

**Las aporías de la apariencia**  
**Modernidad y estética en el pensamiento de Kant**  
*The aporias of appearance*  
*Modernity and aesthetics in Kant's thinking*

MARÍA VERÓNICA GALFIONE\*

CONICET/ Universidad Nacional del Litoral, Argentina

**Abstract**

El objetivo de este trabajo es demostrar, en primer lugar, que el problema de la verdad no se encuentra completamente ausente en la estética kantiana y que no lo está, en segundo lugar, porque la autonomización de la dimensión estética es pensada a partir de una experiencia de la unidad de la subjetividad. A los fines de demostrar estos dos puntos, procuro reconstruir, en primer lugar, el contexto epistémico de la *KU*. En un segundo momento, me remito a la delimitación kantiana de la autonomía del juicio del gusto y finalmente reviso aquellos momentos en los cuales Kant va más allá de sus propias pretensiones. Aquí me refiero especialmente a la idea de un acuerdo espontáneo entre las facultades cognoscitivas en la medida en que ella revela la imbricación de la determinación de la autonomía del juicio estético con problemáticas de carácter extraestético que remiten a la posibilidad de una autolegitimación de la modernidad.

**Key words**

Estética; Subjetividad; Modernidad

---

\* CONICET, Universidad Nacional del Litoral, Argentina. E-mail: veronicagalfione@yahoo.com.ar El presente trabajo forma parte de los resultados de la investigación realizada en la Universidad de Frankfurt durante el año 2019-2020 en el marco de una beca de investigación otorgada por la Fundación Humboldt.

The aim of this work is to demonstrate, firstly, that the problem of truth is not completely absent from Kantian aesthetics, and secondly, that this is so because Kant conceives of the autonomization of the aesthetic realm on the basis of a unified subjective experience. In order to demonstrate these two points, I first reconstruct the epistemic context of the KU. Subsequently, I refer to the Kantian delimitation of the autonomy of judgments of taste, and finally, I review those moments in which Kant steps beyond his own claims. Here I am referring especially to the idea of a spontaneous agreement between the cognitive faculties insofar as it reveals that the determination of the autonomy of aesthetic judgement overlaps with problems of an extra-aesthetic nature that refer to the possibility of a self-legitimization of modernity.

Aesthetics - Subjectivity - Modernity

### **1. Introducción**

En un artículo de 1973 Rüdiger Bubner criticaba las estéticas marxistas del siglo XX por su tendencia a subordinar la dimensión estética a problemas de orden filosófico (Bubner, 1973: 38-7). Desde su perspectiva, la tradición materialista de Walter Benjamin y Theodor Adorno cometía en este punto el mismo error que era posible reprocharle a la hermenéutica filosófica de Hans Georg Gadamer. Este error consistía en la tendencia a subordinar el análisis del ámbito estético a la necesidad de desarrollar una respuesta para problemas de orden filosófico. Para Bubner, tanto las líneas materialistas como las perspectivas hermenéuticas violentaban, de este modo, el principio de la autonomía estética, ya que su interés por el arte dependía de la voluntad de recuperar una noción de verdad que había devenido inalcanzable desde el punto de vista filosófico.

Sin embargo, la subordinación de la esfera estética a problemáticas de carácter filosófico no era la única dificultad que descubría Bubner en las perspectivas estéticas del siglo XX. Concebir la belleza artística como manifestación sensible de la verdad suponía, además, asumir una noción metafísica de obra de arte que resultaba altamente problemática. Esta noción provenía de la filosofía hegeliana y permitía sostener el valor simbólico de la belleza. No obstante, ella había sido puesta en cuestión por los movimientos vanguardistas, en la medida en que estos habían convertido al arte en un evento y al espectador en uno de los ejes centrales del propio acontecimiento artístico.

La respuesta de Bubner tanto frente a la colonización filosófica del fenómeno estético como a la crisis del soporte ontológico de la manifestación sensible de la verdad, suponía una rehabilitación de la estética kantiana. Desde su punto de vista, el análisis kantiano de las condiciones de posibilidad de la experiencia estética tenía la ventaja, frente a las tradiciones hermenéuticas o materialistas, de que permitía conservar la autonomía de la dimensión estética sin tener que hacerse cargo de una concepción de la obra de arte que ya había sido superada tanto en el plano filosófico como en términos artísticos.

La propuesta de Bubner no se destacaba por su carácter progresista, ni en términos filosóficos ni en lo que se refiere a sus preferencias artísticas. No obstante, su concepción estética tuvo un gran impacto en el ámbito de la estética filosófica alemana, hasta el punto de que, desde finales de los años 70, la referencia a la experiencia estética se volvería ineludible dentro de los trabajos especializados sobre el tema. Esta tendencia se reflejó

incluso en la teoría crítica, para la cual la constitución interna de la obra de arte había desempeñado hasta el momento un papel político determinante.

Sin embargo, no es posible ni asumir sin más la interpretación de la estética kantiana sobre la cual se sostiene la defensa que hace Bubner de la experiencia estética, ni desconocer tampoco lo que estaba en juego en la referencia de las filosofías del arte de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX al concepto de verdad. Según intentaré mostrar, resulta imposible depurar la estética kantiana de todo posible contenido de verdad y desvincular, de esta forma -como pretendía Bubner-, la “estética” de la “filosofía del arte”<sup>1</sup>, porque Kant piensa la propia autonomía de la dimensión estética a partir del modelo de una subjetividad unificada. No obstante, esta referencia a la idea de una subjetividad unificada no es un lastre del cual la filosofía kantiana debería haberse librado, a los fines de poder desarrollar una concepción no metafísica de la autonomía de la dimensión estética. Por el contrario, lo que hace de la estética *el pensamiento moderno* por excelencia es justamente esta referencia interna de la apariencia estética a la noción de subjetividad. Pues la suspensión estética de los órdenes veritativos y normativos reproduce las condiciones de surgimiento de la subjetividad autónoma y permite tematizar, de esta forma, las aporías que son propias de aquella.

A los fines de demostrar el modo en que estética y filosofía del arte se conectan en la estética kantiana procuraré reconstruir, antes que nada, el contexto epistémico en el cual se inscribe la *Crítica de la facultad de Juzgar*. En este contexto me referiré tanto a la crisis de la concepción estética clásica como a algunos de los motivos que pudieron haber dado lugar a ella (2). En un segundo momento, me haré alusión a las discusiones estéticas que se encuentran en el trasfondo de la delimitación kantiana de la autonomía del juicio del gusto (3). Posteriormente, revisaré aquellos momentos de la tercera crítica en los cuales Kant parece superar la pretensión de realizar una delimitación del juicio estético. En este punto, no me referiré tan solo a la pretensión kantiana de establecer un vínculo entre belleza y moralidad, sino también a su concepción del juicio estético como acuerdo espontáneo de las facultades cognoscitivas (4-7). Creo que ya aquí puede advertirse hasta qué punto la propia determinación de la autonomía del juicio estético se encuentra imbricada con asuntos de carácter extraestético que, como anticipé, remiten al problema de la subjetividad y a la pregunta más general acerca de la legitimidad de la época moderna.

## 2. Los orígenes de la crisis

Si bien podría parecer paradójico, no sería inadecuado situar los orígenes de la estética como disciplina en el ocaso mismo del dominio de lo bello. Las causas de la decadencia de la concepción clásica de la belleza son difíciles de circunscribir. No obstante, no es posible

---

<sup>1</sup> Por medio de estos conceptos se hace alusión a la conocida distinción entre *estética* y *filosofía del arte* que introdujeron autores tales como Hermut Kuhn (1966: 15-144) o Peter Szondi (1974: 285s). La estética abordaría el problema artístico desde el punto de vista de la sensibilidad o de la recepción. En tal sentido, una estética no debería tener por objeto necesario el arte, porque el centro de su interés se encuentra en la experiencia estética propiamente dicha. Una filosofía del arte, en cambio, se hallaría orientada a analizar, como su nombre lo indica, la obra de arte y a descubrir en ella un posible contenido de verdad o un contenido de carácter significativo.

sobredimensionar la repercusión sobre el ámbito estético del proceso de temporalización que se inicia hacia mediados del siglo XVIII.<sup>2</sup> De hecho, la emergencia de una concepción irreversible de la temporalidad pone en cuestión aquella articulación entre mecanicismo y teleología que había hecho posible la teoría biológica del siglo XVII y sobre la cual se había construido la idea de una *belle nature*.<sup>3</sup> La temporalización de la experiencia impide continuar remitiendo los diferentes momentos del desarrollo de un ser vivo a un germen originario y obtura, de esta forma, la posibilidad de garantizar el carácter teleológico de las formas orgánicas (Lepenes, 1978: 16-8; Foucault, 1984: 137). En tal sentido, la nueva concepción de la temporalidad obliga a limitar las pretensiones nomológicas al ámbito inorgánico y vuelve inconcebible, por lo tanto, aquellas fundamentaciones de la belleza artística que tomaban como punto de referencia la conformidad a fin del orden natural. En el nuevo contexto, la reflexión estética se enfrenta, entonces, con una situación de carácter paradójico: dado que el orden natural desconoce en el fondo toda forma de organización, el arte solo podría conservar su relación con la naturaleza si renunciara a pensarse en términos propiamente estéticos.

Pero las causas de la crisis de la noción tradicional de belleza no pueden ser reducidas a los cambios de orden epistémico. Como pone en evidencia Joachim Winckelmann hacia 1755, a la imposibilidad de interpretar en términos estéticos la nueva concepción de la naturaleza que se dibujaba desde mediados del siglo XVIII, se le suma la abstracción y fragmentación de las relaciones sociales del capitalismo naciente. Así, aunque aun cuando Winckelmann no haga referencia al plano económico propiamente dicho, no solo se remite a las diferencias climáticas a la hora de explicar la contraposición entre el arte antiguo y el moderno. Desde su perspectiva, la magnificencia del arte griego resulta dependiente de la libertad política del mundo griego, de la misma manera en que el estado decadente del arte moderno encuentra su causa en el despotismo feudal y la fragmentación política que es propia de la Alemania de la época. Para Winckelmann, es justamente esta situación la que solo deja abierta para los modernos la posibilidad de una imitación directa del arte griego como recuerdo de una naturaleza bella que de otro modo se hubiese hallado irremediablemente perdida. “La única forma para nosotros de volvernos grandes, incluso inimitables, si es posible, –sostenía el historia del arte antiguo– es la imitación de los antiguos... particularmente los griegos” (Winckelmann, 1969: 4).

El diagnóstico acerca del carácter prosaico de las relaciones sociales propias de la modernidad fue compartido por numerosos autores de finales del siglo XVIII, entre ellos Johann Wolfgang Goethe, el pastor protestante Daniel Jenisch y el joven filólogo Friedrich

---

<sup>2</sup> Entre los elementos que es necesario mencionar a la hora de dar cuenta del progresivo abandono de la noción clásica de la temporalidad merecen una atención especial sucesos tan dispares como el descubrimiento de nuevos yacimientos fósiles (Kupke, 1990: 241-259), el terremoto de Lisboa (Marquard, 2008: 205-215) o la publicación de las investigaciones embriológicas de Caspar Friedrich Wolff (Wolff, 1966).

<sup>3</sup> Nos referimos aquí al preformismo biológico, para el cual el desarrollo de los seres naturales consistía en un proceso mecánico a lo largo del cual maduraban una serie de disposiciones que se hallaban depositadas antes de la fecundación o bien en el óvulo o bien en el espermatozoide (Palti, 2001: 35-69).

Schlegel.<sup>4</sup> No obstante, es probablemente Schiller quien logra determinar con mayor precisión la causa de la pérdida de belleza del mundo moderno. Como lo ponen en evidencia sus *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, la pérdida de belleza en el mundo moderno es el resultado de la desnaturalización del hombre a la que ha dado lugar la tendencia hacia la diferenciación de las esferas sociales, en general, y la división social del trabajo, en particular:

Aquella naturaleza multiforme de los Estados griegos, donde cada individuo gozaba de una vida independiente y [...] podía llegar a identificarse con el todo, cedió su lugar a un artificioso mecanismo de relojería, en el cual la existencia mecánica del todo se forma a partir de la concatenación de un número infinito de partes, que carecen de vida propia. Estado e Iglesia leyes y costumbres, fueron separadas [...] el placer se desvinculó del trabajo, el medio de su finalidad, el esfuerzo de la recompensa. Ligado eternamente a un único y minúsculo fragmento del todo, el hombre mismo evoluciona como fragmento; no oyendo más que el sonido monótono de la rueda que hace funcionar, nunca desarrolla la armonía que lleva dentro de sí, y en lugar de imprimir a su naturaleza el carácter propio de la humanidad, el hombre se convierte en un reflejo de su oficio, de su ciencia (Schiller, 1990: 147-9).

El lamento por la pérdida de belleza del mundo moderno puede encontrarse tanto en aquellos autores que critican las consecuencias no deseadas del proceso de modernización como en aquellos que añoran el retorno a un mundo aristocrático, en el cual la falta de urgencias económicas habrían hecho posible el cultivo simultáneo del cuerpo y del espíritu. No obstante, ya sea que interpretemos la crítica a la fragmentación en uno u en otro sentido, lo cierto es que la formación unilateral del hombre moderno no deja de tener repercusiones sobre el ámbito artístico, donde proliferan nuevas formas tales como la caricatura o el retrato. Estas tendencias reflejan un contexto social en el cual las figuras particulares sobresalen por su peculiaridad y se desintegran, a su vez, en trazos de carácter individual. De hecho, es justamente el peligro de una proliferación indiscriminada del detalle el que lleva a Winckelmann a redefinir el concepto clásico de imitación a los fines de apartarlo de la posible copia del estado empírico de la realidad. Al respecto sostiene el autor:

la imitación de lo bello de la naturaleza concierne a un objeto único o reúne las notas de diversos objetos particulares y hace de ellos un todo. El primer proceso implica hacer una copia semejante, un retrato. Es el camino que conduce a las formas y figuras de los holandeses. El segundo, en

---

<sup>4</sup> Me refiero en este punto a la discusión que estalló en Alemania a raíz del ensayo de Jenisch “Sobre la prosa y la elocuencia de los alemanes” en el cual constataba, al igual que Goethe, la ausencia de aquellas condiciones políticas que hubieran hecho posible el surgimiento de un arte verdaderamente grande en Alemania. No obstante, a diferencia de Goethe, Jenisch no se manifestaba dispuesto a aceptar sin más esta situación e instaba a imitar a aquella nación que había devenido el “horror de los europeos”, es decir, a la Francia revolucionaria. A este debate se sumaría también Friedrich Schlegel, quien desestimaría irónicamente la preocupación de Jenisch frente a la falta de escritores clásicos alemanes, es decir, por el carácter prosaico de la poesía alemana, para asumir el desafío de redefinir el propio de clasicismo a los fines de incluir en él a un escritor paradigmáticamente prosaico, como Georg Forster (Jenisch, 1795: 249–259, Goethe, 1988: 239–244, Schlegel, 1967: 78–99).

cambio, es el camino que lleva al bello universal y a sus imágenes ideales. Este fue seguido por los griegos. (Winckelmann, 1969: 10)

### 3. Perspectivas dentro de la estética

Las reflexiones poéticas de Johann Christoph Gottsched se presentan como una de las últimas manifestaciones, en el plano artístico, de aquella articulación entre teleología y mecanicismo sobre la cual se sostenía la restauración temprano-moderna del orden mundano. Esto se refleja en el hecho de que Gottsched aún se encuentra en condiciones de asumir el carácter bello de la naturaleza y de inferir a partir de allí la necesidad de su imitación artística. Desde su perspectiva, Dios ha creado todo “según número, masa y medida” y la belleza artística puede definirse, entonces, a partir de la adecuación a dicho orden racional.

Las cosas naturales son bellas en sí mismas y si el arte quiere producir también algo bello, debe imitar el modelo de la naturaleza. La relación exacta, el orden y la armonía correcta de todas las partes, en la que consiste una cosa, es la fuente de toda belleza. La imitación de la naturaleza perfecta puede dar entonces a una obra artística la perfección por medio de la cual aquella guste y resulte agradable para el entendimiento. La desviación con respecto a este modelo, producirá siempre algo informe y contrario al gusto. (Gottsched, 1751:132)

No obstante, podría decirse que se trata de una remisión póstuma a la concepción clásica de la belleza en la medida en que, ya en el momento de su formulación, han desaparecido las condiciones históricas que hubieran podido brindarle sustento a la interpretación racionalista de la dimensión estética. Uno de los primeros síntomas de los efectos de la crisis epistémica de mediados del siglo XVIII lo constituye, paradójicamente, la definición de la estética como disciplina específica que realiza Alexander Baumgarten en 1750. En ella llaman la atención especialmente dos elementos. Por un lado, la remisión de la belleza al plano del conocimiento sensible y, por el otro, el reconocimiento de la especificidad de este último. Con respecto al primer punto baste recordar que uno de los objetivos fundamentales de la *Estética* de Baumgarten consiste en fundamentar las reglas de la poética clásica por medio de la referencia a la facultad de sentir. De esta manera, la belleza, que antiguamente había sido interpretada en términos miméticos, pasa a presentarse como la perfección de un tipo de conocimiento específico, esto es, del conocimiento sensible. Como el propio Baumgarten afirma en la definición de la estética, esta es la “*ciencia del conocimiento sensible*.” (Baumgarten, 2007: par.14)

Pero Baumgarten no solo remite de este modo la belleza al plano de las facultades subjetivas sino que, como muchas veces se ha señalado, le concede al conocimiento estético un carácter independiente. Por cierto, la facultad de sentir, pese a proveernos de un *conocimiento claro* (y no oscuro), que vuelve cognoscible la cosa representada, continúa ocupando, en tanto conocimiento *confuso* (y no distinto), un lugar secundario frente al conocimiento racional. En este punto, Baumgarten no se aparta mucho de la tradición racionalista de Leibniz, para quien el conocimiento sensible no permitía “enumerar una a

una las marcas que deberían ser suficientes para distinguir la cosa entre otras” (Leibniz, 1966:10), esto es, no permitía descomponer analíticamente los diferentes elementos que integran una determinada representación. No obstante, a diferencia de Leibniz, la intuición sensible no es para Baumgarten un “todavía no” del pensamiento racional, sino más una instancia de carácter análogo. El conocimiento sensible posee su propia lógica y se halla determinado por una función específica que consiste en representar la unidad de la multiplicidad sensible.

En este punto, cobra relevancia el problema de la temporalización, pues si la sensibilidad se encuentra en condiciones de ofrecer un conocimiento específico e irreductible a la racionalidad es justamente porque el giro hacia una concepción irreversible de la temporalidad ha reducido la experiencia científicamente aprehensible al ámbito mecánico y vuelto inconcebible el sostenimiento de un orden mundano y racional. En este contexto, la belleza en tanto perfección del conocimiento sensible, es decir, en tanto cualidad emergente de la organización inmanente del conocimiento sensible, asumirá un papel compensador y adquirirá un carácter relevante desde el punto de vista metafísico. Para la línea de pensamiento que se desprende a partir de aquí, la belleza se caracterizará por llevar a su máximo grado de expresión la armonía y el orden en la composición de las partes y ofrecerá, de esta forma, una imagen sensible tanto de la unidad de los objetos singulares (Ostermann, 1991:26-7) como de la articulación del universo en su totalidad.

Esta manera de asumir la crisis de la concepción mimética del arte encontrará su máximo grado de expresión en el pensamiento de Karl Philipp Moritz. Se trata de una estrategia que afirma la autonomía de la obra de arte hasta el punto de desligar sus cualidades estético-representativas de toda perspectiva mimética, pero sin renunciar por ello al valor cognoscitivo de las mismas. Como pone en evidencia la definición de la obra de arte como “conformidad a fin interna” (Moritz, 1962: 6), que propone Moritz, es justamente esta independencia radical de la obra con respecto a toda posible utilidad o referencia sensible, la que permite que ella pueda ser contemplada como una presentación de la totalidad perdida del mundo. En tanto organización inmanente, el arte aparece como una imagen sensible “imagen sensible “del gran todo de la naturaleza que nos circunda”; esto es, de aquella instancia que, por “tener en sí mismo su fin final y existir para su propia gloria”, no resulta inmediatamente perceptible para nosotros. Al respecto, afirma Moritz,

considerado de esta forma puede ser verdaderamente útil en la medida en que afina nuestra capacidad de percepción del orden y la armonía y eleva nuestro espíritu por sobre las pequeñeces porque ella nos permite mirar claramente todo en el todo y en relación al todo. (Moritz, 1962:122)

Sin embargo, esta no es la única perspectiva que se vislumbra en la estética de Baumgarten. Como puede apreciarse en su definición de la belleza como perfección del conocimiento sensible, que mencioné más arriba, la *Estética* de Baumgarten también abre el camino a un tipo de reflexión que toma como centro de análisis la experiencia de la recepción y los efectos psicológicos de la obra de arte sobre el ánimo del espectador. Esta línea de pensamiento se manifiesta claramente en la determinación de la bella que propone Friedrich Just Riedel, para quien la belleza remite a aquello que otorga satisfacción a los

hombres, en contraposición a aquello que es designado como tal por las autoridades clásicas de la estética:

A diferencia de la perfección, la belleza no le corresponde de por sí a los objetos contemplados, sin relación a una entidad que los percibe. La belleza es de naturaleza relativa y solo una relación en la cual algo nos gusta. (Riedel, 1769: 116)

Lamentablemente ninguna de estas dos perspectivas sería capaz de superar la crisis de la legitimidad de la dimensión estética. Las estéticas efectuales resultaban problemáticas porque renunciaban a todo posible vinculación de la belleza con la naturaleza y porque hacían peligrar, de este modo, tanto la dignidad como la universalidad de la dimensión estética. Las estéticas objetivistas, en cambio, convertían a la obra de arte en una visión reducida de una naturaleza productiva y resultan incompatibles, por ende, con la concepción mecanicista (y científica) del mundo.

Resulta importante tomar en consideración los problemas que traía aparejados cada una de estas perspectivas, porque ellos definen los frentes en los que se debatirá la estética kantiana. Kant deberá superar, por una parte, las tendencias heterónomas y relativistas que se hallan presentes en las estéticas de corte psicológico-efectual y desactivar, por otra parte, además, aquellos conceptos metafísicos antimecanicistas sobre los cuales descansan las metafísicas de la obra de arte de la época. Lo primero lo obligará a atribuirle un carácter *autónomo* a la dimensión estética, mientras que lo segundo lo impulsará a redefinir en términos subjetivos la *conformidad interna a fin*, esto es, a remitirla al plano de la reflexión acerca de nuestras facultades cognitivas.

Sin embargo, la insistencia de Kant en elementos tales como la *conformidad a fin*, proveniente de las perspectivas metafísicas de la obra de arte, no puede explicarse meramente en función de la necesidad de discutir las visiones efectuales del arte. En este punto la pretensión de superar la crisis de legitimación de la belleza se cruza con la necesidad de resolver las dificultades conceptuales que había traído aparejada la crisis epistémica de mediados del XVIII. De tal manera que la vinculación de la noción de apariencia estética con la idea de *conformidad a fin* cumple en la tercera crítica un doble objetivo. Ella apunta ciertamente a sostener la legitimidad de la belleza pero también resulta idónea para fundamentar, como veremos a continuación, la propia respuesta kantiana a la crisis de la concepción clásica del orden natural. Pues la idea de *conformidad a fin* se presenta como un indicio de la existencia de una subjetividad unificada, a partir de la cual sería posible asegurar la posibilidad tanto de los juicios empíricos de la acción moral en general. Esta referencia a la idea de una subjetividad unificada conecta la *Crítica de la facultad de juzgar* con el idealismo alemán y deja entrever el punto en el cual la concepción kantiana de la apariencia estética tiende a traicionar el imperativo de la autonomía estética. No obstante, el planteo de Kant también pone en evidencia el carácter propiamente moderno de la reflexión estética. Este se encontraría vinculado al hecho de que, en su intento de convertirse en una esfera autónoma, la estética no solo tropieza con las mismas aporías que son inherentes al proyecto moderno, sino que además abre un



espacio para la tematización y problematización de estas últimas. Por este motivo, la estética se ve obligada a debatirse de manera permanente entre la necesidad de garantizar los cimientos de la crítica y de la racionalidad y el peligro de fosilizar un determinado momento del proceso reflexivo, es decir, lo que Friedrich Schlegel, algunos años más tarde y posicionándose en contra la filosofía trascendental, llamaría la tendencia a transformar la “última duda” en “el primer acto de fe.” (Schlegel, 1975: 87)

#### 4. La posición de *La crítica de la facultad de juzgar*

Como lo pone en evidencia Kant en las dos introducciones a *la Crítica de la facultad de Juzgar*, el objetivo de esta obra es establecer un vínculo entre la razón práctica y la razón teórica. Como sabemos, tras la primera crítica de Kant, la filosofía queda dividida en dos partes: la filosofía teórica, por una parte, que investiga las leyes dictadas por el entendimiento puro a la naturaleza, y la filosofía práctica, por el otro, que indaga las leyes que le dicta la razón a la libertad, al hombre en tanto ser moral. Sin embargo, estas dos partes de la filosofía no pueden permanecer disociadas sin generar dificultades tanto de orden cognoscitivo como moral. La mediación entre ellas resulta necesaria, antes que nada, sostiene Kant, para garantizar la posibilidad de la legislación moral. Pues, si bien Kant independiza en la *Crítica de la razón la práctica* la formulación del imperativo categórico de todo posible contenido de carácter empírico, también admite que la libertad está destinada a expresarse en el mundo sensible y que, por ello mismo, el *sollen* debe poder traducirse en un *können*:

Por mucho que se consolide un abismo inabarcable entre el dominio del concepto de la naturaleza, como lo sensible, y el dominio del concepto de la libertad, como lo suprasensible, de modo tal que no sea posible ningún tránsito desde el primero hacia el segundo (o sea, por medio del uso teórico de la razón), igual a como si hubiese sendos mundos diferentes, de los cuales el primero no puede tener influjo alguno sobre el segundo, éste, sin embargo *debe* tener sobre aquél un influjo, a saber, debe el concepto de la libertad hacer efectivo en el mundo de los sentidos el fin encomendado por sus leyes; y, en consecuencia, la naturaleza tiene que poder ser pensada también de tal modo que la conformidad a fin de su forma al menos concuerde con la posibilidad de los fines que en ella han de ser efectuados con arreglo a leyes de la libertad (Kant, AA 05:175-6 EE:86-87).<sup>5</sup>

Pero por medio del enlace entre la razón práctica y la razón teórica no solo debe evitarse la absurda situación de que la libertad ordene aquello que no se puede realizar. También el logro del conocimiento científico exige, según Kant, el establecimiento de “un fundamento de la *unidad* de lo suprasensible que está en la base de la naturaleza con aquél que el concepto de la libertad contiene prácticamente” (Kant, AA 05:176 EE:89). De hecho, como ya se anuncia en la *Crítica de la razón pura*, no es posible garantizar la producción de conceptos empíricos a partir de la mera deducción de las categorías, pues estas “sólo conciernen a la posibilidad de una naturaleza (como objeto de los sentidos) en general” (Kant, AA 05:179 EE:91). Para la conformación de los conceptos empíricos es necesario

---

<sup>5</sup> Sigo la traducción de Pablo Oyarzún (Kant, 1992) y consigno, junto a la paginación alemana (AA) las referencias de la traducción al castellano (1992).

presuponer, además, sostiene Kant, la propia unidad de la experiencia sensible. Esto es, es necesario presuponer que la experiencia sensible se adecúa al tipo de articulación de lo múltiple que es propia de nuestra capacidad de juzgar.

Pero si bien Kant percibe la necesidad de vincular la dimensión práctica y la dimensión teórica de la razón, también advierte que este vínculo no puede ser establecido en términos objetivos. Desde su perspectiva, esto supondría traspasar los límites que le habían sido fijados al conocimiento posible en la *Crítica de la razón pura* y retornar a las antiguas concepciones metafísicas. Esto coloca a Kant ante una situación problemática: no puede traspasar los límites del sistema crítico sin poner en cuestión la objetividad del conocimiento científico y la universalidad de la moral, pero tampoco puede permanecer dentro de ellos sin renunciar al ejercicio de aquellas facultades cuya posibilidad había sido determinada en términos apriorísticos. La estrategia de Kant ante la imposibilidad de introducir un principio objetivo de articulación entre la naturaleza y la libertad, consiste en virar hacia el ámbito de las facultades cognoscitivas. De esta manera, Kant postula una nueva facultad de conocimiento, la facultad de juzgar, que se ubica entre el entendimiento y la razón y que debe garantizar por medio de su actividad reflexiva el tránsito de un modo de pensar al otro, es decir, del modo de pensar propio de la razón teórica al de la razón práctica y viceversa.

Según sostienen algunos autores, recién hacia el final del libro y luego de una prolongada argumentación, Kant lograría resolver este problema, volviendo pensable la naturaleza como un sistema teleológico en cuya cima se encontraría el hombre en tanto ser moral (Allison, 2001: 210s.). En este sentido, podríamos decir que deberíamos esperar hasta la *Metodología a la Crítica de la facultad de juzgar teleológica* para ver realizado el cometido del libro. No obstante, creemos que es posible encontrar algunos elementos de esta solución en la propia analítica de lo bello, en la medida en que, por medio de la reinterpretación en términos subjetivos de la noción de *finalidad sin fin*, procedente de las concepciones metafísicas de la obra de arte, Kant logra reconstruir una cierta idea de totalidad en la que la finalidad y la causalidad pueden ser pensadas de una manera congruente.<sup>6</sup>

## 5. El juicio de Gusto

En función de lo expuesto sería posible decir que la analítica de lo bello no solo se encuentra orientada a superar el relativismo al que habían abierto paso las estéticas psicológico – efectuales. Ciertamente, resulta imposible deslindar las reflexiones kantianas acerca de la autonomía del juicio de gusto y de su universalidad del objetivo de dejar de lado este peligro. No obstante, el concepto de finalidad sin fin del que se sirve Kant para resolver este problema proviene de las concepciones metafísicas del arte y había desempeñado en ellas tanto el rol de legitimar la apariencia estética como de salvar la

---

<sup>6</sup> Como veremos, Kant reinterpreta esta noción a partir de la concepción efectual de la experiencia estética como revitalización de las fuerzas del ánimo. Esto le permite remitir la idea de “finalidad sin fin” a la subjetividad y escapar al peligro de una recaída en la metafísica.

referencia a la totalidad. De hecho, es justamente en función de su finalidad interna que la obra de arte puede presentarse, para Moritz, como una imagen sensible del “gran todo de la naturaleza”. Desde el punto de vista kantiano, no obstante, la remisión de la noción de finalidad sin fin a la obra de arte introduce una serie de dificultades conceptuales que hacen peligrar la integridad del pensamiento racional. En primer lugar, la “conformidad a fin” de las formas artísticas solo puede ser explicada si se presupone la existencia de una subjetividad creadora que disponga las partes en función de un fin preconcebido. Pero este supuesto, señala Kant, impediría establecer una distinción entre las obras de arte y los demás productos del arte humano, ya que, en ambos casos, la articulación de las partes se desprendería finalmente de un concepto preexistente. Esto es, si se las considera como productos intencionales, las obras de arte se presentan como el resultado de la sujeción de la materialidad a algún tipo de finalidad externa y deben ser juzgadas, entonces, en función de su posible utilidad o perfección y ya no de sus cualidades estéticas.<sup>7</sup>

También existiría la posibilidad de neutralizar la intencionalidad subjetiva por medio de su subsunción a una fuerza productiva natural. Esto es lo que hace en cierta forma el propio Moritz, por medio de la “teoría del genio”,<sup>8</sup> y antes que él, el joven Herder y los demás integrantes del *Sturm und Drang*. Sin embargo, esta estrategia no hace más que llevar el problema para atrás, puesto que entonces es necesario dar cuenta del modo en que la propia naturaleza produce “conforme a fin”. Esto lleva a postular la existencia de una fuerza genética originaria, la cual no solo resulta imposible de explicar a partir de los desarrollos científicos de la época sino que además, según lo entiende Kant, pone en cuestión las categorías fundamentales del pensamiento racional.<sup>9</sup>

Pero si las concepciones objetivistas de la teleología privan de fundamento al conocimiento científico, el abandono del concepto de finalidad sin fin, que supondría la mera remisión de la belleza al ámbito de la recepción, también tiene su precio. Uno de los principales rendimientos de la experiencia estética es, para Kant, el hecho de que ella nos permite intuir una conexión entre la razón práctica y la teórica, en la medida en que la conformidad a fin estética parece demostrar la concordancia de nuestras fuerzas cognitivas. ¿O no radica la peculiaridad de lo bello en que, por su propia conformidad a fin interna, nos alienta a confiar en la conformidad a fin de nuestras facultades?<sup>10</sup> ¿No se deriva acaso el placer estético del misterioso acuerdo entre lo particular y lo general que es posible encontrar en aquellas configuraciones artísticas o naturales que denominamos bellas? Y este acuerdo inexplicable, ¿no despierta enormes expectativas con respecto a la posibilidad de una concordancia secreta entre nuestras capacidades cognitivas y la disposición efectiva de las

---

<sup>7</sup> Desde este punto de vista, no solo se cerraba la posibilidad de remitir el placer que deparaba el arte al objeto imitado sino también de interpretarlo como el resultado de carácter técnicamente logrado de la imitación (Henrich, 1969:129).

<sup>8</sup> Moritz postulaba la existencia de una fuerza activa (*tätige Kraft* o *Tatkraft*) que subyace tanto a la imaginación como a la sensibilidad estética (Moritz, 1962: 75-87).

<sup>9</sup> Esto explica la fuerte crítica que le dirige Kant a Herder en su reseña de *Ideas* (AA 08:62-3; Palti, 2001: 35-69, Zammito, 1997:107-145. Con respecto a la discusión que Kant sostuvo con Herder en torno a la posibilidad de una “historia natural de la humanidad”, se puede consultar Riedel, 1989:148-170.

<sup>10</sup> Un análisis semejante podría realizarse también en lo que respecta a los fines morales. Menke estudia este problema a partir del concepto de lo sublime (Menke, 760s).

formas naturales? Más aun, ¿no indica la bella apariencia, en el caso de la belleza natural, la “disposición a fin” de la naturaleza en su conjunto?

Como es sabido, Kant no se plantea de manera explícita ninguna de estas preguntas ni se expresa a favor de la necesidad de incorporar un suplemento para el correcto funcionamiento del sistema crítico. No obstante, advierte con claridad que el ejercicio efectivo de las facultades humanas, que habían sido descritas en las dos primeras críticas, solo resulta concebible si se demuestra la posibilidad de un acuerdo profundo entre las mismas. En este sentido, sería posible pensar que el abordaje del problema de la belleza, que emprende Kant en el marco de la tercera crítica, encuentra su punto de partida en el reconocimiento implícito tanto de la necesidad de asegurar las condiciones del normal funcionamiento del juicio como de la imposibilidad de hacerlo dentro de los límites del pensamiento crítico (Menke, 760s).<sup>11</sup>

## 6. La presencia de la Idea

Tenemos entonces que, para dar cuenta de la posibilidad de una puesta en práctica de nuestras facultades cognoscitivas y morales, Kant necesita asumir la existencia de un principio de carácter teleológico. Como ya vimos, la perspectiva crítica obliga a dejar de lado toda posible interpretación objetiva de este principio y a concebirlo en términos estrictamente subjetivos; esto es, desde el punto de vista de Kant, se trataría de un principio que no haría referencia a una finalidad inmanente de la naturaleza, sino más bien a una regla que se impondría a sí mismo el propio ejercicio de las facultades. Sin embargo, aun en ese caso, es preciso corroborar su validez y, para ello, hay que demostrar, según lo entiende Kant, que dicho principio teleológico se funda en la propia estructura del juicio. Por eso mismo es necesario encontrar al menos un caso en el cual las condiciones subjetivas del juicio se presenten de forma pura, es decir, un tipo de juicio en el cual las facultades subjetivas operen con independencia de todo contenido o condición de carácter objetivo. A partir de aquí probablemente se explique por qué Kant se esfuerza tanto en disociar la cualidad específica del juicio de gusto de todo tipo de interés con respecto a la existencia del objeto. De acuerdo a su interpretación, el juicio de gusto no se halla motivado por un contenido externo ni se orienta a determinar los rasgos definitorios de un

---

<sup>11</sup> Un análisis levemente más radical presenta Szczepanski. Para este autor, el recurso a lo bello sería una muestra del fracaso del proyecto crítico en tanto que la necesidad de lo bello se desprendería de la incapacidad de la razón para fundar algo positivo en su relación crítica consigo misma (Szczepanski, 2007:104). A partir de aquí, la empresa crítica se transformaría en el intento por regular de manera racional el acceso racionalmente necesario a lo suprasensible. En este hecho podría vislumbrarse la posición intermedia que ocupa Kant entre la temprana modernidad y el idealismo, pues el funcionamiento de la razón kantiana resultaría dependiente de un reaseguro externo, como en el caso de los gérmenes preformados. Sin embargo, también Kant procuraría por momentos ir más allá de esta solución de compromiso con el mundo teológico y garantizar, así, la autofundación de la razón. Desde otra perspectiva, también Ginsborg y Zuckert reconocen la función central que desempeña el principio *a priori* del juicio reflexionante en el marco del pensamiento crítico (Ginsborg, 1990, Zuckert, 2007). Béatrice Longuenesse radicaliza esta postura en tanto sostiene que la propia aplicación de las categorías es inseparable de un proceso que tiene un aspecto reflexivo (Longuenesse, 2000, 163s). Una posición contraria con respecto a este tema, puede encontrarse en Guyer. Guyer considera menor la relevancia cognitiva del principio de la conformidad a fin y sostiene que el mismo provee más bien una motivación racional en orden a alcanzar la sistematización de la naturaleza (Guyer, 1979: 57).

objeto. Él es, más bien, un juicio acerca del modo en que el sujeto es afectado por sus propias representaciones; un juicio que, tanto en función de su carácter particular como de su falta de determinación, es denominado “juicio reflexionante”.<sup>12</sup>

Aquí desempeña un papel central la necesidad de superar el relativismo al que abrían paso las estéticas psicológico – efectuales, al equiparar en cierta forma el sentimiento de placer estético con el mero placer del agrado. No obstante, al independizar el juicio del gusto con respecto a todo contenido externo, Kant también busca colocarse en un plano de inmanencia absoluta, en el cual el *modus operandis* del juicio ya no pueda ser entendido sino como la manifestación fenoménica de la estructura profunda –e incognoscible– del mismo. Kant está convencido de que si lograra demostrar que, en ese caso extremo, las facultades operan de una manera armónica, habría logrado dar cuenta de las condiciones subjetivas para una aplicación práctica de las mismas (fuera del ámbito estético). Pues este acuerdo no podría ser interpretado como el resultado contingente del objeto particular que es juzgado y debería ser remitido, entonces, a la disposición a fin de las propias fuerzas subjetivas para un uso cognitivo en general (AA 05:217, 287).

Según Kant, lo que demuestra el placer que se encuentra asociado al juicio de gusto es que efectivamente se establece una relación armónica entre las facultades. El placer estético, aparentemente inmotivado, sería la prueba de que las facultades, dejadas en libertad, funcionan de manera armónica, y esta armonía, a la cual solo tenemos acceso por medio del placer, refractaría la articulación profunda entre facultades que, a primera vista, operan de manera contrapuesta, es decir, entre el entendimiento, que tiende a la unificación, y la sensibilidad que se ocupa de la multiplicidad sensible. El placer propio del juicio de gusto pondría en evidencia, según Kant, la conformidad a fin de nuestras facultades para el uso práctico en general. Pues dicho placer respondería a la constatación de un determinado estado de *conformidad a fin* en nuestras representaciones que, en la medida en que se hace presente en la máxima inmanencia del juicio, no podría ser explicado ni por medio de la referencia a un concepto preexistente, que se impusiese por sobre la multiplicidad sensible, ni en términos fisiológicos, a partir de un objeto que afectara nuestros sentidos.

Este planteo permite evadir las aporías a las que conducían las diferentes perspectivas estéticas de la época. Se supera el peligro del relativismo que se desprende de las interpretaciones psicológico-efectuales del sentimiento de belleza, pero se dejan de lado también los presupuestos metafísicos de la filosofía del arte de Herder o de Moritz. Lo primero, porque el sentimiento de placer es remitido a condiciones subjetivas de carácter universal (AA 05:134); lo segundo, porque la idea de finalidad sin fin es interpretada en un sentido subjetivo. No obstante, esta interpretación del juicio de gusto resulta dependiente

---

<sup>12</sup> La diferencia entre juicio determinante y reflexionante consiste en que, en el primer caso, la imaginación forma una imagen sensible que unifica las representaciones de los elementos percibidos determinándolas por medio de una regla que corresponde a un concepto determinado. Durante la percepción habitual de objetos, uno se considera determinado por una regla general y esta relación con una regla general basta para explicar el acuerdo entre entendimiento e imaginación. En el caso del juicio estético, no existe ni un concepto ni una regla que guíe la actividad de la imaginación. Sin embargo, se produce el acuerdo de las facultades en la medida en que el objeto –en virtud de su estructura y disposición– no se presenta como un producto de carácter contingente. No es posible determinar un concepto como causa de posibilidad del objeto, pero la apariencia del mismo se presenta no obstante como conforme a fin (Ginsborg, 1990:45-97).

de una premisa tan problemática como central, esto es, de la atribución de un carácter concordante al libre juego de las facultades. En efecto, solo en función de dicha concordancia es posible remitir el principio teleológico a la propia estructura de juicio y recuperar en términos no metafísicos el concepto de “finalidad sin fin”. Sin embargo, no es factible establecer un vínculo necesario entre el carácter libre del juego de las facultades y la “concordancia” del mismo ya que, como lo revela el propio desarrollo de la *Crítica de la facultad de juzgar*, la autonomización de la esfera estética también hace posible la emergencia de experiencias estéticas que presuponen un uso discordante de las facultades.<sup>13</sup> Por cierto, esto es lo que sucede en el caso del sentimiento de lo sublime, el que, lejos de toda concepción armónica de la belleza, remite a una relación de disconformidad entre las facultades cognoscitivas. Al respecto sostiene Kant en el párrafo 27 de la tercera crítica:

así como la imaginación y el *entendimiento* producen una conformidad a fin subjetiva de las fuerzas del ánimo en el enjuiciamiento de lo bello por su unanimidad, aquí la imaginación y la *razón* la producen por su antagonismo (AA 05:258 EE:192).

Desde mi perspectiva, este desdoblamiento del placer estético no puede ser simplemente pasado por alto. Todo parece indicar que, por medio de la distinción entre el juicio de lo bello y el de lo sublime, Kant no se limita a asumir una tipología estética establecida sino que intenta conjurar el peligro que supone la posibilidad de que las facultades cognoscitivas no tengan un comportamiento concordante. En principio, este hecho no debería resultar demasiado sorprendente ya que Kant ha advertido desde el comienzo que, lejos de toda preocupación genuinamente estética, el objetivo de la *Crítica de la facultad de juzgar* es garantizar la posibilidad del ejercicio normal, esto es, determinante, de nuestras facultades cognoscitivas y morales. No obstante, lo que en la introducción aparece como un objetivo compatible con la fundamentación de la autonomía del juicio estético, aquí tensiona dicha autonomía a partir de presupuestos de carácter extraestéticos. Esto confirmaría la suposición de Christoph Menke de que, en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, la suspensión estética del uso determinante de nuestras facultades se halla externamente motivada, esto es, es ideológica. Todo parecería indicar que lo que lleva a Kant a insistir en el carácter armónico del libre juego del entendimiento y la sensibilidad es la voluntad de ofrecerle al hombre la posibilidad de experimentarse a sí mismo como

---

<sup>13</sup> Se podría objetar aquí que Kant no le atribuye un carácter libre al juego de las facultades que tiene lugar en el caso el sentimiento de lo sublime; más aún, se podría decir que Kant no describe en lo absoluto esta relación en términos de un juego. Desde su perspectiva, lo que tendría lugar allí sería más bien la constricción de la imaginación por parte de la razón. No obstante, también sería posible entender la propia caracterización kantiana de lo sublime como una estrategia destinada a evitar los “peligros” que introducía la liberación de la esfera estética con respecto a aquellas instancias que, hasta el momento, habían limitado el uso estético de las facultades; el estado, la religión, la moral, etc. De hecho, la operación de Kant en torno a lo sublime no se limitaba a conjurar el carácter no teleológico del uso estético de las facultades, sino que, además, procuraba ponerlo al servicio de la propia teleología de la razón. De allí el esfuerzo de Kant por desactivar la interpretación de lo sublime que había ofrecido Edmund Burke y por vincular el momento negativo, que presuponia dicho sentimiento, con la afirmación del destino suprasensible de la humanidad.

poseedor de facultades que no solo gozan de legitimidad trascendental sino que, además, son susceptibles de una utilización práctica.<sup>14</sup> En este sentido, la suspensión estética del uso de las facultades no se hallaría orientada en verdad a garantizar la autonomía del juicio de gusto sino más bien a asegurarnos de nuestra propia condición de sujetos. Pero esto supondría que la idea de una finalidad sin fin no solo violenta la autonomía estética sino que transgrede, además, los límites del pensamiento crítico. En palabras de Menke:

En el placer de la vivificación estética de nuestras fuerzas se expresa para Kant el hecho de que nuestras fuerzas verdadera y efectivamente son facultades; es el placer del aseguramiento de sí del sujeto práctico (Menke, 2008: 95, 2010:760s.).

### 7. Juego y apariencia

En sus lecciones sobre estética de 1958 / 59 Theodor W. Adorno recupera en términos críticos la distinción entre apariencia y juego que establece Walter Benjamin en su ensayo acerca de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. Como es sabido, Adorno desconfía de la perspectiva de una posible superación de la apariencia estética, que es defendida por Benjamin en su análisis de las consecuencias artísticas de la crisis contemporánea del aura. No obstante, al igual que este último, Adorno asume el carácter antitético de las nociones de juego y apariencia, y remite la primera de ellas a los aspectos energéticos de la obra de arte, para identificar la apariencia estética con su momento significativo, con

el momento en el que la obra de arte como totalidad... tiene una intención, significa algo, manifiesta algo en ella que es algo más que la mera aparición en sí misma. (Adorno, 2013:149)

La naturalidad con la cual estos dos autores admiten la existencia de una tensión entre el juego y la apariencia resulta llamativa si tenemos en cuenta el modo en que estas nociones son concebidas en la tradición filosófica alemana. En este sentido, adquieren un carácter paradigmático las *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, en la medida en que Schiller establece allí una íntima relación entre la apariencia y el concepto de juego. Desde su perspectiva, la apariencia estética se caracteriza por superar la contraposición

---

<sup>14</sup> En este punto, mi interpretación se orienta en un sentido similar al análisis que propone Zuckert. En su estudio sobre la tercera crítica kantiana, la autora sostiene que Kant habría introducido allí una nueva concepción de la subjetividad que tensionaba los márgenes del pensamiento crítico. Según Zuckert, este movimiento respondía a la necesidad de explicar “cómo podemos comprender lo dado empíricamente, lo particular, lo contingente en cuanto tal –esto es, precisamente aquello que es marginal o se halla más allá de las formas universales, de los conceptos o de las leyes de las cuales se ocupa la filosofía kantiana (y muchas otras)” (Zuckert, 2007:6). Sin embargo, Zuckert no especifica las condiciones epistémicas que hicieron posible la emergencia del problema de lo particular, es decir, que tornaron insuficientes las respuestas que había formulado la modernidad temprana frente al mismo. Tampoco entra dentro del campo de intereses de la autora el análisis de las consecuencias estéticas que traía aparejada la remisión del placer estético al ideal regulativo de una subjetividad unificada. En este punto, mi lectura se aparta de la interpretación de Kant que, en clara polémica con el idealismo alemán, defienden Nancy y Lacoue-Labarthe en *El absoluto literario* (2012).

entre el principio material y el impulso formal y se halla regida, en tal sentido, por el impulso de juego. En palabras del autor:

En medio del temible reino de las fuerzas y en medio del sagrado reino de las leyes, el impulso estético de formación (*Bildungstrieb*) va construyendo inadvertidamente un tercer reino feliz, el reino del juego y de la apariencia, en el cual este impulso quita al hombre todas las cadenas y le libera de todo lo que significa coacción, tanto en lo físico como en lo moral. (Schiller, 1999:373s)

Sin embargo, una década antes de las famosas cartas de Schiller, la identificación de los dos conceptos se encuentra lejos de presentarse como una obviedad. Tanto es así que uno de los grandes peligros que busca evadir la interpretación kantiana del juicio de gusto es justamente la banalización de la experiencia estética que supone su interpretación psicológico-efectual en términos de una mera vivificación de las fuerzas vitales. Esto último es lo que Kant descubre en la concepción estética de autores como Moses Mendelssohn, que remiten el placer estético a una especial excitación de las fuerzas subjetivas sin dar cuenta de la fuente específica de la misma (Menke, 2008:94s). La *Crítica de la facultad de juzgar* intenta superar este problema por medio de la atribución de una teleología de carácter inmanente al libre juego de las facultades. De esta manera, Kant no hace un uso directo del término “apariencia”<sup>15</sup>, pero se distancia de las perspectivas efectuales en la medida en que vincula la noción de juego con la misma dimensión simbólica o significativa a la que posteriormente haría referencia Schiller.

---

<sup>15</sup> Kant utiliza el término *Schein*, en primer término, a la hora de establecer la especificidad del fenómeno. En este contexto afirma que la “Erscheinung” no es mero “Schein von Gegenständen.” Kant se sirve, en segundo lugar, de la palabra apariencia para referirse a la dialéctica trascendental en el marco de la primera crítica (KrV A 63-B 88). Si bien Kant procura remitir el término a la dialéctica a la antigüedad, su vinculación de la dialéctica con la crítica de la apariencia ilusoria marca un hito en la historia del concepto. Como puede observarse, el término apariencia conserva aquí el sentido negativo que tenía en el primer punto, pues, por medio de él, Kant procura desplazar los problemas tradiciones de la metafísica al presentarlos como el resultado de un avance infundado del entendimiento más allá del terreno de la experiencia. No obstante, se trataría de una ilusión necesaria y natural, que se origina en la misma razón. De esta manera, se preserva el momento negativo del término, ya que la apariencia debe ser sometida a crítica y clarificada en cuanto a su verdadero estatuto a los fines de evitar su influjo negativo. Sin embargo, se abre también un costado positivo de la apariencia, que será explotado en el Apéndice de la dialéctica, en la medida en que se preserva la posibilidad de un uso regulativo de la ideas de la razón. En este punto, la dialéctica se toca con la estética, ya que lo que está en juego en ambos casos es el estatuto de aquellos conceptos que produce la propia dialéctica de la razón, pero que carecen, no obstante, de todo objeto congruente de referencia y de toda posible relación posible, por ende, con la verdad. Kant sostiene que „todo conocimiento de las cosas a partir del mero entendimiento puro o de la pura razón no es más que pura apariencia (*Schein*) y que solo en la experiencia se encuentra la verdad” (Kant, Proleg., Anhang. Akad.-A. 4, 374. Trad. propia). No obstante –y este es el problema que se introduce en el Apéndice de la dialéctica y que reaparece con toda su fuerza en la tercera crítica–, estas ideas –este puro *Schein*–, parecen desempeñar una función esencial en el edificio crítico en la medida en que son necesarias para garantizar la posibilidad de alcanzar la verdad en el ámbito mismo de lo condicionado. Desde mi perspectiva, es Adorno quien mejor ha mostrado en qué sentido la dialéctica de la apariencia y las reflexiones estéticas de Kant se encuentran vinculadas. Al hacerlo, Adorno también ha puesto en evidencia el momento utópico, el contenido de verdad, que se halla contenido en la propia figura de la apariencia: “La verdad es inseparable de la ilusión de que alguna vez entre las figuras de la apariencia surja, inaparente (*scheinlos*), la salvación.” (Adorno, 2001: 121)



Por cierto, el intento de Kant de dotar a la dimensión estética de un momento significativo, y de interpretarla, en tal sentido, bajo la forma de “apariencia”, no es completamente novedoso. Una tendencia similar se halla presente en las estéticas metafísicas de la época. No obstante, en el caso de Herder o de Moritz, la dimensión estética asume un significado de carácter ontológico, ya que la obra de arte es concebida como un microcosmos o como una imagen reducida de la totalidad. Justamente por este motivo, Kant procura apartarse de dichas perspectivas y concentra su atención en el análisis de las condiciones formales del juicio del gusto. Sin embargo, al establecer un nexo entre el libre juego de las facultades y la idea de una finalidad sin fin, da un paso que lo coloca más allá de las estéticas cosmológicas pero también de los límites que él mismo había establecido para la *Crítica de la facultad de Juzgar*.

Dicho de manera sucinta, la tercera *crítica* busca deshacerse de los aspectos problemáticos de las metafísicas de la obra de arte, pero sin renunciar por ello a las potencialidades filosóficas de una concepción organicista de belleza. De hecho, la idea de una belleza de carácter orgánico resulta especialmente productiva a la hora de pensar un enlace entre la naturaleza y la libertad porque insinúa la posibilidad de una articulación entre el mecanicismo, que impera en el ámbito de la naturaleza, y la teleología que rige en el terreno de la libertad (AA, 05:210). No obstante, Kant no puede aceptar las connotaciones vitalistas de este tipo de planteos porque estas suponen una amenaza para aquellas formas de explicación cuya validez había logrado establecer en la primera y en la segunda crítica.<sup>16</sup> Por ello mismo, en la *Crítica de la facultad de Juzgar* procura vincular la idea de finalidad sin fin con el juicio de gusto. De esta forma, se proyecta sobre este último el mismo tipo de relación entre las partes y el todo que, según la perspectiva de Herder o de Moritz, tiene lugar al interior de la obra de arte orgánica. Esto explica el hecho de que el rasgo distintivo del juicio estético sea justamente la acción recíproca entre la facultad de la multiplicidad, la imaginación, y el principio unificador, el entendimiento. Al igual que sucede en la obra de arte de carácter orgánico, también en el caso del juicio de gusto la composición de los elementos no resultaría dependiente de ningún tipo de regulación externa sino que parecería brotar, más bien, de las propias relaciones que se establecen entre ellos.

En este punto se presenta, sin embargo, un hecho verdaderamente paradójico. Pues el juicio de gusto solo puede ser pensado a partir de la figura de una finalidad inmanente, y

---

<sup>16</sup> Claramente el problema consiste aquí en explicar el origen de la finalidad inmanente que suponen las concepciones organicistas de la belleza. Este problema irrumpe tanto en relación a la belleza natural como a la producción artística propiamente dicha. De hecho, la belleza no resulta concebible a partir de ninguna de las formas causales que se hallan al alcance de nuestra comprensión. Evidentemente su articulación interna no puede ser deducida de causas mecánicas, porque en este caso la organización de la obra (o de la naturaleza) debe ser considerada como un producto de carácter azaroso. No obstante, tampoco se la puede concebir como el resultado de una acción intencional, porque entonces se destruye la relación de acción recíproca entre las partes y el todo que presuponen las concepciones organicistas de la belleza. Vuelvo sobre este punto en el apartado número 5. Para la discusión acerca de la relación entre el juicio de gusto y el juicio teleológico (Beck, 1969:496-498, Guyer, 1979: 213-18). Contra estas posturas, que sostienen la diferencia entre ambos tipos de juicio, se pueden consultar las interpretaciones de Rachel Zuckert y de Hannah Ginsborg (Zuckert, 2007, Ginsborg, 1997:329-360).

concebido, por ende, en términos de autonomía, si se somete el movimiento de las facultades a un principio de carácter heterónomo. Como lo pone de manifiesto la existencia de un sentimiento estético que escapa al ideal organicista –esto es, el sentimiento de lo sublime–, las facultades no se hallan inmanentemente orientadas hacia un estado de equilibrio. Libradas a su propia suerte, ellas pueden dar lugar a un acuerdo entre las partes pero también a estados de tensión. En tal sentido, todo parece indicar que no es el libre juego de las facultades el que torna imaginable la idea de finalidad sin fin, sino más bien esta la que opera de modelo y de límite a la hora de pensar las relaciones entre las diferentes fuerzas subjetivas. Lejos de desenvolverse de una manera libre, estas deben adecuarse al ideal de una articulación inmanente de las partes constitutivas; a un ideal que, en el sistema kantiano, encuentra su punto de referencia en el propio concepto de Idea (Brickmann, 2005, 13-29; Karásek, 2015:1114-1116). De hecho, desde la perspectiva de Kant, las Ideas se presentan como conceptos que, más allá de no remitir a “ningún objeto congruente en los sentidos” (KrV A 327/ B 383), dan cuenta tanto de la organización interna de los objetos sensibles como totalidades como de la articulación del conjunto de ellos bajo la forma de un todo. El concepto de Idea remite, así, al tipo de visualización que hubiera podido realizar un entendimiento que, a diferencia del humano, se hallase en condiciones de superar las dos formas de explicación que conocemos, esto es, la interpretación mecánica, que prescinde de toda referencia a fines, y la explicación teleológica, que subordina las partes a una finalidad de carácter apriorístico. Dicho de otro modo, el contenido de la Idea es justamente la forma, inconceptualizable para el hombre, de una relación de acción recíproca entre las partes y el todo.<sup>17</sup>

Esta relación entre el juicio de gusto y el concepto de Idea es algo que Kant acababa reconociendo hacia el final de la primera parte de la *Crítica de la facultad de Juzgar*. En efecto, en la “Dialéctica del juicio de gusto”, Kant asume que el juicio de gusto no excluye la referencia a todo tipo de concepto, sino tan solo a aquellos de carácter determinado. En este contexto, Kant hace alusión al “concepto trascendental de razón de lo suprasensible” y logra explicar, de esta manera, la vivificación de las fuerzas del ánimo que tiene lugar en la experiencia estética. No obstante, la tendencia a interpretar el momento conceptual del juicio estético a partir del concepto de una Idea de razón contrasta fuertemente con la pretensión reconstructiva-trascendental que domina los primeros párrafos de la tercera crítica. Dejando de lado el análisis de las condiciones subjetivas del juicio de gusto, Kant presenta ahora la dimensión estética como manifestación sensible de la idea, esto es, como *Darstellung* de aquella articulación inmanente de las fuerzas subjetivas, que, según los primeros párrafos de la *KU*, recién llegaba a ser vislumbrada y solo de una manera indirecta a partir de la interrupción del uso determinante de las facultades.

De esta manera, se insinúa un enfoque que devendría substancial en el marco de la estética schilleriana y que remite, justamente, a la concepción de la apariencia estética como manifestación sensible de la idea de subjetividad. En este sentido, la estética kantiana no

---

<sup>17</sup> “La determinación de un todo por medio de un concepto, sostiene Kant en la reflexión número 935, se llama idea.” (AA, 15:415; Cf. Bickmann, 2002: 43–79)

puede ser considerada como una mera continuación de las estéticas efectuales de la ilustración. Pues, lejos de replicar la interpretación energética de estas últimas, Kant se ocupa de dotar a la vivificación de las fuerzas anímicas de un contenido significativo. Pero Kant también se aparta de las metafísicas de la obra de arte de la época. Con su atribución de una teleología inmanente al libre juego de las facultades cognoscitivas, la perspectiva estética de Kant se presenta, podríamos decir, como el eslabón perdido entre la interpretación objetivista de la obra de arte, que habían desarrollado autores como Herder o como Moritz, y la estética de idealista de Schiller. La caracterización kantiana del libre juego de las facultades como una relación de carácter concordante abre paso así a un abordaje de la obra de arte que descubre en ella la manifestación de un principio de orden subjetivo.

En este sentido, la *Crítica de la facultad de juzgar* pondría en evidencia, en primer lugar, hasta qué punto el peligro de una instrumentalización ideológica de la apariencia estética se hallaba presente desde los orígenes de la reflexión estética, esto es, en la medida en que la estética se configura como esfera autónoma a partir del modelo de una subjetividad unificada, el peligro de su instrumentación se vuelve inherente a su propia existencia.<sup>18</sup> No obstante, la tercera crítica también podría de manifiesto la fragilidad constitutiva de la propia subjetividad. De hecho, si su existencia en tanto instancia verdaderamente capaz de disponer de sus facultades cognoscitivas y morales debe asegurarse por medio de la referencia al ámbito de la apariencia estética, es porque ella se encuentra lejos de presentarse como un fundamento certero (Menke, 2008:81).

## 8. Conclusión

Como vimos, la remisión de la problemática de la belleza al ámbito del juicio estético, que propone Kant en la analítica de lo bello, busca neutralizar las implicancias metafísicas e irracionalistas que, desde su perspectiva, se desprenden de las filosofías del arte de la época. No obstante, llama la atención la insistencia con la cual Kant se aferra a algunas de las categorías centrales de estas perspectivas. Esta tendencia puede explicarse en función de la necesidad de superar el relativismo y la falta de fundamento que eran propios de las estéticas psicológico–efectuales. Sin embargo, al remitir el placer estético al juicio de gusto y al concebir a este último como un acuerdo espontáneo de las facultades del conocimiento, Kant establece un vínculo entre subjetividad y apariencia estética que resultará a lo largo de toda la modernidad estética tan problemático como recurrente.

Como ha puesto en evidencia Menke, el tipo nexos entre apariencia estética y subjetividad que postula Kant en la *Crítica de la facultad de Juzgar* supone una restricción injustificada de las posibilidades de la dimensión estética. En tal sentido, sería posible establecer una línea de continuidad entre el pensamiento de Kant y la expulsión del mal fuera del ámbito estético, que propondría Hegel en sus *Lecciones sobre estética* (Hegel, 1989:160s).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Ginsborg hace referencia a una “normatividad primitiva” al analizar la concepción kantiana del juicio de gusto. Sin embargo, lo que está en juego aquí para la autora es más la validez intersubjetiva del conocimiento empírico que la posibilidad de garantizar la unidad del sujeto (Ginsborg, 2006:35,58).

<sup>19</sup> Con respecto al problema de lugar estético del mal en la obra de Hegel puede consultarse Bohrer (2017).

Ciertamente la intromisión de la perspectiva ético-filosófica en la esfera estética resulta más clara en el caso de Hegel. No obstante, la insistencia de Kant en la concordancia del uso libre de las facultades pondría de manifiesto que también él subordina la reflexión estética a la necesidad de garantizar la existencia de un sujeto unitario y soberano; es decir, para Kant, la suspensión estética del uso de las facultades cognoscitivas y morales solo tendría un carácter provisorio y limitado, en la medida en que ella se hallaría orientada, desde el comienzo, a asegurar el funcionamiento habitual (y extra-estético) de las fuerzas subjetivas. En tal sentido, el cercenamiento de la apariencia estética, que tendría lugar en el marco del pensamiento de Kant, iría de la mano del establecimiento de una forma ideológica de reflexión, que aseguraría la continuidad de un uso sesgado y restringido de las facultades, en vez de revelar el carácter espurio de su fundamentación.

Sin embargo, tampoco es posible interpretar en un sentido unívoco el vínculo entre apariencia estética y subjetividad que establece Kant en la *Crítica de la facultad de Juzgar*. De hecho, si la fundación estética de la subjetividad traiciona el espíritu crítico, la mera afirmación de la escisión de las facultades tampoco deja de tener consecuencias negativas para el proyecto filosófico de la modernidad. En este punto, me gustaría seguir el modelo que propone Hans Blumenberg a la hora de explicar los orígenes de la ciencia y del pensamiento moderno, y trazar un paralelo entre el surgimiento de fenómenos tales como la física newtoniana y la noción spinociana de *conatus*, por una parte, y el pensamiento de Kant, por la otra (Blumenberg, 2009:125s). Sin lugar a dudas, el esfuerzo de Kant no se halla orientado a garantizar la permanencia de la creación frente al arbitrio infinito de Dios, como sucede en el caso de las concepciones científicas y filosóficas de la modernidad temprana. No obstante, si admitimos que los problemas epistémicos que Kant enfrenta durante la tercera crítica encuentran su origen en el proceso moderno de temporalización, también resulta posible interpretar su pensamiento como una respuesta a los nuevos poderes inescrutables que amenazan a la razón.

En efecto, el proceso de temporalización atenta directamente contra el presupuesto a partir del cual autores como Newton o como Spinoza habían logrado independizar la explicación científica del mundo de la voluntad desmesurada de dios. Me refiero en este punto al carácter reversible de la temporalidad, en la medida en que este había permitido relegar la acción divina al momento de la creación, sin renunciar, por ello, a la posibilidad de articular la explicación teleológica del mundo con el modelo mecánico-causal. Como ya mencioné, esta articulación encuentra su articulación más clara en las teorías preformistas del siglo XVII, las cuales remitían la disposición a fin de los organismos al comienzo de los tiempos, para concederle a la ciencia la capacidad de dar cuenta en términos mecánico-causales del desenvolvimiento posterior. No obstante, la temporalización de la experiencia desbarata la posibilidad de establecer alguna forma de armonía preestablecida entre los dos órdenes normativos e impone la necesidad de tornar concebible de otro modo la articulación entre teleología y explicación mecánico-causal. De una manera similar a lo que había sucedido a comienzos de la época moderna con el absolutismo teológico, también ahora se trata de asegurar la independencia del hombre, aunque el peligro remita

en esta oportunidad a la acción incontrolada de las fuerzas históricas y naturales. En cualquier caso, la nueva situación obliga tanto a desarrollar una concepción moral que se halle a salvo de las contingencias temporales, como a anclar en la propia estructura de la subjetividad el fundamento de la explicación científica del mundo.

A la luz de este problema, el modo en que Kant piensa la suspensión estética del uso determinante de las fuerzas subjetivas adquiere un significado diferente. Indudablemente, la concepción kantiana no se encuentra exenta de todo contenido de carácter ideológico, ya que el distanciamiento estético se halla orientado a legitimar la idoneidad de las facultades morales y cognoscitivas. En lo que respecta a este punto, Kant traiciona la perspectiva utópica de un juego verdaderamente libre de las facultades, a la que había dado lugar la autonomización moderna de la dimensión estética. No obstante, Kant logra reconocer que la mera insistencia en el carácter insuperable de la escisión de las fuerzas subjetivas tampoco se presenta como una respuesta superadora. De hecho, en la medida en que el ejercicio práctico de la libertad resulta dependiente de la posibilidad de servirse de las propias fuerzas en vista a determinados objetivos, el abandono del problema de la fundamentación acaba conduciendo a una nueva forma de oscurantismo. Esto es justamente lo que ponen en evidencia las críticas de Kant a la idea de una fuerza natural de carácter ilimitado, por medio de la cual autores como Herder procurarían superar los momentos conservadores del pensamiento crítico, esto es, aquellos en los cuales la nueva experiencia de la temporalidad queda desplazada y adquieren primacía, en cambio, los presupuestos preformistas a partir de los cuales la modernidad temprana había buscado reconstruir un orden mundano de carácter secular.

Sobre este trasfondo, la imposibilidad de Kant de hallar una respuesta verdaderamente satisfactoria para el problema de la mediación deja de presentarse como un mero defecto sistémico para asumir un carácter revelador. Desde mi perspectiva, esta dificultad pone en evidencia la aporía sobre la cual se asienta el proyecto moderno y en la cual radica, por otra parte, toda su potencialidad. Se trata de una aporía que intentará ser soslayada desde diferentes perspectivas filosóficas y que, como ya se anuncia en Kant, encontrará un espacio paradigmático de expresión en el ámbito de la reflexión estética. En este sentido, es posible decir que la estética constituye el pensamiento moderno por excelencia, pues en ella se dan cita las dos exigencias de carácter aporético que resultan determinantes del pensamiento moderno en general. En virtud de su propia constitución autónoma, la estética radicaliza el movimiento moderno de la reflexión y socava, de esta manera, todo posible fundamento de carácter trascendente. Y aun así, o precisamente por ello mismo, ella se halla obligada a salvar el hiato entre las facultades y a recrear, de este modo, nuevas formas de andamiajes para el ejercicio de la crítica. Justamente por ello, la utopía de un uso libre de las facultades, que no vaya de la mano de la renuncia a toda forma concreta y posible de libertad, encontrará refugio en el ámbito de la apariencia estética. Sin embargo, la posibilidad de la apariencia estética logre ser fiel a este contenido utópico dependerá de su capacidad para reconocer que, en su intento por brindar expresión a lo que escapa a toda posible apariencia, se encuentra permanente expuesta al peligro de producir lo que contrario de lo que pretende. Este riesgo, que es constitutivo de la apariencia estética,

recién será tematizado de manera explícita por el arte moderno del siglo XX. Kant no pudo advertir la dialéctica de la apariencia que era propia de la dimensión estética y que llevaría al arte, en tanto apariencia, a volverse contra su propia condición de apariencia.<sup>20</sup> No obstante, en su intento por garantizar de manera consecuente la autonomía de la dimensión estética logró dejar a la vista su carácter intrínsecamente aporético. Determinar hasta qué punto el resto de la filosofía kantiana está verdaderamente a la altura de este descubrimiento es un asunto que requeriría, sin embargo, una mayor discusión.

### **Bibliography**

- Adorno, Theodor, W. (2001), *Minima Moralia*, Taunus, Buenos Aires.
- Adorno, Theodor W. (2013), *Estética (1958/59)*, Las cuarenta, Buenos Aires.
- Allison, H. E. (2001), *Kant's Theory of Taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge University Press.
- Baumgarten, A. (2007), *Ästhetik*, Tomo 1, Meiner, Hamburgo.
- Beck, Lewis White (1969), *Early German Philosophy*, Belknap Press, Cambridge, pp. 496-498.
- Blumenberg, Hans (2008), *La legitimación de la Edad Moderna*, Pre-Textos, Valencia.
- Bohrer, Karl Heinz (2017), *La crítica al romanticismo*, Prometeo, Buenos Aires.
- Bickmann, Claudia (2002), „Zur systematischen Funktion der Kantischen Ideenlehre“, en Hiltcher, R. / Georgi, A. (Coord.), *Perspektiven der Transzendentalphilosophie im Anschluß an die Philosophie Kants*, Freiburg/ Br.: Alber, pp. 43–79.
- Bickmann, Claudia (2005), „Kants Sinnliches Scheinen der Idee. Die Einheit von Ethik und Ästhetik in Kants Ethiko-theologie“, en Dieter Wandschneider (Coord.) *Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst*, Würzburg, pp. 13-29.
- Bubner, R. (1973), „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, en *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 5, pp. 38-7.
- Bohrer, Karl Heinz (2017), *La crítica al romanticismo. La sospecha de la filosofía contra la modernidad literaria*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Foucault, Michel (1984), *Las palabras y las cosas*, Planeta, Barcelona, 1984.

---

<sup>20</sup> En el ámbito teórico fueron probablemente los románticos de Jena los primeros en reaccionar ante esta reticencia de la apariencia estética. En este contexto deben entenderse conceptos tales como el de reflexión o de ironía, que desarrolla Friedrich Schlegel y que luego se encontrará en el centro de la crítica de Hegel. Al respecto.

- Ginsborg, Hannah (1990), *The role of taste in Kant's Theory of cognition*, Garland, New York.
- Ginsborg, Hannah (1997), "Kant on Aesthetic and Biological Purposiveness", en Andrews Reath et al. (Coord.) *Reclaiming the History of Ethics: Essays for John Rawls*, Cambridge Univ. Press, pp. 329-360.
- Ginsborg, Hannah (2006), "Thinking the Particular as Contained under the Universal", en Rebecca Kukla (Coord.) *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*, Cambridge University Press.
- Goethe, Johann Wolfgang (1988), „Literarischer Sansculottismus“, en *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, München, Bd. 12, pp. 239–244.
- Gottsched, Johann Christoph (1751), *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Breitkopf, Leipzig.
- Guyer, Paul (1979), *Kant and the Claims of Taste*. Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Hegel, G. W. F. (1989), *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Akal, Madrid.
- Henrich, Dieter (1969), „Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik“, en H. Robert Jauß (Coord.) *Nachahmung und Illusion*, Wilhelm Fink, München.
- Jenisch, Daniel (1795), „Über Prose und Beredsamkeit der Deutschen“, en: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks 1*, Marzo 1795, pp. 249–259.
- Kant, Immanuel (1900ss), *Gesammelte Schriften*, ed.: Bd. 1–22 Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 23, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ab Bd. 24 Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin.
- Kant, Immanuel (1992) *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Karásek, Jindrich (2015), „Idee“, en Willaschek, M./Stolzenberg, J./Mohr, G./Bacin, S. (Coord.): *Kant-Lexikon*. Berlin: De Gruyter, pp. 1114-1116.
- Kuhn, Helmut (1966), *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, in: *Schriften zur Ästhetik*, München.
- Kupke, Nicholas (1990), "Caves, fossils and the history of the earth", en A. Cunningham et al. (Coord.) *Romanticism and the sciences*, Cambridge Univ. Press, New York.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1966), *Meditationes*, Meiner, Stuttgart.
- Lepenes, Wolf (1978), *Das Ende der Naturgeschichte*. Suhrkamp, Frankfurt.

- Longuenesse, Béatrice (2000), *Kant and the Capacity to Judge*. Princeton University Press, Princeton/Oxford.
- Marquard, Odo (2008), „Die Krise des Optimismus und die Geburt der Geschichtsphilosophie“, en G. Lauer et al. (Coord.) *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*, Wallstein, Göttingen.
- Menke, Christoph (2008), *Kraft*, Suhrkamp, Frankfurt.
- Menke, Christoph (2010), “Subjektivität“, en Karlheinz Barck et al. (Coord.) *Ästhetische Grundbegriffe Historisches Wörterbuch in sieben*. Tomo V. Metzler, Stuttgart/Weimar.
- Moritz, Karl Philipp (1962), *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Aufgaben*. Walter de Gruyter, Tübingen.
- Nancy, Jean – Luc y Philippe Lacoue-Labarthe (2012), *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Ostermann, Eberhard (1991), *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, Wilhelm Fink, München.
- Palti, Elías (2001), *Aporías. Tiempo, modernidad, sujeto, historia, nación*, Alianza, Buenos Aires.
- Riedel, Friedrich Just (1769), *Philosophische Bibliothek*. Tomo 1. Gebauer, Wien/Jena.
- Riedel, Manfred (1989), “Historizismus und Kritizismus. Kants Streit mit G. Forster und J.G. Herder“, en *Urteilkraft und Vernunft. Kants ursprüngliche Fragestellung*, Suhrkamp, Frankfurt, pp. 148-170.
- Schiller, Friedrich (1999), *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona.
- Schlegel, Friedrich (1967) „Georg Forster“, en Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, tomo II. Charakteristiken und Kritiken I. 1796 – 1801*, München, Paderborn, Wien, Schöningh, pp. 78–99.
- Schlegel, Fr. (1975), *Charakteristiken und Kritiken II. 1802 – 1829*, Schöningh, Paderborn.
- Szczepanski, Jens (2007), *Subjektivität und Ästhetik. Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man*, Transcript, Bielefeld.
- Szondi, Peter (1974) *Poetik und Geschichtsphilosophie*, 2 Bd., Band 1, Frankfurt.
- Winckelmann, Johann (1969), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, Reclam.



Wolff, Caspar Friedrich (1966), *Theorie von der Generation in zwei Abhandlungen erklärt und bewiesen*, Robert Herrlinger, Hildesheim.

Zammito, John (1997), „Herder, Kant, Spinoza und die Ursprünge des deutschen Idealismus“. Heinz, M. (Coord.) *Herder und die Philosophie des deutschen Idealismus*. Rodopi, Amsterdam/Atlanta, pp. 107–145.

Zuckert, Rachel (2007), *Kant on Beauty and Biology*. Cambridge Univ.

