símbolo ético» se sustentada en el hecho de que nuestra reflexión sobre un objeto bello era formalmente isomorfa con relación a la reflexión sobre lo moralmente bueno. Si consideramos entonces, lo que afirmamos anteriormente acerca de la Metodología Iconológica de Panofsky como una lectura metodológica procesual del juicio artístico histórico —juicio estético— de nuestra subjetividad como *Weltanschauung* actual, tenemos que podemos equiparar a la reflexión que sustenta el juicio histórico-artístico ante las imágenes artísticas del pasado, considerados como objetos generadores de la experiencia estética, formalmente isomorfa con la reflexión sobre lo moralmente bueno; considerando lo anterior, si la Metodología Iconológica de Panofsky se encarga de discernir la validez objetiva y la verdad de éstas, precisamente desde las direcciones espirituales de sus formas simbólicas, tendríamos entonces que la estimulación de nuestras facultades de conocimiento, que a su vez, sustentan nuestro interés por comprenderlas, resultaría comprometido cuando recordamos el desinterés exigido para el verdadero juicio estético, o bien, juicio histórico-artístico, que nos remite a aquella significación ideal de Cassirer y a lo que nosotros hemos denominado como interpretación auténtica en Panofsky. Prosiguiendo con Cheetham:

⁶¹ *Ibidem.*, pp. 11-12, [las comillas son del propio Cheetham].

The judgment of beauty examined in the third *Critique* partakes in a similar manner of both freedom and coercion. For Kant, the predicates beautiful and sublime apply, not to objects, but to the pleasure (or, in the case of the sublime, pain, followed by pleasure) taken in the form of judgment by the perceiving subject. This pleasure comes only from the free harmony of the subject's mental faculties, a harmony that seems as if it were designed to accord with the observer's abilities. But because this harmony is in Kant's sense pure, it warrants universal approbation and even allows for coercion. In the judgment of the beautiful, Kant asserts, the subject "*demands* that [others] agree. [...] Kant explains [...] that "taste is a faculty of *social* appraisal of external objects", though strictly speaking we only behave as if we are judging the world of external objects and not our own responses. "Sociability with other men presupposes freedom," he goes on to say, and the internal feeling of freedom is pleasure. All these components are then linked with reason: "the faculty of representing the universal is *reason*. The judgment of taste is, therefore, an esthetic judgment, as well as a judgment of reason, but conceived as a unity of both"⁶²

La cita anterior, nos clarifica que en los términos en que estamos tratando la Metodología Iconológica de Panofsky, la validez objetiva y la verdad de las imágenes artísticas del pasado, que por medio de ésta pretendemos discernir, proceso dentro del cual se involucra la estimulación de nuestras facultades de conocimiento, explicada desde el interés que nos provoca la comprensión de las direcciones espirituales de sus formas simbólicas, tendría que confrontar nuestra libertad de juzgar con una posible coerción, que se explicaría al recordar que, si bien, el juicio estético nos suscita un placer por nuestra conciencia de la libre armonía de nuestra facultades, ésta es acotada por el tipo de imagen artística que Panofsky tuvo en mente, es decir una imagen que conforma un testimonio del pasado en clave humanística, lo cual tiene como consecuencia, que este tipo de imagen, no solamente sea capaz de generar una experiencia meramente estética, sino que además, como lo mencionamos en el Apartado anterior, las direcciones espirituales de las formas como receptáculo que traslada al presente los valores simbólicos infiltrados en su creación, adquiera una capacidad que convierte el interés subjetivo, en un interés que nos compete «a todos», puesto que los valores simbólicos que remiten a un pasado histórico, son capaces de comunicarnos contenidos de una Historia que «nos» pertenece a los seres humanos en comunidad. La posible coerción, en el contexto eminentemente humanista de Panofsky, se produce en el momento en que la interpretación del perceptor actual deberá confrontarse con el interés que la totalidad de los seres humanos tenemos por nuestro pasado, puesto que, tanto la significación ideal de Cassirer, o la interpretación auténtica de Panofsky, deberán lograr establecer la validez objetiva y la verdad de todo discurso histórico. Cheetham agrega que:

for Panofsky, reason works in history because it alone guarantees freedom and dignified human interaction, the forms of communication on which the traditions of art

⁶² *Ibidem.*, p. 13, [las *cursivas* y las comillas son del propio Cheetham].

depend. Its demands and requirements have practical consequences. This principle as well as that of universality are basic to Kant's vision of cosmopolitanism. [...] Panofsky proclaims a cosmopolitan art history in the face of the then current destruction of European culture. He refuses to lose his humanity, in the full Kantian sense, and through this personal gesture also seeks to maintain these values for the transplanted discipline of art history.⁶³

Dejando de lado, las razones biográficas por las cuales, según Cheetham, la Historia del Arte fue ejercida por Panofsky desde un enfoque cosmopolita, tenemos que la interacción de la Historia en la razón kantiana, garantiza nuestra libertad y dignidad humana, que en este contexto se determina por la interpretación de las imágenes del pasado como objeto de la Historia y que nos remite a aquella necesidad, que apuntamos en el Apartado 5, del capítulo II, y que consistía en nuestra necesidad de compartir la experiencia estética, pretendiendo el asentimiento de cada uno de los demás, que aquí se intensifica al pensar que el objeto que la suscita es un testimonio histórico, que nos interesa y pertenece a todos, por la sencilla circunstancia de que nos comunica un mensaje de nuestro pasado que nos ha configurado como humanidad. De este manera, la ética se encuentra en nuestro ejercicio del juicio histórico-artístico de Panofsky, que al permitirnos discernir la validez objetiva y la verdad de las imágenes del pasado, nos obliga, en primera instancia, a no permanecer en la pura delectación estética de su percepción, en segunda, a someter nuestra capacidad de juzgar a una reflexión crítica que establezca intereses subjetivos que no promuevan la autenticidad de nuestra interpretación, comprendida ésta como la veracidad obtenida por nuestro discernimiento, constatable en la imagen artística como objeto de éste, y en tercera, que lo anterior resulte evidente en la expresión de nuestro discurso como acto de hacer público a «todos» aquellos que como nosotros, somos capaces de juzgar.

Al final del Apartado anterior, afirmamos que la Metodología Iconológica de Panofsky, al ser un proceso que sucede en la conciencia como subjetividad del perceptor actual, dependía de nuestra propia *Weltanschauung* y que de una manera kantiana, tendríamos que someterla al tribunal de la crítica, cuestión que Panofsky había vislumbrado. Ahora bien, podemos afirmar que el historiador del arte alemán, en su proceso, no involucró ostensiblemente una caracterización ética, sin embargo, considerando que éste sólo fue una exposición sintética de su propio quehacer profesional no creyó necesario hacerlo, aunque creemos que lo suponía plenamente, lo cual resulta evidente en los textos en los cuales expresó su interpretación de imágenes artísticas del pasado, y por supuesto, en el texto, referente a la Historia del Arte como disciplina humanística que estamos revisando. Para esclarecer lo anterior, en la caracterización del acercamiento del ser humano a las imágenes artísticas de su pasado, Panofsky, fiel a la concepción del conocimiento orgánica de Cassirer, concibió tres «situaciones orgánicas» que pueden ser percibidas en dicho acercamiento.

⁶³ *Ibidem.*, p. 74, [las comillas son del propio Cheetham].

La «primera situación orgánica», sucede cuando se reflexiona sobre el hecho de que, al estudiar una imagen del pasado, se requiere de una concepción histórica general, pero al mismo tiempo, para concebir una concepción histórica general, necesitamos de otros artefactos, que para Panofsky no solamente pueden ser imágenes —monumentos— sino que también pueden ser mensajes escritos —documentos— y así *ad infinitum*. La respuesta de Panofsky ante este problema, fue que todo descubrimiento de un hecho histórico desconocido o la re-interpretación de otro conocido previamente, tienen la posibilidad de coincidir con una concepción histórica establecida, confirmándola y enriqueciéndola, o bien, transformarla; en ambos casos, lo que Panofsky considera el «sistema que tiene un sentido», funciona como un organismo consistente, pero a la vez flexible, solucionándose la primera situación orgánica. En opinión del autor norteamericano Michael Podro, en su obra *Los historiadores del arte críticos*, el discurso de Panofsky, así como la de otros historiadores del arte de su generación:

tienen una fuerte coherencia interna. Sus autores no sólo volvieron a examinar las mismas cuestiones, sino que cada uno de ellos puso en tela de juicio, amplió y elaboró el trabajo de los demás. Y dicha tradición se diferencia claramente de otros escritos contemporáneos de historia del arte debido a la naturaleza de su objetivo principal: pretendía examinar las obras particulares a la luz de una determinada concepción del arte, es decir, a la luz de aquellos principios que gobernaban el arte en su totalidad.⁶⁴

La «segunda situación orgánica», se produce cuando el historiador del arte humanista, estudia una imagen artística del pasado, debe reflexionar acerca de todo aquello involucrado en su génesis, tal como lo apuntamos en el Apartado anterior, debe realizar intelectualmente una especie de ficción, dentro de la cual, “ejecute” de nueva cuenta las acciones e imagine las creaciones involucradas, y también deberá hacer lo mismo con relación a los monumentos y documentos que considere necesario cotejar con la imagen a estudiar. Lo anterior, le permitirá a éste concebir a los hechos del pasado humano como “reales”, juzgándolos convenientemente. Según Panofsky, se presenta entonces un problema ante la consideración de cualquier artefacto del pasado, conciliar el evento anterior, que se circunscribe a lo que llama una «recreación estética intuitiva», con la información del material que debe ser sometido a un «análisis arqueológico racional». La respuesta se encuentra en evitar considerar a los dos procesos como separados y sucesivos, siendo más conveniente reconocerlos como procesos simultáneos e interactuantes, lo cual exige un correcto equilibrio de ambos, solucionándose esta segunda situación orgánica, lo cual, de nueva cuenta nos instala en la caracterización ética del juicio histórico-artístico.

La «tercera situación orgánica», se produce cuando el historiador del arte, al no ser capaz de describir los objetos de su experiencia recreadora, sin reconstruir

⁶⁴PODRO, Michael; *Los historiadores del arte críticos*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2001, p. 17.

antes las intenciones artísticas en términos que impliquen conceptos teóricos generales, de cierta manera ejerce la teoría del arte, contribuyendo a su desarrollo, mientras que la teoría del arte, requiere necesariamente de ejemplificaciones históricas, es decir de imágenes artísticas del pasado, puesto que si esto no fuera así, se convertiría entonces, en un «pobre esquema de universales abstractos». Ahora bien, la teoría del arte, no puede construir un sistema de conceptos generales, sin referirse a las imágenes artísticas del pasado que han surgido dentro de unas determinadas condiciones históricas, pero al hacerlo, contribuye al desarrollo de la Historia del Arte, que sin una orientación teórica, se convertiría entonces en un «cúmulo de pormenores infortunados». La respuesta a la solución de esta tercera situación orgánica es muy similar a la anterior, las actividades de la teoría y de la Historia del Arte no constituyen procesos separados ni sucesivos, sino simultáneos e interactuantes, siendo apremiante el equilibrio entre ambas.

Las tres situaciones orgánicas propuestas por Panofsky, nos remiten a reflexionar sobre su particular noción de perceptor actual, que ante la experiencia estética de una imagen artística del pasado, debe “personificarse” en el creador como un vector de la totalidad de su momento histórico, ficción que involucra la posibilidad de que su propia subjetividad “contamine” a la del creador, que también ha sido un producto de su subjetividad, de aquí que la Metodología Iconológica de Panofsky nos hace pensar en una especie —perdonándonos de antemano la extrapolación de un término ajeno— de un “camino profiláctico” para limitar nuestra interpretación como producto de dicha “personificación”. Sobre esta ficción, Panofsky agrega que:

los objetos de la historia del arte sólo pueden ser caracterizados por una terminología que resulte reconstructiva en la misma medida que la experiencia del historiador del arte es recreadora: debe describir las particularidades de estilo, no como datos mensurables, o de cualquier otro modo determinables, ni aun como estímulos de reacciones subjetivas, sino como aquello que da testimonio de las «intenciones» artísticas. Ahora bien, las «intenciones» sólo pueden formularse en términos de alternativas: hay que suponer una situación en la que el autor cuente con más de una posibilidad de proceder, es decir, que se vea obligado a elegir entre varios modos de acentuación. Se evidencia así que los términos utilizados por el historiador del arte interpretan las peculiaridades de estilo de las obras como soluciones específicas de «problemas artísticos» genéricos.⁶⁵

De acuerdo a la cita anterior, tenemos que nuestra personificación en el creador, implica que la experiencia estética del perceptor actual detona una recreación, lo cual supone libertad, sin embargo, desde la Ética es una libertad coaccionada, en este caso por la Metodología Iconológica de Panofsky en clave humanística. En efecto, por una parte tenemos los «principio correctivos» de los tres

⁶⁵ PANOFSKY, Erwin; “Introducción. La historia del arte en cuanto disciplina humanística.”, en PANOFSKY, Erwin; *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, p. 34, [los corchetes son del propio Panofsky].

momentos que revisamos en las recapitulaciones sinópticas en el Apartado anterior; por otra, tenemos que desde el humanismo asumido por Panofsky, la experiencia estética recreadora deberá resultar reconstructiva en la misma medida en que lo es su recreación, sin la intervención de «estímulos de reacciones subjetivas», sino de aquello que da testimonio de las «intenciones» del creador traducidas por las propias intenciones del perceptor actual y que pueden ser depuradas por las tres situaciones orgánicas que mencionamos arriba. De acuerdo al discurso previo, nos podemos explicar la razón por la cual Panofsky afirmó categóricamente que las intenciones «sólo pueden formularse en términos de alternativas»; en otros términos, en la misma medida que el autor, «eligió» entre varios modos de acentuación su expresión, nosotros como perceptores actuales, también debemos «elegir» entre más de una posibilidad de formular, como producto de nuestra subjetividad, aquellas «elecciones» que permitan arribar a un discernimiento de la validez objetiva y la verdad de la imagen artística del pasado que abordamos, todo lo cual deberá ser expresado en una «terminología que resulte constructiva», que de acuerdo a lo que hemos venido afirmando en este Apartado, correspondería a la autenticidad de lo expresado, es decir, al discurso.

A través de los textos elaborados por Panofsky, que siguen reeditándose continuamente y aún siguen siendo referentes indispensables para la interpretación de imágenes artísticas del pasado, podemos percatarnos de que fue un escritor que tenía la certeza de que el acto comunicativo se consumaba con la efectiva expresión de las ideas a través del lenguaje escrito, dentro del cual se alternan los datos de la naturaleza más erudita, con aquellos que apelan a las sensaciones básicas y cotidianas del un perceptor “medio” o “ingenuo”. Sobre lo anterior, el autor norteamericano William S. Heckscher, alumno de Panofsky, escribe que los textos de su maestro:

“comienzan con la palabra hablada, como conferencias o serie de conferencias. Sabía cómo preservar el carácter del argumento oral, incluso en sus escritos más formales. Panofsky reconocía el decisivo impacto que la lengua inglesa había tenido sobre los propios fundamentos de su pensamiento y sobre su manera de exponer las ideas de modo lúcido y orgánico, eufónico y lógico al mismo tiempo —tan distinto de la «cortina de lana» que tantos estudiosos continentales, sobre todo alemanes y holandeses, interponen entre ellos y sus lectores.”⁶⁶

Los historiadores del arte y los críticos de arte, como profesionales pertenecientes a la Historia del Arte y a la Crítica de Arte, consideradas como disciplinas plenamente formadas e institucionalizadas, que tienen como misión la labor de emitir un discurso que es sustentado en la interpretación de las imágenes, pero también los filósofos, historiadores, antropólogos, arqueólogos, restauradores, así como toda disciplina que consideremos humanística y que se enfrenten a la necesidad de discernir la validez objetiva y la verdad de las imágenes artísticas del

⁶⁶HECKSCHER, William S.; “Erwin Panofsky: un *Curriculum Vitae*.”, en PANOFSKY, Erwin; *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 217.

pasado, deberán asumir una dimensión ética de su interpretación, reflejado en su discurso escrito; ahora bien, creemos que esta dimensión ética puede conseguirse a través de la lectura que, con el auxilio de su influencia de Kant, por medio de Cassirer, hemos realizado aquí del discurso que Panofsky ideó para realizar dicha interpretación. Estamos conscientes de que el discurso de Panofsky, como cualquier otro, ofrece limitaciones, particularmente a la luz de todos aquellos, que con la misma intención, se han desarrollado en la última mitad del siglo XX, sin embargo, estamos convencidos de que aún se puede desempeñar como una plataforma ideológica para una visión del pasado y sus imágenes plenamente vigente en nuestra actualidad.

Panofsky apostó la actualidad del pasado a su humanismo, y nosotros podemos recrearlo en nuestro, cada vez más acusado, des-humanismo, lo cual nos remite a la sentencia kantiana revisada en el Apartado 5, del Capítulo II, en donde tenemos que «la propedéutica a todo lo bello, en la medida en que está dirigida hacia el más alto grado de su perfección, no parece residir en preceptos, sino en la cultura de las fuerzas del ánimo a través de aquellos conocimientos previos a los que se denomina *humaniora*, presumiblemente porque *humanidad* designa por una parte el universal *sentimiento de simpatía*, y por otra, la facultad de poder *comunicarse* íntima y universalmente». He aquí como Kant —utilizando una frase de Lapoujade— se instala en la Modernidad a través de Panofsky con su propia forma de asumir su humanidad y cómo podríamos explicarnos la trascendencia de su propuesta para interpretar al pasado y sus imágenes, o bien, a las imágenes y su pasado, como se quiera considerar. Finalizaremos este último Capítulo del trabajo, en términos muy “formalistas” y en un “estilo” muy kantiano con la afirmación de Panofsky acerca de que: “la investigación arqueológica es ciega y vacía sin la recreación estética, y la recreación estética es irracional e incluso se descarría si no la acompaña la investigación arqueológica. Ahora bien, si «se apoyan recíprocamente», pueden sostener ambas el «sistema que tiene sentido», esto es, una sinopsis histórica.”⁶⁷

⁶⁷ PANOFSKY, Erwin; “Introducción. La historia del arte en cuanto disciplina humanística.”, en PANOFSKY, Erwin; *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, p. 32, [los corchetes son del propio Panofsky].

CONCLUSIONES

“No entienden nada. Cuando un francés muestra su entusiasmo, bien, no hay como pararlo. Pero los alemanes no son así. Si, por ventura, se sienten conmovidos, comienzan a preguntarse si sus sentimientos concuerdan con su filosofía y corren a consultar la *Lógica* de Hegel o la *Crítica de la razón pura* de Kant, o si no escriben diez tomos para probar que no estaban conmovidos y que no podían haberlo estado. ¡Ah! Este público, esta prensa, estos críticos, fíjese, son increíblemente infelices. No existen.”

Richard WAGNER; Respuesta oral a un crítico francés que había asistido a al estreno de *Tristán e Isolda*, 1865.

“Como he dicho. Cada espectador es un idiota, pero todos juntos, son un genio.”

Billy WILDER; Respuesta oral en entrevista, 1988.

Hemos elegido como apertura a las Conclusiones de esta Tesis, una sugerente aseveración del músico alemán Richard Wagner (1813-1876), que demuestra su opinión acerca de los críticos de arte, y que de alguna manera, nos remite a un término que ha recorrido prácticamente todo este trabajo: «Crítica». En este contexto, hemos pensado fundamentalmente dos acepciones del término «Crítica», por una parte, al proyecto crítico kantiano de transformación de la Filosofía, y por otra, a todo aquello que concebimos con nuestro pensamiento y que expresamos mediante la palabra, oral o escrita, una vez que hemos tenido una experiencia estética. De estas dos formas de comprender la crítica, podemos afirmar que en la actualidad, se ha validado la segunda, en la misma medida en que se ha intentado y promovido ocultar la primera. «Hacer una crítica» de nuestro pensamiento nos parece una tarea inaccesible, ardua y hasta temible, tal como nos parecen en ciertos momentos las obras críticas de Kant; contrariamente, «criticar» una experiencia estética, nos parece legítimo, cómodo y justo. Quizá algo similar tenía en mente Wagner cuando declaró a los sujetos del público, la prensa y los críticos como “increíblemente infelices” cuando pretendieron demostrar que no se conmovieron por presenciar la ópera *Tristán e Isolda*, pero además, los declaró inexistentes, tal vez por creer que éstos no tuvieron la necesidad de explicarse los sentimientos activados por semejante experiencia.

«Infelicidad» e «Inexistencia» son dos términos devastadores, y quizá el primero tenga como consecuencia, el segundo, problema cuya complejidad no podemos abordar en este espacio. Lo que nos interesa por ahora y que aparece en la epígrafe, es la relación entre la belleza y la felicidad, que fue el tema con el que comenzamos esta Tesis en el primer párrafo de la Introducción y que a su vez, decidimos utilizar para abrir el Capítulo I, dentro del cual reforzamos nuestra creencia

en que la belleza consiste en todo aquello que detona sentimientos que nos producen placer, deleite, complacencia, o como se quiera nombrar a esa sensación que nos producen ciertos objetos y cuya experiencia transfigura nuestro pensamiento al grado de conectarnos con la felicidad. Pero también afirmamos que siempre hemos tenido problemas para saber que es la felicidad. Si consideramos estrictamente como sensaciones a la belleza y a la felicidad podemos emparentarlas, debido a que son producidas por sentimientos que nos hacen olvidar, aunque sea fugazmente, nuestra conciencia de finitud, de aquí la tendencia a equipararlas como aspiraciones que siempre estamos deseando; sin embargo, en muchas ocasiones nos encontramos con seres humanos tan felices, como “malos”, y otros, tan infelices, como “buenos”, rasgo que también podemos adjudicarle a las capacidades de la belleza. Puede ser que la infelicidad obstaculice la experimentación de la belleza tal como lo creyó Wagner, pero nuestra inquietud primordial a lo largo de todo este trabajo fue si dentro de los “poderes” de la belleza se encuentra el convertirnos en mejores o peores seres humanos, cuestión que por supuesto, le atañe al escrutinio ético.

Prosiguiendo con el Capítulo I, nos resultó evidente como desde el origen de la reflexión estética, se tuvo la sospecha de que las sensaciones de la belleza relacionaban al ser humano con “lo conveniente”, “lo bueno”, o inclusive, con “lo divino”, y que por alguna razón, esta peculiaridad de la belleza nos inclinaba hacia un comportamiento más humano, y por consiguiente ético. Sin embargo, la atención filosófica aún dependía de la belleza que surgía de los objetos a los cuales aplicábamos el predicado de «lo bello», obstaculizando nuestra atención a lo que sucedía en nuestro interior como sujetos. Sabíamos que los objetos que considerábamos bellos nos comunicaban con algo distinto de sí mismos, y que ese «algo» no se encontraba aquí, pero que suponíamos óptimo, dado que las placenteras sensaciones de la belleza así nos lo indicaban, todo lo cual implicaba una noción incipiente de una función simbólica —la Grecia Clásica y su belleza como camino hacia la verdad; la Edad Media y su belleza como glorificación y comunión con Dios—. Revestíamos a los objetos de un poder especial para hacernos proclives a la bondad en una especie de fetichismo, pero aún faltaba la conciencia de que la belleza ocurría en nuestro interior y era proyectada hacia los objetos con toda nuestra humanidad dentro de sí, en donde podía haber lo opuesto a la bondad.

I. LA BELLEZA ASPIRACIONAL DE KANT

En el Capítulo II, tenemos que la belleza arribó a la Modernidad como un evento que involucraba, a través de un proceso recíproco, a los objetos que percibimos de nuestro exterior y a la sensación resultante de los sentimientos que se detonaban en nuestro interior. En éstos términos la recibió Kant, para lo cual enfocó su atención hacia nuestra subjetividad, que puede otorgarnos elementos, que *no provienen del objeto* artístico que suscitan los sentimientos de la belleza, sino que son el producto de nuestro pensamiento y que se aglutinan en nuestros juicios sobre la belleza. La respuesta, según Kant, no podía encontrarse en otro ámbito que no fuera nuestra facultad de juzgar, emitiendo su propuesta de Estética Crítica, dentro de la cual, la

Estética fue transformada de la misma manera que la Filosofía general mediante la totalidad de su proyecto crítico.

Establecimos que para Kant, el placer que nos suscitan ciertos objetos artísticos, no es sustentado solamente por sus propiedades que nos los hacen parecer bellos de acuerdo a nuestra mera percepción sensorial, sino que la belleza adjudicada acontece en nuestra facultad de juzgar ejerciendo nuestra reflexión, ante lo cual, le resultó indispensable configurar al juicio. Examinamos una primera división de los juicios establecidos por Kant, el juicio determinante y el juicio reflexionante, así como su elección del segundo para su tratamiento del problema estético, debido a su fundamento en la finalidad sustentada en la finalidad de la naturaleza como un principio trascendental de la facultad de juzgar, referida a objetos posibles del conocimiento empírico sin la intervención de observaciones empíricas, y de una segunda división determinada por los dos modos de representación de la naturaleza, es decir, el juicio estético y el juicio teleológico, siendo el primero, aquél que nos permite juzgar ante la concordancia de la forma del objeto con relación a nuestra facultad de conocer, sin la intervención de algún concepto determinado que configure una regla particular de conocimiento. El proceso anterior, le hizo establecer a Kant, dos características fundamentales del juicio estético, que son fundamentales para los fines de esta Tesis; la primera es su capacidad de producirnos un placer y un deseo de hacerse extensivo a los demás, y la segunda, que el hecho de que sea un proceso puramente subjetivo, puede postular universalidad.

Sobre la primera característica apuntada arriba, la capacidad del juicio estético de producir un placer, comprendimos que este último se debe a un estado de ánimo producido por un sentimiento del libre juego de nuestras fuerzas representacionales, lo cual supone un proceso dinámico y armónico entre la imaginación y el entendimiento; ahora bien, este complejo movimiento acrobático, tal como lo concibe Lapoujade, es el encargado de proyectar el sentimiento de agrado ante su representación del objeto que detonó la experiencia estética, de lo cual se deriva la segunda característica del juicio estético, su capacidad de pretender universalidad, a pesar de su origen subjetivo. En efecto, tenemos la certeza de que nuestra facultad de juzgar funciona de igual modo en todos los seres humanos y en este sentido es una capacidad "compartida", argumento al cual le debe mucho la actual noción estética de «Intersubjetividad». Las dos propiedades, mediante las cuales Kant configuró al juicio estético, son las encargadas de producirnos el sentimiento de agrado que nos conmina a compartirlo con todos aquellos que consideramos capaces de experimentar la misma sensación, lo cual le otorgó al juicio estético su extraordinaria naturaleza de universal subjetividad. Lo anterior tiene como consecuencia un sentido común, que Kant consideró como nuestra capacidad de enjuiciar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento de placer ante una representación, y como este sentido común, puede considerarse una pertenencia de nuestra naturaleza humana, y por consiguiente, de la humanidad en su totalidad; con lo anterior, Kant le otorgó a la facultad de juzgar y al juicio estético, una dimensión eminentemente social, instalando a la experiencia estética dentro del escrutinio ético, haciéndole entonces concebir una legalidad de la facultad de juzgar.

De esta forma, una vez que advertimos la configuración del juicio estético dentro de la facultad de juzgar, debemos regresar a lo que apuntamos anteriormente acerca del desempeño que le otorgó Kant a la reflexión dentro del proceso de la experiencia estética. Cuando tenemos una experiencia estética, parece que por principio, no ejercemos nuestra reflexión, sino que nos abandonamos a lo que se ha denominado «fruición» o «delectación» de la belleza que accede por medio de nuestra mera percepción sensorial. Pero una vez que el “abandono” se diluye, comenzamos a dar cabida a la reflexión en nuestro pensamiento, dentro del cual el estado de ánimo producido por un sentimiento del libre juego de nuestras fuerzas representacionales en nuestra imaginación, es moderado por nuestro entendimiento, lo cual supone nuestra capacidad de interrelacionar imágenes, y también de crear nuevas, lo cual nos demuestra la posibilidad de recrear la experiencia estética en nuestra subjetividad, revistiéndola con nuestro propio “repertorio” imaginal; en otras palabras, hacemos propia a la experiencia estética, en la misma medida en que la humanizamos, trascendiendo nuestra mera percepción sensorial, lo cual nos permite concebir una condición individual válida de la experiencia estética.

Prosiguiendo con Kant, comprendimos que el concepto en el cual se funda el juicio estético es un concepto de un fundamento en general de la conformidad a fin subjetiva de la naturaleza para la facultad de juzgar, a partir del cual nada puede ser conocido ni demostrado con relación al objeto, debido a que es indeterminable y por lo tanto no puede producirnos conocimiento, aunque si puede adquirir validez para los que son capaces de juzgar, debido a que su fundamento de determinación reside en el sustrato suprasensible de la humanidad como la moralidad en nosotros, que es un concepto de la razón, es decir, una *idea estética inexponible* de la imaginación en su libre juego, ya que ésta es capaz de compensar la carencia de intuiciones propias de las ideas de la razón al encontrarse distanciadas de todo lo sensible. Pero también revisamos la solución kantiana a la “inexponibilidad” de las ideas estéticas, mediante una posible exhibición de contenidos conceptuales a través de analogías, comprendidas como *hipotiposis*, es decir, como sensibilizaciones provistas de la necesaria fuerza de representatividad para subsanar la carencia de intuiciones, y que según Kant, pueden ser esquemáticas o simbólicas, siendo las últimas determinantes para nuestros objetivos.

Los símbolos funcionan a través de analogías, que pueden provenir de una intuición empírica, haciendo que nuestra facultad de juzgar logre aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible, así como la mera regla de la reflexión sobre esa intuición a un objeto enteramente distinto, para lo cual el primero es precisamente el símbolo; de acuerdo a lo anterior, conocimos la argumentación kantiana acerca de nuestra aptitud de enfocarnos en la forma de la reflexión, es decir, en sus reglas, principios y causalidad, para alejarnos de sus contenidos originados por las intuiciones, lo cual nos posibilita el acceso a la comprensión de la forma intuitiva de la moralidad y así subsanar la imposibilidad de que las ideas de la razón sean exhibidas, aunque sea de manera indirecta, mediante un contenido conceptual análogo, o bien, un símbolo. De esta manera, llegamos al hallazgo kantiano de que *lo bello es el símbolo del bien ético*. En efecto, el establecimiento filosófico de nuestra capacidad para crear símbolos, nos hizo comprender nuestra posibilidad de

concebir, desde nuestra subjetividad, contenidos que, dirigidos hacia otra u otras subjetividades que como nosotros son también capaces de juzgar, adquieren la posibilidad de una valoración moral al pretender el asentimiento de cada uno de los demás.

De este modo consideró Kant la forma más acabada y óptima de la experiencia estética, ya que además el placer del mero goce de nuestros sentidos que nos genera la belleza, podemos agregar un sentimiento de ennoblecimiento y elevación ante el valor que le otorgamos a los otros, al considerar su máxima de la facultad de juzgar. Cuando juzgamos una experiencia estética, la ley se da a sí misma, tal como lo hace la razón con respecto a la facultad de desear, que de acuerdo al sistema filosófico kantiano, es análogo al fundamento de la libertad, es decir, lo suprasensible, dentro del cual se encuentran fusionadas en unidad de un modo desconocido, la facultad teórica y la práctica, pero común en todos. La necesidad que tenemos de hacer extensiva a los demás nuestra experiencia estética, es análoga a la que sentimos por hacer extensivo el bien superior en el mundo como deber.

II. LA BELLEZA SIMBÓLICA DE CASSIRER

A través del Capítulo II, exploramos la transformación que realizó Cassirer, de la «crítica de la razón» en «crítica de la cultura»; empresa que nos aportó un claro ejemplo de los resultados de una valoración del pensamiento filosófico que había recorrido un siglo de interpretaciones, y como hasta cierto punto fue imposible, realizar una aproximación “arqueológica” o “filológica” al mismo. En un argumento pertinente a los fines de esta trabajo, nos percatamos de que el juicio humano —en este caso de un discurso escrito— involucra siempre, por una parte a la subjetividad de quien lo realiza, y por otra, al entorno de cual ésta subjetividad ha surgido. Sin duda alguna, Cassirer “volvió” a Kant para mostrarnos al “auténtico” Kant, y lo que en realidad mostró fue a un Cassirer con un discurso propio y novedoso, lo cual, nos permitió apreciar la ductilidad del kantismo, y al mismo tiempo, su capacidad de recibir replanteamientos originados por la inclusión de contenidos provenientes de otras disciplinas. De la misma forma, comprendimos el poder de la Filosofía para generar sustratos ideológicos capaces de soportar el establecimiento de parcelas disciplinares.

Partiendo del discurso Kantiano, nos encontramos con la pretensión de Cassirer, de diluir los límites establecidos por la investigación científica, para dar cabida a la totalidad de las experiencias del ser humano, ya que cualquier contenido de la cultura que no estuviera aislado y que se encontrara fundado en un principio universal, podía ser considerado entonces como un acto originario del espíritu. Así, comprendimos como Cassirer partió de la certeza en que la experiencia humana constituye la base del conocimiento, en donde los fenómenos son *per se*, indeterminados, considerando apremiante establecer entidades independientes de la experiencia empírica, que tuvieran una naturaleza inmutable; para lo anterior, con fuerte influencia kantiana, consideró que estas entidades podían ser las formas de la

intuición pura, dentro de la cuales, sucederían las síntesis fundamentales para determinar al objeto en el conocimiento intelectual puro. Para Cassirer, las formas contenidas interiormente en los fenómenos, constituyen fuerzas que actúan como un todo en unidad, y se desempeñan como fuerzas reguladoras y orientadoras hacia un fin, siendo el discernimiento de éste, lo que nos permite conocer la generalidad del ser.

Al adentrarnos en el discurso filosófico de Cassirer, a través de su Filosofía de las Formas Simbólicas, examinamos la manera mediante la cual, utilizó la configuración kantiana de los juicios éticos y estéticos —cuya validez no depende de su expresión bajo la forma de existencia de los objetos juzgados— para argumentar la apertura del conocimiento científico a experiencias, que provenientes de la tradición antropológica, no habían tenido la debida atención filosófica, y que por principio, se asemejaban a los objetos artísticos generadores de belleza de Kant. De esta manera, la atención de Cassirer se dirigió a objetos de una gran complejidad perceptiva, como aquellos contenidos en los tres ámbitos a los cuales dedicó su estudio, el pensamiento lingüístico, el mítico-religioso y el de la intuición artística, para lo cual, adoptó la particular “objetividad” desarrollada por Kant con relación a los objetos detonadores de belleza en la experiencia estética, que dependía en mayor medida de la representación estética contenida en los objetos, que de la existencia del objeto mismo, concentrando su validez en el discernimiento de la representación.

Conocimos el camino emprendido por Cassirer para realizar su Filosofía de las Formas Simbólicas. Comenzando con su estudio del pensamiento lingüístico, dentro del cual describió la manera en que nuestra conciencia perceptual ordinaria es expresada de forma primaria por medio de nuestro lenguaje natural y como éste, es ante todo una representación que guarda significaciones que se vuelven sensibles a través de signos, ante lo cual, Cassirer concluyó que de nuestro lenguaje partía toda forma de simbolización. Asimismo, seguimos su camino para encontrar un ámbito en el que encontráramos formas individuales que evidenciaran las direcciones espirituales fundamentales, siendo éste el del pensamiento mítico-religioso, que a través de los rituales, los ritos y la magia, nos es posible apreciar la primera manifestación de la manipulación humana del material sensible de su escenario vital, que tuvo como consecuencia nuestro desarrollo de sistemas simbólicos así como nuestro descubrimiento de la función simbólica.

De acuerdo a los resultados de su indagación del pensamiento mítico-religioso del ser humano, en donde detectó los indicios de la utilización del significado simbólico, Cassirer estableció a la función simbólica como una propiedad sustancial humana; de aquí la repercusión de la Estética Crítica de Kant. En efecto, constatamos que Cassirer asumió los hallazgos kantianos de la *Crítica de la facultad de juzgar*, particularmente el que demostró la intervención de la función simbólica en la experiencia estética. Finalmente, la indagación de las formas dentro del pensamiento de la intuición artística, como conclusión de su proyecto general de Filosofía de las Formas Simbólicas, nos hizo comprender que las formas que encontramos en este ámbito constituyen el modo más acabado de la expresión simbólica humana, y por consiguiente, de la función simbólica.

Con Cassirer tenemos que la creación artística, involucra labores originarias y autónomas de la conciencia que a través de la representación simbólica, se expresan con contenidos, para lo cual, la conciencia procede libre e independientemente; pero también interviene nuestra memoria, que al recordar un contenido que se apropió previamente, de un modo distinto de la sensación de la cual surgió, supone un nuevo grado de reflexión, puesto que cuando nuestra conciencia lo reproduce, lo está haciendo como algo pasado, pero que es rescatado para sí misma y para el contenido mismo. De esta forma, advertimos que la función simbólica es un evento eminentemente procesual, que nos permite comprender su desempeño en el desarrollo progresivo de determinación de nuestra conciencia, y por ende, del pensamiento artístico. Si a lo anterior, agregamos la comprensión que tuvimos de la configuración que realizó Cassirer del «yo» kantiano como autoconciencia, que como acto y unidad, no se establece como producto de una derivación, sino que es el punto de partida de toda derivación, podemos apreciar la transformación que elaboró del «yo» convirtiéndolo en una entidad más múltiple, y a su vez más diáfana, lo cual permitió actualizar a la alambicada noción de subjetividad de la tradición filosófica. De esta manera, comprobamos el replanteamiento que realizó Cassirer de tópicos kantianos como la libertad de la imaginación, la reflexión, y por supuesto, del desempeño del símbolo en la experiencia estética.

Coincidiendo plenamente con su predecesor, Cassirer hizo converger las fases de la compleja experiencia estética en nuestra facultad de juzgar, que apoyada en la reflexión, le permite a nuestra conciencia acceder a los contenidos concebidos como una expresión de la representación simbólica implícita en los artefactos artísticos. Después de un siglo de la emisión del discurso estético kantiano, Cassirer explicó a la experiencia estética como un fenómeno más orgánico, concreto e incluyente. Ahora bien, para nuestros intereses, podemos aludir a algunos asuntos fundamentales el discurso de Cassirer instaló en el mundo ideológico, que fueron determinantes para el subsecuente desarrollo de la interpretación de imágenes artísticas. El primer asunto fue la caracterización de nuestro pensamiento —como producto de los resultados del estudio de Cassirer del pensamiento artístico humano— como generador de representaciones simbólicas a través de contenidos, que diluidos orgánicamente en los objetos artísticos, adquieren de esta manera, su capacidad de significar. El segundo, fue la caracterización de los contenidos como entidades sintetizadoras de todo contexto experiencial, lo cual abrió la posibilidad de que se desempeñaran como portadoras del tiempo del cual surgieron, y que a su vez, fueran capaces de demostrar el devenir temporal, lo cual produjo una conciencia clara de la historización de los contenidos en los objetos artísticos. Finalmente, la *con-formación* de contenidos como formas simbólicas, que exigen una interpretación que al emerger de la subjetividad como el «yo», de la cual parte toda derivación, deben ser *expresados* para cumplir con el circuito ético kantiano. El «sujeto trascendental» se convirtió en «*homo symbolicus*».

III. LA NOSTALGIA SIMBOLIZADA COMO ÉTICA EN PANOFSKY

En el Capítulo IV, asistimos a un cambio disciplinar de discurso, pero no por esto, menos filosófico. Conocimos, a través de la evolución de la Estética, como se fue desarrollando un interés por la autenticidad de la reconstrucción de nuestro pasado, y su consecuencia lógica, la atención a sus documentos en sus dos vertientes fundamentales: los objetos que soportan discurso escrito y los documentos que soportan imágenes. Advertimos que como una consecuencia de la efervescencia ideológica del siglo XIX, la necesidad de lograr una autenticidad de la interpretación de los primeros, generó la necesidad de desarrollar teorías y métodos específicos para interpretar a los segundos. La Historia escrita generó una imaginación del pasado dinámica, que dependía de la imaginación del lector; la Historia surgida de las imágenes contenía la imaginación dentro del objeto mismo, y por lo tanto su "lectura" debía ser de otra naturaleza. En este contexto, apreciamos el surgimiento de la Historia del Arte y la Crítica de Arte, dentro del cual la Estética tuvo mucho que aportar.

En este camino, nos percatamos del acceso del formalismo epistemológico kantiano, con su noción de «forma» concebida como la entidad constitutiva de los artefactos artísticos, y por consiguiente, de ser la encargada de posibilitar la experiencia estética generada por éstos, desarrollándose la Teoría Estética de la Visibilidad Formal en la Viena finisecular, llegando a su cenit en el discurso de Riegl, que con su propuesta de *voluntad de la forma*, infiltró el interés por los contenidos expresados en las formas, desplazando el análisis por su conocimiento meramente perceptual, por el conocimiento de su significado; de este modo, se comenzó a permear «lo simbólico» en la comprensión de los artefactos artísticos. Distinguimos la influencia que en este momento tuvo Cassirer, con su capacidad artística humana para crear formas simbólicas como contenidos significantes, así como su posibilidad de ser portadoras del tiempo, lo cual convino plenamente al interés de la época por desentrañar las imágenes del pasado. Por supuesto, también reforzó la necesidad *expresar* los resultados de las investigaciones, dada la institucionalización que la Historia del Arte y la Crítica de Arte adquirirían en aquellos tiempos.

Evidenciamos el surgimiento de la Escuela Iconológica en las dos primeras décadas del siglo XX alemán; cuyo propósito primordial fue la indagación de los artefactos artísticos del pasado desde aquello que expresaban sus representaciones, así como su devenir histórico, todo lo cual se realizó bajo el auspicio de Warburg y su escenario ideológico, el Instituto Warburg, entre otras razones, por haber sido el punto de contacto entre Cassirer y uno de los más importantes promotores de la Historia del Arte del siglo XX como lo fue Panofsky. Examinamos el discurso de Panofsky como la forma más acabada de la Escuela Iconológica, que con su Metodología Iconológica desarrollo la empresa más ambiciosa para concentrar todos los asuntos que habían surgido de la necesidad de diseñar estrategias para interpretar las imágenes artísticas del pasado. A través del análisis de sus tres momentos —la *Descripción Pre-iconográfica*, el *Análisis Iconográfico* y la *Interpretación Iconológica*— advertimos el influjo directo de la epistemología del sistema filosófico kantiano y del Neokantismo e indirectamente, el de la

caracterización del símbolo de la Estética Crítica, replanteado, optimizado y actualizado por Cassirer

Al término del Capítulo IV, establecimos como la Metodología Iconológica de Panofsky, fue elaborada para acceder a la validez objetiva y a la verdad de los contenidos expresados en las imágenes artísticas del pasado, y como ésta puede ser considerada como una especie de crítica del juicio histórico estético; también comentamos que si esto es así, al juzgar esta clase de imágenes, podemos afirmar que son estimuladas nuestras facultades de conocimiento, suscitando nuestro interés por comprender las direcciones espirituales de las formas simbólicas, concebidas como receptáculos encargados de trasladar al presente los valores simbólicos infiltrados en la creación de la imagen artística, lo cual constituye el acto originario de la interpretación; sin embargo, también comentamos que la elección de estas direcciones, deberá ser acotada por la exigencia de validez objetiva y verdad de los contenidos, requerida como deber, para toda interpretación de los testimonios del pasado en clave humanística, obedeciendo al interés que la totalidad de los seres humanos tenemos por nuestro pasado.

Pero no debemos olvidar que la interpretación de imágenes artísticas del pasado, involucra una experiencia estética, que con Kant, mostramos que cuando nos acontece, nos enfrentamos con un acontecimiento instantáneo, total, absoluto, que nos conmueve activando nuestros sentimientos que nos generan placer; una vez que esto ha sucedido, sobreviene nuestra legítima necesidad de compartirla, pretendiendo el asentimiento de cada uno de los demás. Ahora bien, al considerar que lo que tenemos es una experiencia estética suscitada por imágenes artísticas del pasado, la experiencia estética kantiana se trastoca, ya que al parecer éste no tuvo en mente la belleza generada por objetos considerados como testimonios históricos, sino solamente aquellos a los cuales le adjudicamos la belleza. Así, consideramos que en la elaboración de la Metodología Iconológica, Panofsky tuvo en mente que en la experiencia estética kantiana *via* Cassirer, existía la posibilidad de que se abriera una "fisura" en nuestra conciencia, que ocasionaba el aporte de contenidos que provenientes de nuestra subjetividad, permanecían velados, inescrutables, indescifrables, pero que *actúan* independientemente de nuestra voluntad, comprometiendo la captación y/o elección de las direcciones espirituales de las formas simbólicas, de la cual dependía, la validez objetiva y verdad de la interpretación.

Hemos podido constatar que Panofsky instauró la ética en la interrelación de imágenes artísticas del pasado, a través de su juicio histórico-artístico, que nos obliga a trascender la mera percepción sensorial, para eliminar aquellos intereses subjetivos que actúen independientemente de nuestra voluntad, o bien, que nos obliguen a elegir las direcciones espirituales de las formas simbólicas con fines que no promuevan la autenticidad de nuestra interpretación, concebida como la veracidad obtenida por nuestro discernimiento, todo lo cual puede corregirse a través del ejercicio de nuestra reflexión crítica. Además de lo anterior, tenemos la advertencia de Panofsky, de que su Metodología Iconológica constituía un proceso que sucede en la conciencia, comprendida como subjetividad, de un perceptor actual, que

dependía de su propia *Weltanschauung*, lo cual acrecentaba el ejercicio de una reflexión crítica.

De esta forma, regresamos a la apertura de estas Conclusiones, en donde mencionamos dos acepciones fundamentales del término «Crítica». De la primera, la «Crítica» como proyecto crítico kantiano de transformación de la Filosofía, podemos traer aquí, un resultado fundamental para esta trabajo, que consiste en nuestro deseo de comunicar la experiencia estética, que por medio de su *expresión*, se hace capaz de hacerse extensiva a todos lo que son capaces de juzgar, y así promover la cultura a través de la sociable comunicación de los sentimientos provocados, es decir de *lo que se expresa* una vez ocurrida, lo cual, nos transporta a la segunda acepción, la «Crítica» como todo aquello que concebimos con nuestro pensamiento y que expresamos mediante la palabra, oral o escrita, una vez que hemos tenido una experiencia estética. La necesidad de expresar nuestra experiencia estética, implica nuestro ejercicio de reflexión, con el objeto de explicarnos la experiencia a nosotros mismos y a los otros, lo cual nos aleja de nuestra mera percepción sensorial, para acercarnos a la sociabilidad —recordemos que Kant proclamó al arte bello como un modo de representación que en sí mismo puede ser conforme a fin, y aún careciendo de éste, es capaz de promover la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación—.

Esta promoción de la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación, no puede tener otra fuente que un sentimiento moral, como sucedáneo de cualquier interés involucrado en el juicio estético. Pero de nueva cuenta, nos encontramos con la experiencia estética generada por imágenes artísticas del pasado, que han adquirido un estatuto especial como testimonios históricos al manifestarnos información del pasado, que nos interesa y pertenece a todos, ante lo cual podemos pensar que el sentimiento moral se acrecienta. Consideramos que lo anterior tiene una consecuencia fundamental, puesto que la expresión de la experiencia estética, concebida desde la segunda acepción que apuntamos arriba, al ser el reflejo de un sentimiento moral “amplificado” por una clase de objeto detonador como lo son las imágenes artísticas del pasado, deberá permitir la confrontación de dicha experiencia, con la de los demás, ante la percepción del mismo objeto, lo cual exige una ética de la expresión para que sea válida para aquellos que sean capaces de juzgar, de una manera muy cercana a lo que sucede en la evaluación de nuestras acciones con relación a la moralidad. He aquí como Panofsky a través de su Metodología Iconológica, como producto de su acusado Humanismo, tuvo a Kant, tal como afirmamos con Cheetham en el Capítulo IV, como un “*secret*” *advisor*, y quizá aquí radica la diferencia de su discurso con relación a otros de la misma naturaleza; un “asesor secreto” puede generar una deuda intelectual más fuerte que un “asesor manifiesto”. Panofsky reinstaló la Estética Crítica de Kant de una manera poco ostensible, pero más fructífera.

Con Cassirer y Panofsky, estamos convencidos que Kant le otorgo a la experiencia estética de la belleza, el máximo poder para trastocar nuestra naturaleza humana. Ahora bien, quizá los sentimientos que nos activa la belleza no nos convierten en mejores seres humanos, pero si nos hace sentir algo inexplicable, que

nos indica que “*las cosas van bien*”; que “*vale el esfuerzo ser*”; que “*debemos proseguir*”; que “*existe sentido*”; que “*hay esperanza*”, en fin, que nos encontramos instalados en un mundo hecho para nosotros, con los otros, y que por lo tanto, nos pertenece y le pertenecemos, al igual que como sucede con nuestra Historia. La experiencia estética de la belleza nos conecta con un cosmos natural inconmensurable, sin embargo, estamos acompañados con otros “yo” como la humanidad en su totalidad, y si volvemos al inicio de este trabajo y de estas Conclusiones, en donde mencionamos el inconmensurable problema que implica la vinculación entre la belleza y la felicidad, no nos resta otra cosa que afirmar que nuestra asombrosa capacidad para percibir la belleza, nos la ofrece a través de efímeros destellos, tal como sucede con la felicidad, y es en nuestra expresión de la primera, como nuestra ilusión de aprehenderla y hacerla más duradera en donde nos vertimos como seres humanos, con nuestra bondad y maldad, de aquí nuestro deber por hacerlo a los demás de un modo ético. La belleza es el símbolo ético, justamente por que debemos expresarla desde el bienestar que nos produce, y bienestar debe ser comprendido siempre como bondad en comunidad y en conciencia de un origen común, todo lo cual sólo puede acontecer en un espacio *simbólico*, con un objeto llamado *símbolo* y mediante nuestra humana capacidad de ejercer la *función simbólica*. Felizmente, la creación artística prosigue *a pesar* del juicio de la Estética, de la Historia del Arte y de la Crítica de Arte; pero también es *por* éste juicio, que la creación artística subsiste y se actualiza a cada momento en el devenir histórico.

Como es costumbre, para cerrar las labores académicas, es necesario apuntar los posibles caminos que podemos seguir los autores, una vez terminada la que nos ocupa. Para el caso del recorrido que hemos realizado aquí, consideramos que los caminos que podemos emprender, obedecen a cuestiones que se quedaron como afirma el lugar común, “en el tintero”. En primer lugar, podemos concebir una continuación de la exploración del pensamiento estético de Kant en la totalidad de su discurso, a través del análisis de obras como *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, *Antropología*, o bien, *El conflicto de las facultades*, empresa que sin lugar a dudas, nos aportaría nuevas luces sobre la concepción de la experiencia estética en la Estética Crítica del filósofo de Königsberg. Otra posible continuación, sería la realización de un camino diacrónico del discurso estético kantiano dirigido a la interpretación de imágenes, tal como lo hemos hecho en este trabajo, pero eligiendo otros autores y/o escuelas filosóficas: quizá la Psicología del Arte, o bien, la Fenomenología del Arte. Finalmente, y quizá la más ambiciosa empresa que se nos viene por ahora a la mente, sería la exploración de la aplicación de la Estética Crítica en “imágenes” resultantes de la vorágine artística contemporánea: las instalaciones, el *performance*, el *graffiti*, o bien, las imágenes del arte de culturas no europeas: Oriente, el arte americano prehispánico, enfin, la lista podría extenderse, la única certeza que adquirimos en este momento, es la absoluta contemporaneidad de un discurso estético expresado hace dos siglos, que nos hace afirmar lo mismo que hace uno: *Also muss nach Kant zurückgegangen werden* (Así pues, hay que volver a Kant).

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.;** *Estudios sobre la «Crítica del juicio»*. Visor-CSIC, Madrid, 1990, (La balsa de la Medusa, 34), 164 pp.
- AA. VV.;** *Historia de la Filosofía. Siglo XXI. Volumen 7. La filosofía alemana de Leibniz a Hegel*. 14ª ed., Siglo Veintiuno Editores, México, D.F., 2002, 459 pp.
- AA. VV.;** *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*. Barcanova. Temas Universitarios, Barcelona, 1990, 279 pp+ilust.
- AA. VV. [Eds.];** *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte antiguo. Próximo Oriente, Grecia y Roma*. Gustavo Gili, Barcelona, (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. I), 1982, 453 pp.
- AA. VV. [Eds.];** *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte medieval II. Romántico y Gótico*. Gustavo Gili, Barcelona, (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. III), 1982, 446 pp.
- AA. VV. [Eds.];** *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Ilustración y Romanticismo*. Gustavo Gili, Barcelona, (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. VII), 1982, 408 pp.
- ALLISON, Henry E.;** *El idealismo trascendental de Kant: una interpretación y defensa*, tr. del inglés y prolog. por Dulce María Granja Castro. Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, Barcelona, 1992, (Autores, Textos y Temas. Filosofía, 40), 527 pp.
- ALLISON, Henry E.;** *Kant's Theory of Taste: a Reading o the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge University Press, E.U.A., 2001, (Modern European Philosophy), XVI+423 pp.
- ARENDT, Hannah;** *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, tr. del inglés por Carmen Corral. Paidós, Barcelona, 2003, (Paidós Studio, 157), 270 pp.
- ; *La vida del espíritu*, tr. del inglés por Carmen Corral ("Nota de la editora" y «El pensamiento» y «El juicio»), Fina Birulés ("Prefacio de la editora" y «La voluntad»). Paidós, Barcelona, 2002, (Paidós Básica, 110), 470 pp.
- ASSUNTO, Rosario;** *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, tr. del italiano por Zósimo González. Visor. La balsa de la Medusa, Madrid, 1989, (La balsa de la Medusa, 20), 115 pp.
- BAYER, Raymond;** *Historia de la Estética*, tr. del francés por Jasmin Reuter. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2001, (Sección de Obras de Filosofía), 476 pp.
- BENNET, Jonathan;** *La "Crítica de la razón pura". 1. La Analítica*, tr. del inglés por A. Montesinos. 1ª reimp. de la 1ª ed., Alianza, Madrid, 1990, (Alianza Universidad, 233), 271 pp.
- BOWIE, Andrew;** *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, tr. del inglés por Eleanor Leonetti. Visor, Madrid, 1999, (Literatura y Debate Crítico, 25), 282 pp.
- BOZAL, Valeriano [Ed.];** *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*. 2ª ed., Antonio Machado Libros, Madrid, 2000, (La balsa de la Medusa, 80), 473 pp.
- BOZAL, Valeriano [Ed.];** *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*. 2ª ed., Antonio Machado Libros, Madrid, 2000, (La balsa de la Medusa, 82), 505 pp.
- BRUYNE, Edgar de;** *Historia de la Estética. I. La antigüedad griega y romana*, tr. del holandés por Armando Suárez. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, (B.A.C., 227), 486 pp.
- ; *Historia de la Estética. II (y último). La antigüedad cristiana. La edad media*, tr. del holandés por Armando Suárez. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, (BAC, 228), 776 pp.
- BUENO, Miguel;** *Principios de estética*. 4ª ed., Patria, México, D.F., 1970, 307 pp.
- BÜRGER, Peter;** *Crítica de la estética idealista*, tr. del alemán por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Visor, Madrid, 1996, (La balsa de la Medusa, 82), 271 pp.
- BURKE, Peter;** *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, tr. del inglés Teófilo de Lozoya. Crítica. Barcelona, 2001, (Letras de la Humanidad), 285 pp.
- BURKARD, Franz Peter, KUNZMANN, Peter y Franz WIEDMANN;** *Atlas de Filosofía*, tr. del alemán por Bernhard Feiner, Ricardo A. Pesado Llobat y Jesús Alborés. Alianza, Madrid, 2000, (Alianza Atlas, 14), 257 pp.
- CASSIRER, Ernst;** *La filosofía de la ilustración*, tr. del alemán por Eugenio Imaz. 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2000, (Sección de Obras de Filosofía), 403 pp.
- ; *Esencia y efecto del concepto del símbolo*, tr. del alemán por Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1975, (Sección de Obras de Filosofía), 219 pp.

—————; *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*, tr. del alemán por Armando Morones. 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1998, (Sección de Obras de Filosofía), 311 pp.

—————; *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*, tr. del alemán por Armando Morones. 1ª reimp. de la 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2003, (Sección de Obras de Filosofía), 319 pp.

—————; *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*, tr. del alemán por Armando Morones. 1ª reimp. de la 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2003, (Sección de Obras de Filosofía), 558 pp.

—————; *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas. I*, tr. del alemán por Wenceslao Roces. 5ª reimp. de la 1ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1993, (Sección de Obras de Filosofía), 619 pp.

—————; *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas. II*, tr. del alemán por Wenceslao Roces. 5ª reimp. de la 1ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2000, (Sección de Obras de Filosofía), 721 pp.

—————; *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas. III*, tr. del alemán por Wenceslao Roces. 6ª reimp. de la 1ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1998, (Sección de Obras de Filosofía), 396 pp.

CASSIRER, H. W.; *A Commentary on Kant's Critique of Judgment*. London: Methuen & Co., University Microfilms Internacional (UMI), facsimil autorizado extraído de una copia microfilmada del libro original de 1938, GB, 1995, (Books on Demand), X+412 pp.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio; *Introducción al método iconográfico*. Ariel, Barcelona, 1998, (Ariel Patrimonio Histórico), 251 pp.

CASTRO, Sixto J.; *En teoría, es arte. Una Introducción a la estética*. San Esteban-EDIBESA, Salamanca-Madrid, 2005, (Textos y Monografías, 30), 276 pp.

CHEVALIER, Jean; "Qué es y que no es simbolismo", en: **AA. VV.**; *Iniciación al simbolismo. 3as. Jornadas de estudio sobre el Pensamiento Heterodoxo en San Sebastián*. Ediciones Obelisco, Barcelona, 1986, 175 pp., pp. 15-32.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEEBRANT; *Diccionario de los símbolos*, tr. del francés por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 4ª ed., Herder, Barcelona, 1993, 1107 pp.

COLOMER, Eusebi; *El pensamiento alemán. De Kant al Heidegger. Tomo Segundo. El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel*. 3ª reimp. de la 2ª ed., Herder, Barcelona, 2006, 449 pp.

CHEETHAM, Mark A.; *Kant, Art, and Art History*. Cambridge University Press, E.U.A., 2001, 222 pp.

CHECA CREMADES, Fernando, GARCÍA FELGUERA, María de los Santos y José Miguel MORÁN TURINA; *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, 7ª ed., Cátedra, Madrid, 1999, (Cuadernos Arte Cátedra, 11), 257 pp.

CHORDÁ, Frederic; *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*. Anthropos, Barcelona, 2004, (Autores y Temas-Teoría e Historia de las Artes), 222 pp.

D'ANGELO, Paolo; *La estética del romanticismo*, tr. del italiano por Juan Díaz de Atauri. Visor, Madrid, 1999, (La balsa de la Medusa, 97), 268 pp.

ESTRADA-HERRERO, David; *Estética*. Herder, Barcelona, 1988, 773 pp.

EAGLETON, Terry; *La estética como ideología*. tr. de inglés por Germán Cano y Jorge Cano. Trotta, Madrid, 2006, (Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía), 514 pp.

FIZ MARCHÁN, Simón; *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. 3ª reimp. de la 1ª ed., Alianza, Madrid, 2000, 270 pp.

FERRATER MORA, José; *Diccionario de Filosofía. Tomo I. (A-D)*. 1ª reimp. de la 1ª ed., Barcelona, (Ariel Referencia), 1998, 957 pp.

FERRATER MORA, José; *Diccionario de Filosofía. Tomo II. (E-J)*. 1ª reimp. de la 1ª ed., Barcelona, (Ariel Referencia), 1998, 1029 [pp. 959-1986] pp.

FERRATER MORA, José; *Diccionario de Filosofía. Tomo IV. (Q-Z)*. 1ª reimp. de la 1ª ed., Barcelona, (Ariel Referencia), 1998, 957 pp.

FERNÁNDEZ ARENAS, José; *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. 2ª reimp. de la 2ª ed., Anthropos, Barcelona, 1990, (Palabra Plástica, 1), 183 pp.

FERNÁNDEZ ARENAS, José [Ed.]; *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Renacimiento y Barroco en España*. Gustavo Gili, Barcelona, (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. VI), 1982, 271 pp.

- FERNÁNDEZ ARENAS, José y Bonaventura BASSEGODA I HUGAS [Eds.];** *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Barroco en Europa*. Gustavo Gili, Barcelona, (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. V), 1982, 477 pp.
- FONTAL DEL JUNCO, Manuel;** *El significado de lo estético. La «Crítica del Juicio» y la filosofía de Kant*. Eunsa, Pamplona, 1994, pp.
- FRANZINI, Elio;** *La estética del siglo XVIII*. tr. del italiano por Francisco Campillo. La balsa de la medusa. Visor, Madrid, 2000, (La balsa de la Medusa, 106. Léxico de Estética), 257 pp.
- FREIXA, Mireia [Ed.];** *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Las vanguardias del siglo XIX*. Gustavo Gili, Barcelona, (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. VIII), 1982, 471 pp.
- GADAMER, Hans-Georg;** *Verdad y método I*, tr. del alemán por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. 8ª ed., Sígueme, Salamanca, 1999, (Hermeneia, 7), 697 pp.
- ; *Verdad y método II*, tr. del alemán por Manuel Olasagasti., 4ª ed., Sígueme, Salamanca, 2000, (Hermeneia, 34), 429 pp.
- GARRIGA, Joaquim [Ed.];** *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa*. Gustavo Gili, Barcelona, (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. IV), 1982, 606 pp.
- GRANJA CASTRO, Dulce María;** *Kant en español*. Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F., 1997, 265 pp.
- *El neokantismo en México*. Facultad de Filosofía y Letras-Dirección General de Asuntos del Personal Académico-Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2001, (Historia de la filosofía en México), 404 pp.
- **[Coord.];** *Kant: de la Crítica a la filosofía de la religión*. Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, Barcelona, 1994, (Autores, Textos y Temas. Filosofía, 45), 215 pp.
- HATNACK, Justus;** *La teoría del conocimiento de Kant*, tr. del [¿?] por Carmen García Trevijano y J. A. Lorente. 8ª ed., Cátedra, Madrid, 1997, (Colección Teorema), 163 pp.
- HAUSER, Arnold;** *Introducción a la historia del arte*, tr. del alemán por Felipe González Vicen. 2ª ed., Guadarrama, Madrid, 1969, (Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega, 53), 533 págs.
- HERNANDO, Almudena;** *Arqueología de la Identidad*. Akal, Madrid, 2002, (Akal Arqueología), 224 págs.
- HILDEBRAND, Adolf von;** *El problema de la forma en la obra de arte*, tr. del alemán por María Isabel Peña Aguado. Visor, Madrid, 1988 (La balsa de la Medusa, 10), 109 pp.
- HÖFFE, Otfried;** *Immanuel Kant*, tr. del alemán por DIORKI. Herder, Barcelona, 1986, (Biblioteca de Filosofía, 21), 311 pp.
- HONDERICH, Ted [Ed.];** *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, tr. del inglés por Carmen García Trevijano. Tecnos, Madrid, 2001, 1141 pp.
- HONOUR, Hugh;** *El romanticismo*, tr. del inglés por Remigio Gómez Díaz. 3ª reimp. de la 1ª ed., Alianza, Madrid, 1989, (Alianza Forma, 20), 446 pp.
- HUME, David;** *Investigación sobre el entendimiento humano*, tr. del inglés por Vicente Sanfélix Vidarte y Carmen Ors Marqués. Istmo, Madrid, 2004, (Ágora de Ideas, 216), 399 pp.
- JEIJÓO, Jaime;** “Estudio introductorio a *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*”, en Schiller, Friedrich; *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. tr. del alemán por Jaime Feijóo y Jorge Seca. Anthropos, Barcelona, 1999, (Textos y Documentos, 8), 397 págs.
- JOHNSON, Matthew;** *Teoría arqueológica. Una introducción*, tr. del inglés por Josep Ballart. Ariel, Barcelona, 2000, (Ariel Historia), 284 págs.
- KANT, [Em][Im]Manuel;** *Antropología. En sentido pragmático*, tr. del alemán por José Gaos. Alianza, Madrid, 1991, (El Libro de Bolsillo, 1526), 299 pp.
- ; *Anuncio de la próxima conclusión de un tratado de paz perpetua en la filosofía. (Verkündigung des nahen Abschlusses eines Traktats zum ewigen Frieden in der Philosophie de 1796)*, edición bilingüe, tr. del alemán por Rogelio Rovira. Encuentro Ediciones, Madrid, 2004, (opuscula philosophica, 9), 43 págs.
- ; *Crítica del discernimiento, (Kritik der Urteilskraft de 1790)*, estudio preliminar, notas, bibliografía, cronología, índices y tr. del alemán por Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Antonio Machado Libros. Mínimo Tránsito, Madrid, 2003, (Teoría y Crítica, 12), 536 pp.
- ; *Crítica de la facultad de juzgar, (Kritik der Urteilskraft de 1790)*, tr. del alemán, introducción, notas e índices por Pablo Oyarzún. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1992, (Pensamiento Filosófico), 487 pp.

_____ ; *Crítica del juicio*, (*Kritik der Urteilskraft* de 1790), tr. de alemán por Manuel García Morente. 12ª ed., Austral, Madrid, 2007, (Colección Austral, 167. Ciencias y Humanidades), 462 pp.

_____ ; *La crítica del juicio*, (*Kritik der Urteilskraft* de 1790), s. tr. editores mexicanos unidos s.a., México, D.F., 1998, (Pensamiento Filosófico), 487 pp. pp.+ cuadros sinópticos.

_____ ; *Crítica de la razón pura*. (*Kritik der reinen Vernunft* de 1781 y 1787), prol. notas, índices y tr. del alemán por Pedro Ribas. 18ª ed., Alaguara, Madrid, 2000, (Los Clásicos Alaguara), L+692 pp.

_____ ; *Crítica de la razón práctica*. (*Kritik der praktischen Vernunft* de 1788), tr. del alemán por E. Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente. 5ª ed., Sígueme, Salamanca, 2002, (Hermeneia, 39), 218 pp.

_____ ; *Crítica de la razón práctica*. (*Kritik der praktischen Vernunft* de 1788), estudio preliminar, notas, índice analítico y tr. del alemán por Dulce María Granja Castro. Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2005, (Biblioteca Immanuel Kant), 192+CXVIII pp.

_____ ; *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*, tr. de alemán y notas por Alberto Rábano Gutiérrez y Jacinto Rivera de Rosales. Antonio Machado Libros. Mínimo Tránsito, Madrid, 2001, (Márgenes, 4), 91 pp.

_____ ; *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, (*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* de 1785), edición bilingüe, tr. del alemán y estudio preliminar por José Mardomingo. 1ª reimp. de la 1ª ed., Ariel, Barcelona, 1999, (Ariel Filosofía), 280 pp.

_____ ; *Fundamentación de la metafísica de las costumbres. Crítica de la razón práctica. La paz perpetua*, tr. del alemán por Manuel García Morente (*Fundamentación de la metafísica de las costumbres*), E. Miñana y Villasagra y Manuel García Morente (*Crítica de la razón práctica*) y, F. Rivera Pastor (*La paz perpetua*). 9ª ed., Porrúa, México, D.F., 1996, ("SEPAN CUANTOS...", 212), 254 págs.

_____ ; *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* de 1764), tr. del alemán, estudio introductorio, notas e índice analítico por Dulce María Granja Castro. Fondo de Cultura Económica Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2004, LXXIII+63 pp.

_____ ; *Primera introducción a la «Crítica del juicio»*, tr. del alemán por José Luis Zabardo. Visor. La balsa de la Medusa, Madrid, 1987, (La balsa de la Medusa, 1), 120 pp.

_____ ; *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*, tr. del alemán, edición, comentarios y notas por Mario Caimi. Ágora de Ideas-Istmo, Madrid, 1999, (Fundamentos, 153), 387 pp.

_____ ; *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del Juicio*. tr. por Julián Besteiro (*Prolegómenos a toda metafísica del porvenir*), A. Sánchez Rivero (*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*) y, Manuel García Morente (*Crítica del Juicio*). Porrúa, México, D.F., 1981, ("SEPAN CUANTOS...", 246), 406 págs.

KIRWAN, James; *The Aesthetic in Kant. A critique*. Continuum, GB, 2004, 200 pp.

LABRADA, María Antonia; *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. Eunsa, Panplona, 1990, (Colección Filosófica, 65), 204 pp.

LAPOUJADE, María Noel; *Filosofía de la imaginación*. Siglo Veintiuno Editores, México, D.F., 1988, 265 pp.

_____ ; "Esquematismo y simbolismo en el pensamiento de Kant", en *Relaciones* No. 79, Montevideo, 1990.

_____ ; *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. Herder, México, D.F., 2006, 290 pp.

_____ ; *Los sistemas de Bacon y Descartes. De la coincidencia de los opuestos*. Facultad de Filosofía y Letras-Dirección de Fomento Editorial-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2002, 239 pp.

_____ **[Cooomp.]**; *Tiempos imaginarios: ritmos y ucronías. III Congreso Internacional de Estética*. Facultad de Filosofía y Letras-Dirección de Fomento Editorial-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2002, 266 pp.

—————; *Imagen, signo y símbolo. Segundo Coloquio Internacional de Estética*. Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2000, 547 pp.

————— **[Coord.]**; *Espacios imaginarios. Primer Coloquio Internacional*. Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1999, (Colección Jornadas), 376 pp.

LURKER, Manfred; *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, tr. del alemán por Claudio Gancho. Herder, Barcelona, 1992, 367 pp.

MAKKREEL, Rudolf A.; *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*. The University of Chicago Press, E.U.A., 1990, 187 pp.

MALDONADO, Rebeca; *Kant la razón estremecida*. Facultad de Filosofía y Letras-Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía-Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2009, (SEMINARIOS), 305 pp.

MARCHÁN FIZ, Simón; *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. 3ª reimp. de la 1ª ed., Alianza, Madrid, 2000, (Alianza Forma, 64), 270 pp.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS; *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, tr. del italiano por Joaquín Forradellas. 3ª ed., Ariel, Barcelona, 1991, (Letras e Ideas. Instrumenta), 446 pp.

MARTÍNEZ MARZOA, Felipe; *Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)*. Visor, Madrid, 1987, (La balsa de la Medusa, 5), 104 pp.

MAS, Salvador; "II. Belleza y moralidad: La crítica del discernimiento estético.", en: *Crítica del discernimiento, (Kritik der Urteilskraft de 1790)*, estudio preliminar, notas, bibliografía, cronología, índices y tr. del alemán por Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Antonio Machado Libros. Mínimo Tránsito, Madrid, 2003, (Teoría y Crítica, 12), 536 pp., pp. 51-105.

McCARTHY, Mary; "Nota de la editora" y "Prefacio de la editora" en: *La vida del espíritu*, tr. del inglés por Carmen Corral. Paidós, Barcelona, 2002, (Paidós Básica, 110), pp. 11-25.

MORALEJO, Serafín; *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Akal, Madrid, 2004, (Arte y Estética, 67), 104 pp.

MOXEY, Keith; *Teoría, práctica y persuasión. Escritos sobre historia del arte*, tr. del inglés Xosé García Sendón. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2004, (Cultura artística, 26), 148 pp.

MUGUERZA, Javier y Roberto RODRIGUEZ RAMAYO [Eds.]; *Kant después de Kant. En el bicentenario de la Crítica de la razón práctica*. Tecnos-Instituto de Filosofía del C.S.I.C., Madrid, 1989, 707 pp.

OLIVERAS, Elena; *Estética. La cuestión del arte*. 2ª ed., Ariel, Buenos Aires, 2006, (Ariel Filosofía), 399 pp.

PÄCHT, Otto; *Historia del arte y metodología*, tr. del alemán por Francisco Corti. 2ª reimp. de la 1ª ed., Alianza, Madrid, 1993, (Alianza Forma, 60), 127 pp.

PANOFSKY, Erwin; *Arquitectura gótica y escolástica*, tr. del inglés por Enrique Revol. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1959, (Biblioteca de Arquitectura, 4), 132 pp.

—————; *Estudios sobre iconología*, tr. del inglés por Bernardo Fernández, prolog. de Enrique Lafuente Ferrari. Alianza, Madrid, 1996, (Alianza Universidad, 12), XL+348 pp.

—————; *La perspectiva como forma simbólica*, tr. del alemán por Virginia Careaga. 7ª ed., Tusquets, Barcelona, 1995, (Cuadernos marginales, 31), 123 pp.

—————; *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, s. tr. Alianza, Madrid, 1996, (Alianza Universidad, 121), 338 pp.

—————; *El significado en las artes visuales*, tr. del inglés por Nicanor Ancochea. 6ª reimp. de la 1ª ed., Alianza, Madrid, 1993, (Alianza Forma, 4), 386 pp.

—————; *Sobre el estilo*, tr. del inglés por Radamés Molina y César Mora. Paidós, Barcelona, 2000, (Paidós Estética, 28), 251 pp.

—————; *Vida y arte de Alberto Durero*, tr. del inglés por María Luisa Balseiro. 2ª reimp. de la 1ª ed., Alianza, Madrid, 1995, (Alianza Forma, 27), 484 pp.

PAULUS, Jean; *La función simbólica y el lenguaje*, tr. del francés por Victoriano Albillos. 2ª ed., Herder, Barcelona, 1984, (Biblioteca de Psicología, 22), 153 pp.

PARRA PARÍS, Lisímaco; *Estética y modernidad. Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant*. Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Ciencias Humanas-Departamento de Filosofía, Bogotá, 2007, (Sapere aude!), 344 pp.

- PERNIOLA, Mario;** *La estética del siglo veinte*, tr. del italiano por Francisco Campillo. Antonio Machado Libros, Madrid, 2001, (La balsa de la Medusa, 111), 254 pp.
- PLAZAOLA, Juan;** *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*. 3ª ed., Universidad de Deusto, San Sebastián, 2003, 127 pp.
- ; *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*. 3ª ed., Universidad de Deusto, Bilbao, 1999, 629 pp.
- PLATÓN;** *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras*, Introd. general por Emilio Lledó Íñigo. tr. del griego y notas por J. Calonge Ruiz (*Apología, Critón, Eutifrón, Hippias Menor e Hippias Mayor*), Emilio Lledó Íñigo (*Ion, Lisis y Cármides*) y, Carlos García Gual (*Laques y Protágoras*). Gredos, Madrid, 1997, (Biblioteca Clásica Gredos, 37), 592 págs.
- ; *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, tr. del griego, introd. y notas por Carlos García Gual (*Fedón*), M. Martínez Hernández (*Banquete*) y, Emilio Lledó Íñigo (*Fedro*). Gredos, Madrid, 1997, (Biblioteca Clásica Gredos, 93), 413 págs.
- PILLOW, Kirk;** *Sublime Understanding. Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. The MIT Press, E.U.A., 2000, 377 pp.
- POZZO, Ricardo;** *El giro kantiano*, tr. del [¿?] por Jorge Pérez de Tudela. Akal, Madrid, 1998, (Akal Hipecu, 31), 64 pp.
- QUINCEY, Thomas de;** *Los últimos días de Kant*, tr. del inglés por José Rafael Hernández Arias. Valdemar, Madrid, 2000, (El Club Diógenes, 149), 210 págs.
- REGUERA, Isidoro;** *La lógica kantiana*. Visor, Madrid, 1989, (La balsa de la Medusa, 26), 124 pp.
- REBOUL, Olivier;** *Nietzsche crítico de Kant*, tr. del francés por Julio Quesada y José Lasaga. Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, Barcelona, 1993, (Autores, Textos y Temas. Filosofía, 44), 161 pp.
- REVILLA, Federico;** *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Cátedra, Madrid, 2007, (Cuadernos de Arte Cátedra, 42), 420 pp.
- RIEGL, Alois;** *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, tr. del alemán por Jorge García García, prol. de Ignasi de Solà-Morales. Ediciones Península, Barcelona, 1988, (historia/ciencia/sociedad, 210), XVIII+189 págs.
- SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, José M.ª;** *La vida estética. Contribución al conocimiento del hombre*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1981, (BAC Minor, 63), 194 pp.
- SERRANO GÓMEZ, Enrique;** *La insociable sociabilidad. El lugar y la función del derecho y la política en la filosofía práctica de Kant*. Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, Barcelona, 2004, (Autores, Textos y Temas. Filosofía, 56), 253 pp.
- SOURIAU, Étienne;** *Diccionario Akal de Estética*, tr. del francés por Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego. Akal, Madrid, 1998, (Akal/Diccionarios, 18), 1087 pp.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw;** *Historia de la Estética. I. La Estética antigua*, tr. del polaco por Danuta Kurzyca y del latín y griego por Rosa María Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. 2ª ed., Akal, Madrid, 2000, (Arte y Estética, 15), 357 pp.
- ; *Historia de la Estética. II. La Estética medieval*, tr. del polaco por Danuta Kurzyca, del latín por María Elena Azofra y del griego por Felipe Hernández. 2ª ed., Akal, Madrid, 2002, (Arte y Estética, 16), 326 pp.
- ; *Historia de la Estética. III. La Estética moderna 1400-1700*, tr. del polaco por Danuta Kurzyca, del latín por Antonio Moreno y del alemán, francés, inglés, italiano y portugués por Juan Barja. 2ª ed., Akal, Madrid, 2004, (Arte y Estética, 17), 606 pp.
- ; *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, tr. del polaco por Francisco Rodríguez Martín. 4ª reimp. de la 7ª ed., Tecnos/Alianza, Madrid, 2008, (neoMETRÓPOLIS, 8), 422 pp.
- VALCÁRCEL, Amelia;** *Ética contra estética*. Crítica, Barcelona, 1998, (Lecturas de Crítica), 175 pp.
- VILAR, Gerard;** *Las razones del arte*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, (La balsa de la Medusa, 147), 255 pp.
- VERNANT, Jean-Pierre [et. alt.];** *El hombre griego*, tr. del italiano por diversos traductores. 2ª reimp. de la 1ª ed., Alianza, Madrid, 2000, (Serie «EL HOMBRE EUROPEO»), 339 pp.
- DE VENTÓS, Xavier Rubert;** *La estética y sus herejías*. 2ª ed., Anagrama, Barcelona, 1980, (Argumentos, 28), 394 pp.

XIRAU, Ramón y David SOBREVILLA [Eds.]; *Estética*. Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, (Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, 25), 458 pp.

YARZA, Joaquín, GUARDIA, Milagros y Teresa VICENS [Eds.]; *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*. Gustavo Gili, Barcelona, (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. II), 1982, 354 pp.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Tomo 9. 22ª ed., -