

EL CONCEPTO ESTRICTO DE LA ESTÉTICA COMO DISCIPLINA FILOSÓFICA Y SU CRÍTICA

ANTONIO GUTIÉRREZ POZO

Universidad de Sevilla

RESUMEN: El objetivo de este artículo es aclarar el sentido filosófico del término 'estética', el cual posee tanto una dimensión ontológica como cognoscitiva. 'Estética' tiene un significado estricto como sensación, y en relación con el apareció la disciplina filosófica de la estética en la modernidad. Baumgarten y Kant la desarrollaron. Este concepto de estética significó una comprensión estética del arte. La reflexión sobre el arte elaborada por Hegel, Heidegger y Adorno supone una crítica de ese concepto estricto de estética, y la necesidad de ampliar la noción de estética si pretendemos que se pueda seguir llamando 'estética' su reflexión sobre el arte.

PALABRAS CLAVE: estética, Baumgarten, Kant, Hegel, Heidegger, Adorno.

The rigorous concept of aesthetics as philosophical discipline and its critics

ABSTRACT: This article's aim is to clarify the philosophical sense of the term 'aesthetics', which has both an ontological dimension and a cognitive dimension. 'Aesthetics' has a rigorous meaning as sensation, and the modern philosophical discipline of aesthetics emerged in relation with it. It was developed by Baumgarten and Kant. This concept of aesthetics meant an aesthetics understanding of art. The reflection about art developed by Hegel, Heidegger and Adorno involves a critic against that rigorous concept of aesthetics, and the need of increasing the notion of aesthetics if we expect to continue being able to call 'aesthetics' their reflection about art.

KEY WORDS: aesthetics, Baumgarten, Kant, Hegel, Heidegger, Adorno.

LA CONSTITUCIÓN DE LA ESTÉTICA COMO SABER FILOSÓFICO: BAUMGARTEN Y KANT

El objetivo principal de este estudio es aclarar el sentido filosófico del término 'estética', concepto que se aplica directamente sin hacer distinciones tanto a Baumgarten como a Hegel o Heidegger, por ejemplo. Con esa palabra también nos referimos a veces a la apariencia sensible-formal de los objetos, y entonces hablamos de la estética de tal película o de tal monumento o de un determinado coche. También se emplea el concepto 'estética' en un buen número de asignaturas de distintas carreras universitarias. El término se usa algunas veces sin una previa autocomprensión de su significado, lo que puede provocar un uso inapropiado del mismo. Por eso parece necesario determinar con más precisión los límites del concepto de estética. 'Estética' designa tanto un ámbito de realidad —lo estético— como una disciplina filosófica —la estética—, de manera que el término posee, pues, una dimensión ontológica y una dimensión de conocimiento, una experiencia del ser o categorial y una experiencia de la significación. Ambos significados de estética pueden a su vez entenderse en sentido amplio, neutro y sin carga filosófica —en la medida en que sea posible pensar y hablar de algo sin carga filosófica—, o en sentido

estricto, restringido y significativo, es decir, cargado ya con una interpretación filosófica.

Baumgarten: En sentido estricto, restringido y filosóficamente significativo, estética como ámbito de realidad, en clave ontológica, designa a la αἴσθησις (*aísthesis*), la sensación, lo que implica ya de entrada una relación con el sujeto sentiente, de modo que *aísthesis* equivale a la sensibilidad del sujeto. Ahora bien, no es cualquier αἴσθησις, no es mera sensación bruta, sino que la *aísthesis* sobre la que se centra la modernidad para fundar el ámbito de lo ‘estético-artístico’ es aquella que está relacionada principalmente con lo bello —también con lo sublime, lo feo, lo pintoresco, etc.—, y contiene ya ‘conciencia’ o ‘reflexión’, por supuesto no conceptual, de modo que puede afirmarse que es un percibir¹. Por eso Heidegger definió αἴσθησις como «percibir sensible (*sinnlichen Vernehmens*) en sentido amplio»². Esta percepción, añade, es lo que llamamos ‘vivencia’ (*Erleben*). Ahora bien, este ámbito de realidad que es la sensibilidad, consiste él mismo en un modo de captación de lo real, de modo que el ámbito de la *aísthesis* es el ámbito de la percepción o conocimiento sensible en sentido amplio —aunque luego veremos que lo estético en Kant es sensación, sentimiento del sujeto, sin capacidad cognoscitiva—. En correspondencia con esa comprensión restringida de la estética como ámbito de realidad, surgió el concepto estricto y riguroso de la estética como disciplina filosófica: este suceso histórico-filosófico tuvo lugar en la ilustración y especialmente en la obra de Baumgarten hacia 1750. Así entendida, la estética es el saber filosófico sobre ese ámbito de la *aísthesis* o conocer sensitivo. En palabras de Baumgarten, la estética queda, pues, definida como *scientia cognitionis sensitivae*³. Así fue como se configuró en la modernidad la estética como saber filosófico, como reflexión sobre el conocer sensible, de manera que la estética para Baumgarten, y en general para el pensamiento moderno, quedó establecida como gnoseología o teoría del conocimiento ‘estético’, como una epistemología de la

¹ Kant, en su esfuerzo filosófico por delimitar ese ámbito propiamente estético, conecta esas dos características de la αἴσθησις. Así, al comienzo de la crítica del juicio puro de gusto, justo después de afirmar en el § 1 su carácter subjetivo, es decir, que es el ámbito en que el sujeto siente cómo es afectado por la representación de modo que los juicios estéticos no designan nada en el objeto, Kant añade en el § 2 que esos juicios enjuician en la mera contemplación, de manera que lo bello, objeto de esos juicios, «es lo que place en el mero juicio (no en la sensación de los sentidos ni mediante un concepto)» [*Kritik der Urteilskraft* (1790), Hamburg, Meiner, 1990, § 45, p. 159; ed. esp. de M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 212. En adelante, en el propio texto: *KU*, página en ed. alemana y española]. Por esta razón, además, lo estético es desinteresado, pues del mismo modo que el sujeto juzga en el puro contemplar, lo juzgado en ese juzgar no puede ser ya el objeto en tanto existente material, sino en tanto puramente representado, y sólo hay interés, dice Kant, cuando nos relacionamos con la representación de la existencia del objeto (*KU*, § 2).

² HEIDEGGER, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936), *Holzwege, Gesamtausgabe* (GA), Band 5, Frankfurt a. M., Klostermann, 1977, p. 67 (ed. esp. de H. CORTÉS y A. LEYTE, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1997, p. 68) (en adelante, en el propio texto: *Ursprung*, página en ed. alemana y española).

³ BAUMGARTEN, A. G., *Aesthetica* (1750), Prolegomena, § 1 (facsimilar de la ed. de Frankfurt, 1750), Hildesheim, G. Olms, 1986, p. 1 (en adelante, en el propio texto: *Aesthetica*).

cognitio sensitiva. Ahora bien, lo estético o sensible (lo que denomina Baumgarten 'estética natural') es el conocimiento objeto sobre el que la estética como conocimiento reflexivo se vuelca y no ella misma, la cual, en tanto filosofía que es (Baumgarten la llama 'estética artificial'), ni es un conocimiento estético-sensible, ni debe serlo, sino que ha de ser conocimiento conceptual.

Ahora bien, el carácter subjetivo-sentiente o subjetivo-sentimental de lo estético es lo que dificultó la constitución filosófica de la estética. Efectivamente, frente a la tradición platónica que depreciaba el conocimiento sensible, enfrentaba arte y filosofía, y reservaba el acceso a la verdad para el conocimiento racional filosófico, Baumgarten ha sostenido que no es indigno para el filósofo ocuparse de fenómenos artísticos, y que la estética es filosofía. Aquí se nos despliega un núcleo temático fundamental en el debate filosófico ilustrado-moderno. Una tesis propia de la modernidad ilustrada, y configuradora desde entonces de nuestro mundo cultural, es la síntesis entre legitimidad y autonomía, de modo que se logra la legitimación mediante la autonomía. La estética en consecuencia sólo será un saber filosófico si su objeto es un ámbito legítimo, lo cual sólo podrá lograrlo si se afirma como un ámbito autónomo, dotado de una propia peculiaridad, básicamente cognoscitiva. Esto significa que para que esta disciplina estética adquiriese derecho de ciudadanía en el universo del saber filosófico, había primero que legitimar el conocimiento sensible sobre el que aquella disciplina debía reflexionar, es decir, reconocerle su derecho a la autonomía. Pero esto era precisamente lo problemático para una tradición que había infravalorado la dimensión sensitiva. Esta legitimación tuvo lugar gracias a que Baumgarten especialmente, y en general el movimiento crítico de autodelimitación del racionalismo en el siglo XVIII, estableció el derecho a la autonomía del conocimiento sensible (*cognitio sensitiva*) respecto del conocimiento racional o conceptual (*cognitio rationalis*). Al afirmar el valor propio del conocimiento sensitivo, Baumgarten tuvo que corregir en parte su propia tradición filosófica: la filosofía racionalista de Leibniz.

Entre lo sensible y lo inteligible sólo existía, a juicio de Leibniz, una diferencia de grado y no de naturaleza. Por esta razón, la sensación era para Leibniz tan sólo la expresión confusa de algo real en sí mismo inteligible, o sea, que la percepción sensible era entendida entonces sólo como una percepción confusa de algo que podía ser aclarado racionalmente. De ahí que el conocimiento sensible, que no aportaba nada en exclusiva, careciera de autonomía y de valor propio, y que, en consecuencia, Leibniz no constituyese la estética, puesto que según lo anterior no había realmente ninguna necesidad de ella. Ahora bien, Baumgarten, a diferencia de Leibniz, considera que el conocimiento sensible es irreducible al racional, lo que implica la afirmación de la autonomía de la verdad estética. Baumgarten no puede sino reconocer que, frente a la distinción, exactitud y precisión matemáticas que caracterizan al conocimiento racional-conceptual, el conocimiento sensible o estético se caracteriza por lo contrario: confusión, inexactitud e imprecisión⁴. Además corre el peligro de caer en la arbi-

⁴ El conocimiento conceptual es claro y distinto, y el estético es confuso, no distinto, pero no es oscuro, sino claro. Descartes definió el conocimiento claro como «aquél que está pre-

triedad subjetiva frente a la objetividad matemática del concepto. Pero si a pesar de ello Baumgarten sostiene que la filosofía debe reflexionar sobre el conocimiento sensitivo y en general sobre el ámbito de la belleza y el arte, eso se debe a que considera que en ese ámbito hay una verdad que no es conceptual, o sea, que el conocimiento sensible desvela una verdad no conceptual. El conocimiento

sente y manifiesto a un espíritu atento», y el conocimiento distinto como «aquél que es tan preciso y diferente del resto de conocimientos, que no comprende en sí sino lo que aparece manifiestamente a aquél que lo considera como es debido» [*Principes de la philosophie* (1644), I, 45]. De ahí deduce que «un conocimiento puede ser claro sin ser distinto, pero no puede jamás ser distinto sin que sea claro» (Id., I, 46). Descartes escribe que, por ejemplo, «cuando alguien siente un dolor agudo, el conocimiento que tiene de él es claro, pero no por ello es necesariamente distinto, porque lo confunde ordinariamente con el falso juicio que hace acerca de la naturaleza de lo que cree ser en la parte herida, que él cree ser semejante a la idea o al sentimiento del dolor que está en su pensamiento, aunque sólo percibe claramente el sentimiento o pensamiento confuso que está en él» (Id.). Y Leibniz sostenía que la confusión no se opone a la claridad sino a la distinción: «Una noción es oscura cuando no es suficiente para reconocer el objeto representado», como, por ejemplo, cuando recuerdo algo que vi una vez, pero no lo suficiente como para poder reconocerlo cuando se me presenta de nuevo ni para distinguirlo de algo parecido, mientras que «un conocimiento es claro cuando es suficiente para hacerme reconocer el objeto representado, y este conocimiento puede ser confuso o distinto. Es confuso cuando no puedo enumerar por separado las notas suficientes para distinguir la cosa del resto de cosas, aunque esa cosa posea las notas» [*Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684), *Die philosophischen Schriften*, ed. C. I. Gerhardt, Hildesheim-New York, Olms, 1978, Band 4, p. 422]. Un conocimiento es confuso, insiste, «cuando puedo reconocer una cosa entre las demás, sin poder decir en qué consisten sus diferencias o propiedades» [Leibniz, *Discours de métaphysique* (1686), *Die philosophischen Schriften*, Bd. 4, 24, p. 449]. El conocimiento confuso es claro pero no distinto, o sea, permite ‘reconocer’ un objeto, pero no permite ‘conocerlo’ en el sentido de captar su esencia lógica. Así ocurre, afirma Leibniz, con los colores, olores y demás objetos de los sentidos, que podemos reconocerlos claramente y distinguirlos unos de otros, pero sólo gracias al testimonio de los sentidos y no mediante unas notas susceptibles de ser enunciadas, razón por la cual no podemos explicarle a un ciego qué es el rojo: sabemos lo que es el color rojo, nuestro conocimiento de él es claro, pero no podemos explicarlo discursivamente. El conocimiento confuso es claro (*reconoce* la cosa), pero inexplicable, inexpressable (no *conoce* la cosa). Lo mismo sucede, añade, con las obras de arte producidas por pintores, escultores, etc., es decir, por artesanos, según expresión de Leibniz: los ‘artistas’ saben qué está hecho correctamente y qué defectuosamente, pero no suelen poder dar razón de sus juicios, y si se les pregunta sostienen que le falta a la cosa un «no sé qué» (*Meditationes*, p. 423). O sea, «conocemos a veces *claramente*, sin dudar, si un poema o un cuadro está bien o mal hecho, porque hay un *no sé qué* que nos satisface o nos molesta. Pero cuando puedo explicar las notas que tengo, el conocimiento es distinto» (*Discours*, 24, p. 449). «La noción distinta, escribe, es como la que tienen del oro los analistas de minerales, mediante notas y pruebas suficientes para distinguir la cosa de las demás semejantes» (*Meditationes*, p. 423). Así, el conocimiento estético es claro y no oscuro porque permite distinguir su objeto de otros, pero es confuso y no distinto porque no puede manifestar las notas de modo discursivo. Es un conocimiento ‘intuitivo’, carente de reflexión discursiva, de modo que no puede enseñarse ni aprenderse (cfr. KANT, *KU*, § 46-47). Baumgarten define la confusión como «la claridad extensiva de la percepción» [*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), § 16; cfr. *Metaphysica* (1739), § 510, 518, 531]. Este conocimiento extensivamente claro constituye el conocimiento sensible o estético del objeto, el cual permite identificar o reconocer el objeto, pero no puede traducirlo en un discurso lógico, no lo conoce en sentido conceptual. Baumgarten sostiene que el conocimiento lógico-conceptual sólo puede

estético es conocimiento, dice verdad acerca de las cosas. Sólo esta afirmación de la autonomía y legitimidad del conocer sensitivo justifica la atención de la filosofía y la constitución de la estética como un saber filosófico autónomo. Pero además sólo eso es también lo que permite que el arte, entendido como ámbito donde se despliega ejemplarmente ese conocimiento estético, logre en la modernidad plena autonomía y dignidad espiritual. La dignificación y legitimación de la estética como saber filosófico no puede darse sin la dignificación del arte y de su conocimiento estético. En efecto, sólo si se parte del supuesto de que el conocer propio del arte es peculiar, irreducible y legítimo, puede afirmarse que lo que el arte conoce y expresa no se puede conocer ni expresar de otra manera que mediante el propio arte. El conocimiento artístico entonces se considera como una aproximación a la verdad que no puede traducirse al concepto. El pensar estético del arte da que pensar permanentemente al concepto, al pensar conceptual, pero no puede ser sustituido por éste. Esto es lo que sostuvo Kant al definir su concepto de «idea estética» como «representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que pueda serle adecuado ningún pensamiento, o sea, ningún concepto, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible» (*KU*, § 49, pp. 167s; p. 220). Sólo esta comprensión del conocer estético del arte convierte al arte en un ámbito espiritual/cultural tan legítimo como cualquier otro.

Baumgarten considera, pues, necesario afirmar los dos tipos de conocimientos, el sensible y el racional, uno de naturaleza conceptual y el otro sensitiva. Pero la valoración de la *cognitio sensitiva* por parte de Baumgarten respecto del tradicional predominio de la *cognitio rationalis* no es tan favorable como parece ser. Fiel a la dirección racionalista de su pensamiento, Baumgarten no puede dejar de reconocer la primacía del conocimiento distinto, preciso y exacto de la razón, y el carácter secundario del confuso conocimiento estético. La legitimación del conocimiento sensible, fundamento de la estética, se ejecuta desde el racionalismo filosófico, y esto implica que se lleva a cabo dando por supuesto el carácter de modelo del conocimiento racional-conceptual y midiendo desde éste la naturaleza del conocimiento sensitivo. Por eso Baumgarten tiene que definir el conocimiento sensible como *analogon rationis* (*Aesthetica*, § 1, p. 1), es decir, como conocimiento análogo al verdadero conocer o modelo ideal de

aplicarse a las esencias generales, y que es incapaz de captar la esencia individual de las cosas, porque ésta constituye un nudo de relaciones demasiado rico y complejo como para hacerlo objeto de conceptos, y por tanto de captación lógica. La esencia singular no puede ser conocida sino confusamente, o sea, sólo estética o artísticamente. El objeto propio, por tanto, de la verdad estética es la singularidad o *materialidad* de las cosas. El conocimiento conceptual es distinto, formalmente perfecto, pero es abstracto y pobre, mientras que el conocimiento estético es confuso, pero determinado y rico, materialmente perfecto. El primero persigue la perfección formal de la verdad, y el segundo la «perfección material de la verdad» (*Aesthetica*, § 562-563, pp. 364s). La verdad estética es siempre singular, el arte presenta ejemplos, no enuncia jamás proposiciones generales, ni expone argumentaciones lógicas. La distinción conceptual es lo propio de la filosofía, es un conocimiento intensivo; el conocimiento estético es extensivamente más claro, representa más cosas, pero confusamente.

conocimiento: la *cognitio rationalis*. La autonomía que logra el conocimiento estético en el pensamiento baumgartiano, y por tanto su legitimación filosófica, están, pues, 'tuteladas'. El conocimiento sensitivo lógicamente, añade, en tanto que es a 'imagen y semejanza' del verdadero conocer racional, sólo podía terminar siendo «gnoseología inferior» respecto de la distinta precisión de la razón. En suma, Baumgarten no sólo afirma la existencia de dos conocimientos legítimos y autónomos, uno confuso y otro distinto, sino que además establece una jerarquía entre ellos. Para un racionalista como Baumgarten era incuestionable que el conocimiento distinto —o sea, exacto y preciso— es el que tiene primacía frente al conocimiento confuso —o sea, impreciso e inexacto—, y por eso el conocer conceptual es superior al estético, que es un conocer inferior (*Aesthetica*, § 8, pp. 3s). Pero del reconocimiento de su inferioridad no deduce Baumgarten la necesidad de combatirlo. Al contrario, la afirmación central de la legitimidad del conocimiento estético e inferior significa para Baumgarten que, lejos de combatirlo, hay que someterlo a la autoridad de la razón, del conocimiento superior, y esta tarea es la que le corresponde a la estética como saber filosófico conceptual que reflexiona sobre el conocimiento sensible, razón por la cual, afirma, «el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible, o sea, la belleza» (*Aesthetica*, § 12, 14-16, pp. 5, 6ss).

Oponiéndose a la diferencia meramente cuantitativa que estableció Leibniz entre el conocer sensible y el racional, Baumgarten afirmó la autonomía y peculiaridad del conocer sensitivo, su diferencia cualitativa, pero no fue capaz de liberarse del prejuicio de fondo racionalista que establece una jerarquía entre un conocimiento superior y otro inferior. El conocimiento estético es legítimo, es un conocimiento peculiar y digno para la filosofía, pero sólo representa para Baumgarten la primera etapa del camino del conocer filosófico, cuya meta final es el conocer conceptual de la razón: «Para ir de la noche al mediodía, escribe, hay que pasar por la aurora» (*Aesthetica*, § 7, p. 3)⁵, es decir, para alcanzar la distinción conceptual es necesario pasar por la confusión estética. Al legitimar la intuición estética como hito temprano del conocimiento filosófico, Baumgarten permitió la dignificación de la estética, pero al relacionar lo sensitivo con lo racional en términos jerárquicos, condenó el futuro del conocimiento estético. La superación hegeliana del arte por la filosofía será su última consecuencia. Una legi-

⁵ Al exponer esta jerarquía baumgartiana de los conocimientos, Cassirer [*Die Philosophie der Aufklärung* (1932), Hamburg, Meiner, 2007, pp. 356s] se apropia de unos versos de F. Schiller de 1788 para presentar una tesis que está lejos del pensamiento schilleriano: *Nur durch das Morgentor des Schönen / drangst du in der Erkenntnis Land* (*Die Künstler, Sämtliche Werke*, I, Stuttgart, Phaidon, 1984, p. 167). Cassirer malinterpreta el sentido de estos versos o los interpreta en una determinada dirección para apoyar la tesis de Baumgarten: una cosa es que el conocimiento estético sea sólo una puerta de entrada en el conocimiento, sólo pues un comienzo o preparación, para luego llegar al verdadero conocimiento, el de la razón, que es lo que afirma Baumgarten y lo que certeramente expone Cassirer acerca de él, y otra muy distinta es que la naturaleza peculiar del artista, que es a quien van dirigidos los versos de Schiller y es lo que quiere decir Schiller, sea tal que sólo mediante lo bello conozca, que sólo entienda de conocimiento a través del conocer artístico.

timación más auténtica del conocimiento estético que la baumgartiana, sin tuteladas, sólo puede provenir de su separación radical del conocimiento racional, una separación que lo libere de la relación jerárquica a la que lo sometía la tradición racionalista y que lastraba su autonomía, y que permita una valoración del conocimiento estético que sólo lo tenga en cuenta a él mismo. Sólo entonces, entendidos el conocimiento racional y el estético como distintos modos de aproximación a la verdad, pueden relacionarse dialógicamente en términos de igualdad y ayudarse mutuamente para cubrir cada uno las deficiencias del otro.

Kant: Kant, a diferencia de Baumgarten, busca la autonomía —y la legitimación filosófica— de la estética por otro camino, no por la afirmación del carácter de conocimiento legítimo de lo estético. Kant define lo estético, *αἴσθησις*, como el ámbito de la afección subjetiva, esto es, el ámbito del modo en que el sujeto es afectado sentimentalmente por sus representaciones. La región estética es la región de la referencia de las representaciones al sentimiento de placer y dolor (*das Gefühl der Lust oder Unlust*) del sujeto, razón por la cual mediante esa referencia y, por tanto, en general, mediante *αἴσθησις*, «no se designa absolutamente nada en el objeto, sino que en ella el sujeto se siente a sí mismo tal y como es afectado por la representación» (*KU*, § 1, p. 40; p. 102). Toda representación puede ser considerada desde su relación de determinación con el objeto (entonces es de conocimiento), o desde su relación con el sentimiento de placer o dolor del sujeto que ella misma produce en él (entonces es estética). La belleza entonces, categoría central de la estética, también es comprendida por Kant desde esta relación con el sentimiento placentero del sujeto, de manera que decir de un objeto que es bello equivale a decir que sentimos placer en su contemplación. Lo estético no dice relación al objeto sino al sujeto, equivale a lo subjetivo-sentimental. De hecho, según Kant, los juicios de gusto o estéticos son sintéticos en el sentido de que «pasan por encima del concepto y hasta de la intuición del objeto, y añaden a ésta, como predicado algo que ni siquiera es conocimiento sino sentimiento de placer o dolor» (*KU*, § 36, p. 139; p. 193)⁶. En tanto que lo estético se refiere a la relación de las representaciones con el sentimiento de placer y dolor del sujeto, y no al objeto, no es conocimiento. El elemento subjetivo de una representación es el sentimiento de placer o dolor que va unido a ella y no puede de ninguna manera ser un elemento de conocimiento, «ya que por medio de esos sentimientos no conozco nada del objeto de la representación» (*KU*, *Einleitung VII*, p. 26; p. 89). El juicio estético o de gusto nada aporta al conocimiento, no es juicio de conocimiento o lógico, porque lo que hace es «referir la representación mediante la cual se da un objeto, sólo al sujeto, sin determinar ninguna propiedad del objeto», lo que implica que lo estético, para Kant, es «lo que en la representación de un objeto es puramente sub-

⁶ El nexo entre gusto, estética, belleza y juicio es claro. El gusto es definido por Kant como «facultad de juzgar lo bello» (*KU*, § 1, p. 39n; p. 101n), y lo bello no implica referencia de la representación al objeto, sino al sujeto, en concreto a su sentimiento de placer y dolor (*Id.*). En consecuencia, el juicio de gusto es estético. Entonces el gusto, para enjuiciar si algo es bello o no, se referirá siempre al sentimiento del sujeto).

jetivo, o sea, lo que constituye la relación de esta representación al sujeto y no al objeto», mientras que lo lógico es «lo que en esa representación sirve o puede servir a la determinación del objeto, al conocimiento»: el juicio de gusto entonces es estético porque su «base de determinación sólo es subjetiva», a diferencia del juicio lógico de conocimiento, cuya base determinante es el objeto (*KU*, § 15, p. 68; p. 128. Einleitung VII, p. 26; p. 88; § 1, pp. 39s; pp. 101s)⁷. Kant insiste en que lo estético no es conocimiento en ningún sentido, no sólo en el sentido de que no es conocimiento racional o conceptual, claro y distinto, sino que tampoco lo es en el sentido de conocimiento inferior o confuso, tal como defendía Baumgarten. El juicio estético, escribe Kant, «no da absolutamente conocimiento alguno, ni siquiera confuso (*verworrenes*)» (*KU*, § 15, p. 68; p. 128).

De acuerdo con su método crítico-trascendental, Kant encuentra la legitimación filosófica de la estética no en la afirmación del carácter de conocimiento autónomo de lo estético, sino en la afirmación de la existencia de principios trascendentales *a priori* en el ámbito estético, es decir, en la región del sentimiento de placer y dolor, igual que los hay en las otras dos facultades del espíritu humano, el conocimiento y el deseo. Por tanto, lo que asegura para Kant la posibilidad de tratamiento crítico-filosófico de la estética, y su constitución en disciplina filosófica, es que también en el sentimiento hay principios *a priori*, o sea, que también existe la forma trascendental del sentimiento de placer y dolor. Ahora bien, todavía en la *Crítica de la razón pura* (1781), Kant no había visto la existencia de tales principios ni por tanto el carácter filosófico de la estética. Habla entonces de la «equivocada esperanza» concebida por Baumgarten consistente en «reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y en elevar al rango de ciencia las reglas de dicha consideración crítica», y añade que «este empeño es vano, ya que las mencionadas reglas o criterios son, de acuerdo con sus fuentes, meramente empíricas y, por eso, jamás pueden servir para establecer leyes *a priori*»⁸. Pero a finales de 1787, en carta a Reinhold, Kant asegura la existencia de «otra clase de principios *a priori* que los descubiertos hasta ahora», los principios del sentimiento de placer y dolor, que son la base de una «crítica del gusto»; y ahí mismo confirma que «antes pensaba que era imposible encontrarlos, pero que ahora reconoce «tres partes de la filosofía, cada una de las cuales tiene sus principios *a priori*»⁹. En el prólogo de *Kritik der Urteilskraft*, Kant insiste en que los juicios estéticos «muestran una relación

⁷ Ahora bien, lo estético no sólo es afección sino también producción, y este es el lugar del arte bello, cuando esa producción tiene como intención que el sentimiento de placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento (*KU*, § 44, p. 158; p. 211). El arte bello es el arte del genio, y el genio es el sujeto capaz de exponer «ideas estéticas» (*ästhetischer Ideen*), es decir, representaciones de la imaginación que dan permanentemente que pensar, sin que pueda serles adecuado ningún pensamiento o concepto, de modo que ningún lenguaje puede expresar del todo (*KU*, § 49, pp. 167s; p. 220). Lo estético entonces no da conocimiento en sentido estricto según Kant, puesto que no determina mediante conceptos los objetos, pero consiste en un pensamiento (estético) que provoca permanentemente al pensar conceptual.

⁸ Kant, *KrV*, B 36, nota k.

⁹ *Apud* M. GARCÍA MORENTE, Prólogo a *Crítica del Juicio*, ed. cit., p. 32.

inmediata de esta facultad de conocer con el sentimiento de placer o dolor, según algún principio *a priori*» (*KU*, Vorrede, pp. 3s; p. 67).

La filosofía crítica de Kant tiene como principio metódico fundamental el poner límites. El criticismo filosófico kantiano significa que lo trascendental o categorial está limitado a lo sensible, es decir, que sólo tiene sentido referido a lo sensible. Pero esta referencia es constituyente o posibilitante, de manera que lo trascendental es en la filosofía crítica lo categorial que se refiere a lo sensible constituyéndolo, haciéndolo posible. Lo trascendental entendido críticamente es condición de posibilidad, 'lo que hace posible'. Ahora bien, los principios trascendentales *a priori* constituyen una región de experiencia dotándola siempre con las notas de necesidad y universalidad. De hecho, un ámbito de experiencia es digno de ser tratado por la filosofía sólo cuando posee principios trascendentales *a priori*, porque sólo entonces hay en él necesidad y universalidad. En el ámbito estético, lo trascendental se refiere al sentimiento. Decir que existen principios trascendentales *a priori* en estética equivale a decir que hay necesidad y universalidad en la región del sentimiento. Esos principios son pues los que permiten el carácter filosófico de la estética. Pero ¿qué hay de universal y necesario en el sentimiento estético?, ¿qué hay en él *a priori* y trascendental? Para responder a esta pregunta Kant atiende a un fenómeno que, a su juicio, constituye la piedra angular de la estructura *a priori* trascendental de lo estético: la exigencia o pretensión (*Anspruch, Zumutung*) de aprobación (*Beistimmung, Einstimmung*) universal que forma parte del juicio de gusto. El fenómeno que hace modificar a Kant su opinión de 1781 respecto a la inexistencia de principios *a priori* en el ámbito estético consiste en el hecho de que cuando emito un juicio de gusto acerca de la belleza de un objeto, es decir, cuando siento su belleza y lo expreso judicativamente, emito realmente «un juicio que sólo por el propio sentimiento de placer en un objeto, con independencia del concepto del mismo, juzga *a priori* ese placer como anexo a la representación de ese mismo objeto en todo otro sujeto, es decir, sin tener que esperar a la aprobación extraña» (*KU*, § 36, pp. 138s; p. 193. Einleitung VII, pp. 26s; p. 89. § 8, p. 52; p. 113). Esto significa para Kant que en el ámbito estético, cuando juzgo un objeto bello, cuando me place como bello, juzgo que ese objeto también producirá la misma satisfacción en todos los sujetos, y lo juzgo de manera *a priori*, o sea, de manera universal y necesaria, sin tener que esperar los juicios concretos de los otros sobre ello. El sujeto estético, escribe Kant, «al estimar una cosa como bella, exige a los otros la misma satisfacción (*Wohlgefahlen*)», es decir, que «no cuenta con la aprobación de otros porque los haya encontrado a menudo de acuerdo con su juicio, sino que la exige (*fordert*) de ellos», lo que significa que «juzga no sólo para sí, sino para cada cual, y habla entonces de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas»; por tanto, el juicio que declara algo como bello «no dice que cada cual *estará* conforme con nuestro juicio, sino que *deberá* estar de acuerdo» (*KU*, § 7, p. 50; p. 111. § 22, pp. 81s; pp. 140s)¹⁰. Cuan-

¹⁰ «El juicio de gusto no *postula* la aprobación de cada cual (*jedermanns Einstimmung*), sostiene Kant, (...) sólo pretende (*ansinnen*) de cada uno esa aprobación» (*KU*, § 8, p. 54; p. 115). Por tanto, insiste, «el placer que sentimos lo exigimos (*zumuten*) a cada cual en el juicio de

do algo me parece bello supongo *a priori* (universal y necesariamente) que a los otros también les parecerá bello. Ahora bien, esa exigencia de universalidad es una 'Idea', una idea regulativa: «El voto universal (*allgemeine Stimme*) es sólo una idea (*Idee*)» (*KU*, § 8, p. 54; p. 115).

La clave de la filosofía trascendental kantiana, por tanto, no está en que de hecho el placer de lo bello satisfaga a todo sujeto, sino en que presupongo que sea así *a priori*, de modo necesario. Pero para que eso sea así *a priori*, necesariamente, es decir, para que yo pueda pretender la aprobación universal de mi juicio de gusto; o dicho de otro modo, para que yo pueda pretender *a priori* que el sentimiento de placer que experimento ante un objeto que considero bello, también lo debe experimentar todo otro sujeto ante la representación de ese mismo objeto, y por tanto también debe considerarlo bello, para que esto sea posible en suma, el sujeto ha de 'poner' algo, una estructura *a priori*, trascendental (que lo hace posible). Lo trascendental está en el sujeto, y lo que pone la subjetividad es la síntesis *a priori* entre el sentimiento de placer y la representación del objeto declarado bello, y eso es lo que establece la necesidad y universalidad del sentimiento de placer en lo que juzgamos como bello. Esa síntesis *a priori*, necesaria, es lo trascendental. Esta es precisamente la diferencia que establece Kant entre lo bello y lo agradable. Toda representación puede estar enlazada —sintetizada— con un placer. Ahora bien, aclara Kant, «llamo *agradable* (*angenehm*) a lo que produce en mí *realmente* (*wirklich*) placer», y «bello a lo que tiene una relación *necesaria* (*notwendige Beziehung*) con la satisfacción» (*KU*, § 18, p. 78; p. 137). Recordemos que los juicios estéticos son sintéticos porque establecen una síntesis o enlace entre la intuición del objeto y el sentimiento de placer o dolor del sujeto. Pues bien, ahora comprobamos que, para Kant, el ámbito estético puede ser tratado filosóficamente porque hay en él síntesis *a priori*, porque el sujeto trascendental estético sintetiza *a priori* la representación del objeto bello con el sentimiento subjetivo. La existencia de este principio *a priori* y trascendental del sujeto que enlaza necesaria y universalmente lo bello con el placer es lo que permite que podamos exigir *a priori* a todo sujeto que conecte también el mismo objeto bello con el sentimiento de placer; por tanto, es el fundamento de la idea regulativa de exigencia de aprobación universal de nuestro juicio de gusto. Por otra parte, la satisfacción que va unida a la representación del objeto bello puede tener exigencia de universalidad porque, según Kant, es desinteresada, esto es, no relacionada con ningún interés privado del sujeto. El placer que experimentamos en la contemplación de la belleza, el placer estético, tiene una naturaleza peculiar, es desinteresado. Un placer desinteresado ante un objeto significa que el objeto en tanto realidad existente, 'material', no nos interesa, de modo que para experimentar un placer desinteresado por él no necesitamos saber nada del objeto (conocimiento), ni tener ningún deseo de poseerlo (voluntad), puesto que realmente lo que nos gusta del objeto

gusto como necesario (*notwendig*), como si cuando llamamos bello a algo se considerase eso como una propiedad del objeto, determinada en él por conceptos, no siendo, sin embargo, la belleza, sin relación con el sentimiento del sujeto, nada en sí» (*KU*, § 9, pp. 56s; p. 117).

y nos proporciona placer —desinteresado— no requiere ni siquiera que exista el objeto, sino que puede ser totalmente apariencia. Para que un objeto pueda proporcionar placer desinteresado o estético tiene que ‘interesarnos’ *qua* representado, reducido a puro objeto representado o contemplado, y no como objeto existente, o sea, no como ‘objeto de interés’, ya que Kant llama «interés a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia del objeto», y por eso cuando se trata del placer estético desinteresado, «cuando se trata de si algo es bello o no, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa (...), sino cómo la juzgamos en la pura contemplación» (*KU*, § 2, p. 40; pp. 102s)¹¹. En suma, sea porque lo estético es un conocimiento peculiar, sea porque el juicio de gusto que enuncia la afección que produce una representación en el sujeto tiene prin-

¹¹ Decir que el objeto estético es el objeto *qua* representado, equivale a decir que para Kant la dimensión del objeto que entra en juego en el ámbito estético es su forma y la finalidad o idoneidad (*Zweckmäßigkeit*) de esa forma para ser apreciada por nuestras facultades universales de conocimiento. El placer estético no procede en sentido estricto del objeto, sino de nuestras capacidades representativas, que conectan con la forma idónea del objeto para ser representado/apreciado. La representación del objeto se acomoda a nuestras facultades representativas, es decir, pone en concordancia —juego libre (*freies Spiel*)— la imaginación y el entendimiento para un conocimiento en general, y el placer expresa esa acomodación, el libre juego de las facultades (*KU*, § 9, pp. 55s; pp. 116s). La finalidad o idoneidad formal/representativa del objeto es el verdadero origen del placer estético. Precisamente, el placer estético puede ser universal porque no se funda en ninguna propiedad del objeto, ni en el sujeto individual empírico y concreto, el sujeto de los intereses, sino en la estructura universal de nuestras facultades. El sujeto experimenta la concordancia de la forma del objeto con dicha estructura representativa, y dado que ésta es universal, el placer que produce el encuentro entre la forma del objeto y esa estructura ha de ser también universal (cfr. VILLACAÑAS, J. L., *Racionalidad crítica. Introducción a la filosofía de Kant*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 237). Ahora bien, la pregunta clave es por qué gusta, por qué produce placer el encuentro de un objeto formalmente idóneo con nuestra estructura representativa universal. Kant sostiene que hallamos placer en ello porque damos por supuesto que vamos a disfrutar de un placer común o social, extensivo a todos los sujetos. Más detalladamente: hallamos placer en ello porque experimentamos que el estado de nuestro espíritu cuando se produce aquel encuentro —el libre juego de las facultades de conocimiento— es común a todos los sujetos, es comunicable universalmente, y «el poder comunicar su estado de espíritu (...) lleva consigo un placer», escribe Kant, y eso se debe, añade, a la «inclinación natural del hombre a la sociabilidad (*Geselligkeit*)» (*KU*, § 9, p. 56; p. 117). Por tanto, «la capacidad universal de comunicación (*allgemeine Mitteilungsfähigkeit*) del estado de espíritu (*Gemütszustand*), en la representación dada, es la que ha de estar en la base del juicio de gusto, como subjetiva condición del mismo, y ha de tener como consecuencia el placer en el objeto» (*KU*, § 9, p. 55; p. 116). En la base de lo estético hay que suponer el placer de comunicar, la sociabilidad o comunicabilidad humanas, y el «sentido común (*Gemeinsinn, sensus communis*)» equivale a la fijación de esa sociabilidad (cfr. VILLACAÑAS, p. 241). Por otra parte, considerar a los objetos ‘idóneos’ como medios para una felicidad universal y no sólo del sujeto privado que siente en cada caso el placer de esa experiencia de conformidad, implica entender al hombre como fin en sí; el placer de sentir los objetos como medios finalmente idóneos para nuestras facultades, para nosotros en suma, hace que nos veamos a nosotros mismos como fines en sí. Esto significa que el goce estético de la naturaleza, o sea, la ordenación de la naturaleza a medio que nos satisface estéticamente, produce en nosotros el sentimiento comunicable de ser los fines de la naturaleza, los fines en sí. El gusto estético nos pone de manifiesto el sentimiento de nosotros mismos como fines últimos, lo que abre la puerta al nexo entre estética y ética, entre lo sensible y lo racional, entre felicidad y moralidad en definitiva.

cipios trascendentales *a priori*, así es como la estética logró afirmar su autonomía y legitimarse.

LA ESTETIZACIÓN DEL ARTE

La estética moderna, al poner el acento en la αἴσθησις, sea con capacidad cognoscitiva o sin ella, queda centrada en torno a las sensaciones del sujeto; o sea, la estética en sentido estricto se funda sobre lo subjetivo-sensitivo. Por eso, en la estética moderna, en la obra de Home, Batteux, André, Crousaz, Gerard, Dubos, Hume o Kant, por citar sólo algunos ejemplos, la obra de arte queda reducida a lo que produce sensaciones (subjetivas, evidentemente), y la belleza a una sensación peculiar subjetiva. Lo propio del concepto restringido de estética es la reducción del arte y la belleza a sensaciones del sujeto. Sólo desde estas sensaciones pueden ser explicados. La estética entonces busca una facultad o sentido peculiar para enjuiciar esas sensaciones y particularmente la sensación de la belleza: el gusto, que es la piedra angular de esa operación reductiva y, por tanto, de la disciplina moderna denominada ‘estética’¹². El gusto, como sentido propio para esa sensibilidad peculiar del sujeto que es la belleza, deviene tribunal que juzga lo artístico en esta perspectiva estética. Pero todo esto equivale a decir que de la concepción moderna de lo estético como αἴσθησις se desprende una comprensión ‘estética’ del arte y de la belleza. La estética en sentido estricto implica ‘estetizar’ o ‘subjetivizar’ el arte y la belleza, es decir, implica comprenderlos esencialmente como fenómenos ‘estético-subjetivos’, como vivencias del sujeto. Este proceso se va desarrollando en la modernidad bajo el nombre de ‘estética’. La estetización o subjetivización moderna del arte equivale por tanto a una reducción del arte y la belleza a objetos del gusto —equivale, pues, si se permite el neologismo, a ‘gustatizarlos’—. Los estetas del siglo XVIII, señala Hegel, comprendían el arte desde el gusto¹³. La estética en la modernidad, la estética en sentido estricto, es por tanto aquel saber filosófico que piensa el arte desde su reducción a cosa ‘estética-gustativa’, a vivencia ‘sensitivo-gustativa’. Ahora bien, para Heidegger el surgimiento de la estética en la modernidad no es un simple fenómeno cultural, sino que la estética y otros cuatro fenómenos

¹² El gusto no es un mecanismo automático, un instinto ciego puesto en el ser humano por la naturaleza para que distinga sin más lo bello. El gusto exige formación, educación, y a ella contribuyen las experiencias biográficas, artísticas, culturales en general. El gusto se forma biográfica y culturalmente. Así, Diderot define el gusto como «una facilidad adquirida, mediante experiencias reiterativas, para captar lo verdadero o lo bueno, con la circunstancia que lo vuelve bello, y de ser rápida y vivamente impresionado», de manera que «si las experiencias que determinan el juicio están presentes en la memoria, se tendrá el gusto iluminado; si la memoria ha pasado y no queda sino la impresión, se tendrá el tacto, el instinto» [DIDEROT, D., *Essai sur la peinture* (1765), *Oeuvres*, ed. de A. Billy, Paris, Gallimard, 1969, p. 1169].

¹³ HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik* (1820-1829), I, *Werke*, Band 13, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986, pp. 31s (ed. esp. de R. Gabás, Barcelona, Península, 1989, I, p. 21) (en adelante, en el propio texto: VAE, página en ed. alemana y española).

[la ciencia, la técnica maquinista (*Maschinentechnik*), la comprensión y realización del hacer humano como cultura y la desdivinización], constituyen a su juicio la manifestación de la comprensión metafísica de lo real que caracteriza esencialmente a la modernidad, comprensión que consiste básicamente en la afirmación de que el hombre es el fundamento del ser. Heidegger sostiene que la antropología en la modernidad no representa meramente una ciencia, sino más bien «una tendencia fundamental de la posición actual que el hombre ocupa frente a sí mismo y en la totalidad del ente», una tendencia 'humanista' que consiste en la «voluntad de explicarlo todo a partir del hombre y como expresión del mismo», de manera que «nada es conocido y comprendido hasta no ser aclarado antropológicamente»¹⁴. Este antropologismo o humanismo, esto es, este dominio del sujeto humano sobre todo lo existente, es la metafísica misma, una metafísica de la subjetividad, que comenzó con los griegos y ha llegado a su culminación con la tecnificación planetaria. Equivale al olvido del ser y, lo que es lo mismo, a moverse «en un plano donde solo hay hombre»¹⁵. Heidegger señala que en la modernidad, el hombre, entendido ya como sujeto metafísico y de acuerdo con la metáfora kantiana, se erige en tribunal que juzga sobre lo ente, convirtiéndose el yo en medida de todo, es decir, en «aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente en el modo de su ser y su verdad»¹⁶.

El arte no podía quedar al margen de esta tendencia metafísico-humanista fundamental. Heidegger escribe que en la modernidad también «la meditación sobre el arte se traslada ahora de una manera acentuada y exclusiva al estado sentimental del hombre, a la *αἴσθησις*», y esta meditación es la estética en sentido restringido (*Wille*, p. 82; p. 87). La estética, según Heidegger, se refiere a comportamientos humanos y a su legalidad, y lo mismo puede afirmarse de la lógica y de la ética. Heidegger considera que la estética es, en el ámbito de la sensibilidad y el sentimiento, lo mismo que la lógica en el ámbito del pensamiento: una lógica de la sensibilidad, algo que puede comprobarse claramente en la crítica kantiana. En concreto, la estética es el saber sobre la conducta humana sensible (o sea, sensaciones y sentimientos), y sobre aquello que la determina, es decir, lo bello. Por eso, para Heidegger, «la estética es la consideración del estado del sentimiento del hombre en su relación con lo bello», y, por tanto, es también «la consideración de lo bello en la medida en que está referido al estado sentimental del hombre», de modo que lo bello no sería sino lo que produce ese estado sentimental (*Wille*, pp. 75s; p. 83). Habida cuenta de que, además de la naturaleza, el arte produce lo bello, también «la meditación sobre él se convierte en estética». La estética es definida entonces por Heidegger como «aque-

¹⁴ HEIDEGGER, *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), GA, Bd. 3, 1991, p. 209 (ed. esp. de G. Ibscher, México, FCE, 1981, p. 177).

¹⁵ HEIDEGGER, *Brief über den Humanismus* (1946), GA, Bd. 9, 1976, p. 334 (ed. esp. de H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 2000, p. 44).

¹⁶ HEIDEGGER, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), *Holzwege*, p. 88 (ed. esp., *Caminos de bosque*, p. 87). Cfr. HEIDEGGER, *Der Wille zur Macht als Kunst* (1936-1937), *Nietzsche I*, GA, Bd. 6.1, 1996, p. 81 (ed. esp. de J. L. Verma, I, Barcelona, Destino, 2000, p. 87) (en adelante, en el propio texto: *Wille*, página en ed. alemana y española).

lla meditación sobre el arte en la que la relación sentimental del hombre respecto de lo bello expuesto en él proporciona el ámbito decisivo para su determinación y fundamentación y constituye su comienzo y su fin»; dicho de otro modo, la obra de arte es entendida «como lo bello producido por el arte», y más concretamente «como aquello que sustenta y suscita lo bello en referencia a un estado sentimental» (*Wille*, p. 76; p. 83). Esta es la comprensión estética o estetización del arte y de la belleza: ambos se explican relativamente a estados o vivencias sentimentales del hombre. La pregunta estética por el arte y la belleza los comprende a ambos exclusivamente a partir de los estados sentimentales de los productores y los receptores. La obra, comprendida ya en clave estética, es objeto para un sujeto, y la relación que hay entre ambos es de índole sentimental. En palabras de Heidegger, la estética —o sea, la estética en sentido estricto, como estetización— consiste esencialmente en la comprensión de la «obra de arte como un objeto, objeto de la *αἴσθησις*, el percibir sensible en sentido amplio» (*Ursprung*, p. 67; p. 68). La estetización que define a la estética moderna consiste en reducir el arte a vivencia sensitiva. En suma, y de acuerdo con la metafísica de la subjetividad, para la estética y, por tanto, para la modernidad, «la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia (*Gegenstand des Erlebens*), y en consecuencia el arte se considera expresión de la vida del hombre»; esta reducción del arte a vivencias humanas implica que «el modo en que el hombre vive el arte es el que debe informarnos sobre su esencia»¹⁷. La estética moderna, la estética en sentido estricto, consiste en la afirmación de que sólo el análisis del sujeto puede servir de hilo conductor para aclarar la esencia del arte. En definitiva, Heidegger nos muestra que la estética se refiere tan sólo a comportamientos humanos, de modo que la estetización del arte supone su humanización —y lo mismo ocurre con lo bello—. La estética entonces, y así la entiende Heidegger, es el nombre que adquiere en la modernidad la metafísica de la subjetividad aplicada al ámbito del arte y la belleza, y consiste lógicamente en una comprensión antropológica del arte, una reducción del arte a cosa humana. El antropologismo o humanismo metafísico propio de la modernidad, al referirse a los fenómenos relativos al arte y la belleza se ha denominado ‘estética’.

Ahora bien, esta reducción del arte a vivencias (sensaciones) subjetivas, y finalmente su comprensión como objeto del gusto, supone la consideración ‘estética’ del arte por primera vez en la historia, acontecimiento que define a la modernidad y que, según Gadamer, alcanza su máxima expresión tras Kant, en la obra de Schiller¹⁸. Tal es además el sentido radical de la estetización o subjetivización modernas del arte. El arte griego por ejemplo hoy es contemplado —gozado— desde una perspectiva puramente estética y artística, es decir, como puro

¹⁷ Heidegger añade que «la vivencia no es la fuente de la que emanan las normas que rigen sólo sobre el deleite artístico, sino también sobre la creación artística» (*Die Zeit des Weltbildes*, p. 75; ed. esp., p. 76. *Ursprung*, p. 66; p. 68).

¹⁸ GADAMER, H. G., *Wahrheit und Methode* (1960), *Gesammelte Werke*, Band 1, Tübingen, Mohr, 1990, pp. 87ss (ed. esp. de A. Agud y R. Agapito, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 121ss) (en adelante, en el propio texto: *WM*, página en ed. alemana y española).

objeto del gusto estético-artístico, pero esto es precisamente lo que nunca hicieron los griegos antiguos, pues para ellos toda obra de arte tenía un propósito y una función: una estatua podía servir bien para ser venerada en el templo, bien como figura funeraria, o bien para representar a algún ciudadano egregio. Por eso las estatuas se erigían en lugares públicos, fuesen plazas o santuarios, de modo que estaban integradas en la vida ordinaria. El arte entonces estaba inmerso en lo real. Gadamer afirma que las grandes épocas del arte han sido aquellas en las que la gente vivió rodeada de «configuraciones cuya función religiosa o profana era comprensible para todos y que nadie disfrutaba de manera puramente estética» (*WM*, p. 87; p. 120). Hoy, sin embargo, la consideración puramente estética del arte ha desplazado aquella relación que experimentaba el arte como realidad y en la realidad. Esta comprensión estética del arte quedó explícitamente expuesta por Lessing cuando afirmó que «sólo merecen el nombre de obras de arte aquéllas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, o sea, aquéllas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo sino como mero auxiliar de la religión, la cual en las representaciones plásticas que le pedía al arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello»¹⁹.

La atención estética del arte ha desarraigado las obras de sus lugares y funciones públicas para trasladarlas al museo, verdadero correlato moderno de la pura contemplación estética. En general, el arte hoy es experimentado desde la «conciencia estética», pero esta «comprensión estética del arte es, a juicio de Gadamer, abstracta e inadecuada», porque abstrae la obra de arte de su contexto vital originario y, al hacerlo, violenta su verdadero ser; experimentar el arte desde la ‘conciencia estética’, o estéticamente, tal y como es propio de la modernidad, significa, escribe Gadamer, «no dejar valer ningún baremo de contenido y disolver toda pertenencia de una obra de arte a su mundo», para poder así experimentarla sólo estéticamente (*WM*, pp. 87, 90s; pp. 120, 125). Según esta moderna estetización, la obra de arte no pertenece ya a su mundo, sino que se la vive y valora desde la ‘conciencia estética’, la cual supone un apartamiento de lo real. En la modernidad estética, estima Gadamer, lo que llamamos ‘obra de arte’, y vivimos como algo ‘estético’, se funda sobre una abstracción, pues se abstrae la obra de su raíz, de su mundo original, y de todas las funciones religiosas o profanas que pudieran darle sentido. Esta comprensión ‘estética’ permite que la ‘obra de arte pura’, la obra de arte en términos estéticos, tenga existencia propia y distinguida del resto de funciones. Esto es lo que Gadamer llama «diferencia estética» (*WM*, p. 91; p. 125). La modernidad estética ha abstraído todo lo no-estético de la obra (objetivos, funciones, significados) para reducir-la a ‘obra de arte pura o estética’, constituyéndose así la obra y el arte en general en un mundo aparte de lo real, diferente, distinto de la realidad, un orbe de

¹⁹ LESSING, G. E., *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), *Werke*, Band 6, München, Hanser, 1974, p. 75 (ed. esp. de E. Barjau, Madrid, Nacional, 1977, p. 124).

‘apariencia bella o estética’ que se opone a la realidad (*WM*, pp. 89s; p. 124)²⁰. Los elementos no-estéticos pueden situar la obra en su mundo y determinar el sentido que posee originalmente, pero la comprensión estética diferencia la esencia artística de la obra de lo no-estético. Si el arte ‘pre-estético’ estaba en la vida, inmerso en la realidad, ahora se distingue de ellas. El arte queda reducido a vivencias estéticas. Lo que caracteriza a la modernidad estética es la soberanía de la ‘conciencia estética’, es decir, su capacidad para verlo todo estéticamente. Así que el arte en la modernidad ha logrado autonomía y dignidad, y ha dejado de ser *técne*, espiritualizándose, pero se ha espiritualizado mediante su reducción a asunto estético, mediante su conversión en ‘bellas artes’ o ‘arte bello’, o sea, ‘arte estético’, algo comprendido sólo estéticamente, que sólo es contemplado desde el punto de vista de su calidad estética. Se ha espiritualizado y dignificado al precio de distinguirse de lo real. Por tanto, el término ‘estética’ no designa simplemente una disciplina filosófica que nace en la modernidad, sino que representa, primero, el nombre de una actitud hacia el arte que consiste en considerarlo exclusivamente como objeto de la vivencia estética, y, segundo, según Heidegger, el nombre de una actitud de naturaleza metafísica hacia el ser en su relación particular con el ser del arte.

LA CRÍTICA DE LA ESTÉTICA Y LA AMPLIACIÓN DE SU CONCEPTO: HEGEL, HEIDEGGER Y ADORNO

Hegel: La comprensión autónoma e independiente de la estética acuñada en la modernidad es transformada en la filosofía de Hegel, que reacciona radicalmente contra la concepción kantiana de la *αἴσθησις* como juego subjetivo-sentimental y su lógica consecuencia: la comprensión (estética) del arte. Para Hegel el arte no es ese objeto sensible del gusto a que lo reduce la estética en sentido estricto, porque realmente el arte es de naturaleza espiritual; es cosa del espíritu, no del gusto, aunque según Hegel consiste en el movimiento de penetración del espíritu en lo sensible, de modo que su representación adquiere la forma aparente de la sensibilidad. En el arte, piensa Hegel, el espíritu deviene algo sensible, se aliena (extraña) en la sensibilidad para reconocerse en ella (*VAE*, p. 151; p. 101)²¹. La espiritualidad del arte defendida por Hegel significa que el arte es

²⁰ La ‘diferencia estética’ supone según Gadamer una comprensión de lo estético desde la experiencia de lo real, en concreto como una modificación de esa experiencia (*WM*, p. 89; p. 123). De ahí surge la comprensión de lo estético —y del arte, en tanto que es comprendido estéticamente— como imitación, desrealización, apariencia, ilusión, etc. Se supone la existencia de un ser auténtico, lo real, del cual lo estético sería diferente, sería su imitación o desrealización. Gadamer sostiene, sin embargo, que si nos acercamos fenomenológicamente a la experiencia estética comprobamos que «ésta no piensa desde el marco de esa referencia, sino que ve la auténtica verdad en lo que ella misma experimenta» (Id.).

²¹ «El momento estético de la conciencia» consiste según Hegel en la «alienación (del espíritu) hacia lo sensible (*Entfremdung zum Sinnlichen*)» (*VAE*, p. 28; p. 18). El arte, como el resto de la cultura humana, obedece al impulso constitutivo del espíritu por autorrealizar-

una de las formas (sensible, en este caso) que adquiere el espíritu en su esfuerzo por conocerse, o sea, por ser, por realizarse. Dicho de otro modo, el arte es una «forma de hacer consciente y expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu» (VAE, pp. 20s; p. 14). Como la religión o la filosofía, el arte es una expresión cultural donde los distintos pueblos han depositado los contenidos más ricos de sus intuiciones, es decir, la autoconciencia que el espíritu ha logrado en ellos, la verdad que cada uno de ellos ha atisbado. Hegel sostiene que el destino del arte, como el de la filosofía o de la religión, es la manifestación de la verdad, lo que para él significa que el espíritu tome conciencia de sí, y por tanto de lo absoluto. La verdad (la autoconciencia del espíritu absoluto) aparece entonces bajo la forma del arte, la religión y la filosofía, de modo que cada forma cultural la expresa según su propia naturaleza: la verdad se hace existente religiosa, filosófica o artísticamente, esto es, sensiblemente.

Afirmar, por tanto, que el arte es esencialmente espiritual significa afirmar que la obra de arte no se reduce a sus elementos formales o de apariencia sensible —lo exterior—, sino que tiene vida interior, contenido, lo que Hegel llama significado (*Bedeutung*), y que esto es lo fundamental. El arte es ante todo para Hegel contenido de verdad, expresión de la idea, y no objeto del gusto, aunque eso sí es «manifestación sensible de la idea (*das sinnliche Scheinen der Idee*)» (VAE, p. 151; p. 101)²². Hegel se opone, por tanto, a la tradición de índole positivista que llega hasta Kant y Kierkegaard, tradición que, tras relegar el conocimiento y la verdad a la filosofía y la ciencia, relaciona el arte exclusivamente con lo estético, o sea, con el gusto, el placer y el sentimiento. Esta tradición tiene su punto de partida en la discrepancia establecida por Platón entre la verdad y el arte, considerado entonces lógicamente como engaño y apariencia. Frente a esta comprensión positivista del arte, Hegel reafirma la relevancia epistemológica del arte y sostiene que el arte no es cosa (estética) del gusto, sino que se halla encuadrado en el horizonte de la verdad y el conocimiento. Particularmente contra Kant, Hegel se vuelve hacia Baumgarten para recuperar la comprensión de lo estético como conocimiento, como conocimiento sensible. Dado que, a juicio de Hegel, el gusto se refiere sólo a lo exterior, a la superficie sensible del objeto artístico, y que el arte (también la belleza) contiene un interior o profundidad (*Tiefe*) que es además la verdad del arte, entonces ese interior y verdad del arte y lo bello quedan cerrados para el gusto. Por tanto, la estetización o 'gustatización' del arte acometida en la modernidad era insuficiente para «captar lo ver-

se mediante su autorreconocimiento en lo otro, identificándose por tanto con aquello que aparenta ser diferente de él. En clave idealista, Hegel piensa que ser es tener conciencia, y para tener conciencia hay que reconocerse en lo otro. Para satisfacer esta necesidad del espíritu de conocerse en lo exterior el hombre modifica la exterioridad, las cosas, imprimiéndoles el sello de su interioridad, «para quitar al mundo exterior, en tanto sujeto libre, su dura extrañeza y gozar en la figura de las cosas una realidad externa de sí mismo» (VAE, p. 51; p. 34).

²² Una vez aclarado que para Hegel lo bello se dice propiamente del arte, la definición hegeliana de lo bello como «manifestación sensible de la idea», se puede aplicar también al arte (VAE, pp. 14s, 36s; pp. 10, 24).

dadero e interno» del arte y lo bello (VAE, pp. 32, 54; pp. 21, 36). Esto significa que tratar el arte desde la perspectiva de la estética en sentido riguroso, es decir, desde la sensación y el gusto (subjetivos), supone para Hegel perderse lo esencial del arte y lo bello, y quedarse en su superficie exterior. Por eso Hegel señala que la profundidad o verdad del arte exigen razón, espíritu. La interioridad verdadera, el contenido profundo del arte, su 'idea', sólo se presentan mediante la razón. Hegel considera que el tratamiento 'estético' del arte ha sido lo propio de la modernidad ilustrada, pero ahora, en su tiempo, con su propia obra, deja ya de estar vigente la «moda de atender solamente a la formación del gusto en el estudio de las obras de arte»: su época, escribe, ha llegado a una «fase más adelantada, la de la necesidad de conocer» (VAE, pp. 54s; pp. 36s)²³. Ha llegado el tiempo en el que el hombre de gusto debe ceder su puesto al conocedor de arte. En la relación con el arte, cuando este último es comprendido ante todo como idea, el gusto es secundario respecto del conocimiento. La estética por tanto en sentido estricto e históricamente acontecido en la modernidad ha reducido el arte a cosa estética, pero para Hegel el arte, considerado desde esta perspectiva estético-subjetiva del placer y el gusto no es digno de tratamiento filosófico. El arte sólo puede ser digno de consideración filosófica cuando se lo comprende como ámbito de manifestación de contenido de verdad, de modo que la estética es legítima sólo si parte de esta comprensión del arte. Por eso, Hegel se opone a lo que hemos denominado 'estética en sentido estricto': «Hemos de reconocer que la palabra 'estética' no es totalmente adecuada para designar este objeto», escribe, ya que «estética designa más propiamente la ciencia del sentido (*Wissenschaft des Sinnes*), de la sensación (*Empfinden*)», y por eso añade que «la expresión genuina para nuestra ciencia es la de filosofía del arte» (VAE, pp. 13, 17ss; pp. 9, 12s). Si la 'estética' comprende el arte como cosa estética y del gusto, la 'filosofía del arte' lo comprende como manifestación sensible de la verdad y experiencia de conocimiento sensible. No obstante, Hegel se toma el asunto más bien como «mera cuestión de nombre» y por eso sigue usando el término 'estética', liberado ya de su carga filosófica.

La autoconciencia del espíritu, la expresión de la verdad, está 'historicada' por Hegel en términos de progreso, de modo que la conciencia de la verdad posee una historia que va de lo sensible a lo racional, del ayer al hoy: «La forma sensible (*sinnliche Weise*) de la conciencia, afirma Hegel, es la más temprana para el hombre» (VAE, p. 144; p. 96). La categoría del 'hoy' adquiere en la reflexión hegeliana sobre el arte máxima relevancia filosófica. En esta historia progresiva, el arte representa sólo un estadio (*Stufe*), el estadio primero —e inferior—,

²³ Ahora bien, en el conocimiento que exige el arte de su propia materia artística, Hegel establece una distinción que sigue siendo un tema fundamental en la discusión 'estético-filosófica': el conocimiento diferente que del arte tienen el experto y el filósofo. Aunque Hegel valora al experto en arte, y señala que para una intuición y un conocimiento a fondo de la obra, e incluso para su disfrute, es indispensable tener en cuenta todos los conocimientos eruditos que aporta el experto, su saber no es ni lo único ni lo supremo de la relación que el espíritu asume con las obras, ya que el experto puede quedarse en lo superficial, en lo técnico o histórico de las obras de arte, y no llegar a su verdadera naturaleza (VAE, pp. 55s; p. 37).

aquél en que el espíritu toma conciencia de sí sensiblemente. Por eso el arte sólo puede representar un determinado estadio de la verdad, en concreto sólo manifiesta aquella verdad que puede representarse sensiblemente, es decir, sin la mediación de la reflexión conceptual: «El arte es la primera e inmediata auto-satisfacción del espíritu absoluto» (VAE, p. 141; p. 94). Hegel piensa que en el mundo griego la representación artística —sensible, estética— de la verdad era la verdad, lo que significa que el arte satisfacía la (su) voluntad de verdad y se convirtió en la (su) forma suprema de verdad, o sea, que el arte era entonces la institución cultural que representaba la verdad del mundo, la existencia y el hombre, tal como hoy puede serlo para nosotros el pensamiento y la ciencia. Pero el arte para Hegel tiene un límite (*Schranke*): la sensibilidad. El arte está condenado a lo sensible en la realización de su destino: expresar la verdad. Además de esta comprensión artística-sensible de la verdad, hay para Hegel una comprensión más profunda de la verdad, un estadio superior de autorrepresentación del espíritu, de modo que «el arte, tanto en lo relativo a la forma como en lo tocante al contenido, no es el modo supremo (*höchste Weise*) y absoluto mediante el cual el espíritu toma conciencia de sus verdaderos intereses», ni es tampoco por tanto «para nosotros el modo supremo bajo el cual la verdad se hace existente» (VAE, pp. 23, 141; pp. 16, 94). La insuficiencia del arte para expresar la autoconciencia del espíritu comienza con la experiencia del cristianismo. La comprensión cristiana de la verdad, que representa el inicio de esa comprensión más profunda de la verdad que la comprensión artística griega, no se expresa adecuadamente en el arte, sensiblemente, y alcanza su más alta expresión en la cultura de la razón del mundo moderno, de manera que a juicio de Hegel «hoy el espíritu aparece en un estadio más elevado que aquel en que el arte constituye la forma suprema de adquirir conciencia del absoluto», razón por la cual ahora, en la modernidad reflexiva de la razón, «el arte ya no satisface nuestra suprema necesidad», ya no satisface nuestra voluntad de verdad: «La manifestación de la verdad en forma sensible (*sinnlicher Form*) no es verdaderamente adecuada al espíritu», escribe Hegel, pues «la idea sólo en el pensamiento (*Denken*) puede captarse en su verdadera forma» (VAE, pp. 24, 144; p. 16, 96). Esto significa que el modo supremo de autoconciencia —y realización— del espíritu es el pensamiento racional, y por eso afirma Hegel que el arte es superado y «pasa a formas superiores de conciencia (*höhere Formen des Bewußtseins*)»: «El pensamiento y la reflexión han superado (*überflügelt*) el arte bello» (VAE, pp. 141, 24; pp. 94, 16). Para nosotros la verdad se expresa racional o filosóficamente, no artísticamente, de modo que nuestra suprema necesidad de verdad y autoconciencia encuentra hoy en la filosofía el ámbito donde puede ser satisfecha. El arte es superado por el concepto filosófico.

El arte hoy exige filosofía como instancia última de su propia verdad. Cuando el arte en su mera presencia procuraba plena satisfacción a nuestra voluntad de verdad, no había necesidad de reflexión sobre el arte, pero hoy según Hegel el arte suscita en nosotros, «aparte de placer inmediato, nuestro propio juicio», y por eso es necesaria la ciencia del arte: «El arte nos invita a la contemplación reflexiva, y no con la finalidad de dar lugar de nuevo al arte, sino

para conocer científicamente lo que el arte es» (VAE, p. 26; p. 17). Paradójicamente, la estética, en tanto que es reflexión y pensamiento volcados sobre el arte, o sea, 'filosofía del arte', supera al propio arte; es decir, el pensamiento que reflexiona sobre la expresión sensible de la verdad que es el arte, supera al arte, de modo que la verdad pensada conceptualmente a partir de la verdad expresada sensiblemente dice la verdad de esta última, la supera. Esta es la aplicación concreta del idealismo hegeliano en el ámbito estético: la conciencia de un objeto, del arte por ejemplo, supera al propio objeto, dice su verdad, y finalmente lo sustituye. En conclusión, afirma Hegel, el arte, «en relación a su destino supremo (*höchsten Bestimmung*), es algo pasado (*ein Vergangenes*)» (VAE, p. 25; p. 17). Esta es la denominada 'muerte del arte': el arte ha muerto al tiempo que la estética —filosofía del arte— ha llegado a su apogeo, ocupando el lugar de privilegio cultural que ocupaba el arte. Cuando el arte ocupaba el lugar supremo en la cultura, era verdad y estaba plenamente vivo, pero hoy ha perdido su verdad y su vitalidad, y es para nosotros algo más pensado que vivido, es decir, que el arte, como algo pensado, expresa hoy más la verdad que en su pura presencia, y ello porque hoy la verdad se expresa ante todo en el pensamiento. Por esto piensa Hegel que en nuestro tiempo el arte se ha trasladado a nuestra representación, para ser sobre todo algo pensado. Hay hoy más verdad en la belleza pensada que en la belleza realizada o vivida del arte. El arte ha sido superado paradójicamente por la misma estética cuya misión era volcarse reflexivamente sobre él. La estética ha pasado en Hegel de ser lo que tendría que ser, es decir, un movimiento secundario respecto de la inagotable sustancia del texto artístico de la que se nutría, a volverse ella misma verdad y sustancia del arte. Hoy vale más la estética que el arte²⁴.

²⁴ Trías advierte que esta valoración hegeliana de la estética anticipa la importancia que la reflexión sobre el arte ha alcanzado en las vanguardias artísticas, donde la proliferación de poéticas que acompañan al arte efectivo muestra que, en la modernidad, el arte o deriva de una reflexión teórica, o no puede concebirse sin el acompañamiento de ésta [TRÍAS, E., «Arte y estética en el otoño de la modernidad», en *Letras de Deusto*, v. 20, 47 (1990) p. 37]. El lugar de privilegio que ocupa la estética —filosofía del arte— en Hegel profetizaría la situación actual del artista, que, saturado de lenguajes y estilos, y ante el desgaste de estructuras y códigos que azota al arte desde el inicio del siglo xx, se ve obligado, al tiempo que realiza su obra, a reflexionar sobre la esencia del arte y a presentar estos pensamientos como parte (explicativa) de su propia obra (Ibid., pp. 38ss). Pero también es necesario subrayar la diferencia entre ambos, especialmente si tenemos presente que las reflexiones actuales sobre las obras de arte deben ser consideradas como formando parte de la propia obra artística. La reflexión en la estética hegeliana no tiene el mismo sentido que en las poéticas de vanguardia: en Hegel sustituye al arte, mientras que en esas poéticas la reflexión pretende salvar al propio arte. Lejos de intentar ponerse en lugar de la belleza vivida del arte, su pretensión es ayudar a ver el arte. Según Vattimo, si el arte estaba condenado a muerte, a ser pasado, porque no era reflexivo-filosófico, el proyecto vanguardista de hacerle reflexionar desde sí mismo supone un intento de salvarlo, de modo que esa exigencia de autolegitimación del arte que se verifica en forma de poética, lejos de ser anticipada por la estética hegeliana, se opone realmente a la tendencia de la filosofía a afirmar el carácter inesencial del arte y su provisionalidad, que es lo que hizo Hegel (VATTIMO, G., *Poesía y ontología*, Univ. de Valencia, 1993, pp. 51s). Contra la estética hegeliana, las poéticas contemporáneas no son certificados de la muerte del arte, sino un modo de

En suma, contra la relegación del arte afirmada por la tradición platónica, Hegel legitima el arte conectándolo con la verdad, pero en esta operación ha repetido y corregido el esquema racionalista de Baumgarten. Hegel insiste en la jerarquía baumgartiana entre un conocimiento superior —filosófico, racional— y otro inferior —estético, sensible—, pero esta jerarquía cognoscitiva no lleva a Baumgarten a acabar con la autonomía de lo estético, mientras que en Hegel implica superación del conocimiento artístico-sensible por el conocimiento filosófico-racional. Lejos de defender la peculiaridad del conocimiento artístico frente al filosófico, Hegel mide el arte desde el patrón de la filosofía, configurada ya en modelo del arte; ha acostado tanto el arte del lado del conocimiento filosófico-conceptual, y ha defendido tan poco su especificidad, que el desenlace no podía ser otro que la superación de uno por otra. Ello se debe a que Hegel pone en la misma línea al arte y la filosofía, y además a ésta por encima de aquél. La innegable voluntad hegeliana de legitimar el arte en el orbe intelectual aproximándolo a la verdad, ha acabado costándole la propia vida al arte. Al entender el arte esencialmente desde un contenido de verdad que no sólo es traducible a la filosofía, sino que incluso es más adecuado a la naturaleza racional de la filosofía que al carácter sensible del arte, estaba ya escrito que el arte sólo era necesario como momento histórico destinado a ser un pasado. Para Hegel, arte es en sí espiritual, pero el pensamiento —la filosofía— es la naturaleza más íntima y esencial del espíritu (*VAE*, p. 27; p. 18). Por eso, el arte en Hegel acaba siendo algo innecesario que muere por superfluidad; desde que entendió la obra de arte —*more* filosófico— como símbolo de una idea, dictó su sentencia de muerte. Hegel salva, pues, la relevancia epistemológica del arte convirtiéndolo en cierto modo en trasunto del saber filosófico. La recuperación de la dignidad del arte propuesta por Hegel se ha hecho al precio de aproximarlo tanto a la filosofía que finalmente el arte había de ser superado por ésta. El caso de Hegel enseña a toda estética actual que la salvación del arte no puede hacerse sin el propio arte, o sea, que la salvación del arte ha de provenir de la afirmación de la peculiaridad de su conocimiento no discursivo y no puede importarse de la filosofía.

Heidegger: En el pensamiento de Heidegger tampoco vale el concepto de estética en sentido estricto. El arte es liberado por Heidegger del dominio de la estética (en sentido estricto). La estética es para Heidegger el modo humanista-metafísico de tratar el fenómeno del arte, la humanización de un fenómeno que, a su juicio, es propiamente ontológico. La estética, el saber filosófico que reduce el

reivindicar su derecho a la existencia. Es indudable que el traslado del arte básicamente al pensamiento establece un nexo entre la valoración hegeliana de la estética y el arte contemporáneo, es decir, el arte a partir de Duchamp. Hegel pensó que pasábamos de la época artística a la filosófica y que el propio arte nos interesaba ya más en la reflexión que en la sensación. El arte contemporáneo ciertamente también se ha hecho filosófico, solo que sin necesidad de acudir a las reflexiones externas a él, sino que él mismo ha incorporado el pensamiento, el concepto. Esto es lo que inaugura el arte de indiferencia estética y cerebral de Duchamp, abriendo así el arte de nuestro tiempo, un arte que es concepto, exigencia de pensamiento.

arte a vivencia, significa entonces realmente cerrarse a toda posibilidad de comprensión del arte. La modernidad ha reducido todo a vivencia, también el arte, pero Heidegger considera que en esa reducción se ha perdido la verdad del arte: «Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte» (*Ursprung*, p. 67; p. 68). Heidegger considera que en la estética muere el arte porque él comprende el arte no como vivencia, no como ‘cosa humana’, sino como experiencia ontológica, o sea, como experiencia del ser. Pero no del ser como objeto puesto por el hombre, sino del mismo ser que se manifiesta en el arte: la obra de arte es «el ponerse en obra de la verdad de lo ente (*sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*)» (*Ursprung*, pp. 25, 58s; pp. 28, 61s). Decir que el arte es el «acontecer de la verdad (*Geschehen der Wahrheit*)», significa para Heidegger que el arte «es la acción por la cual se patentiza el ser del ente», de modo que hace aparecer el ser en la obra, haciéndolo obra: «La obra de arte, escribe en clave antihumanista, no sólo es obra en tanto es producida o hecha, sino en tanto efectúa el ser en un ente» (*Ursprung*, p. 59; pp. 61s)²⁵. La obra ‘obra’ el ser. La comprensión estético-humanista del arte, en cambio, supone la imposibilidad de comprenderlo en su verdad; desde la vivencia no se puede comprender la esencia ontológica del arte. Desde esta perspectiva, Heidegger conecta con Hegel reinterpretándolo. Cita aquella tesis hegeliana según la cual «para nosotros, el arte ya no es el modo supremo en que la verdad se procura una existencia», para sostener que esta tesis es verdadera mientras el arte se siga comprendiendo estéticamente (*Ursprung*, pp. 68, 70; pp. 69, 70). En efecto, el arte entendido en clave estética no es un modo de poner en obra la verdad del ser. Para Heidegger la reducción estética del arte a cosa humana trae consigo la negación del arte como lo que realmente es: acontecimiento del ser. El peligro de la estetización o humanización del arte ya ha acontecido: una vez convertida la obra en objeto (de vivencia), deja de ser lo que es, ámbito ontológico, lugar de la verdad, y entonces ya puede ser expuesta, evaluada y comerciada.

Heidegger condena la estética porque consiste en la imposible pretensión de pensar conceptualmente el arte, una pretensión que él mismo considera consecuencia del humanismo metafísico que está en su base y que comprende el arte como ‘cosa humana’, como vivencia, esto es, como objeto determinable (dominable) mediante conceptos. Pero realmente para Heidegger el arte es ‘palabra del ser’, conocimiento poético, deshumanizado, algo totalmente ajeno al pensar ‘objetivador’ del concepto filosófico²⁶. Si en la estética primaban el hombre y sus vivencias, ahora priman la obra y la verdad —el ser—. El arte ya no es expresión de vivencias humanas sino manifestación-acontecer del ser, poema escri-

²⁵ Cfr. HEIDEGGER, *Einführung in die Metaphysik* (1935), GA, Bd. 40, 1983, pp. 140, 168 (ed. esp. de E. Estiú, Buenos Aires, Nova, 1980, pp. 169, 196).

²⁶ Por esto no resulta extraño que Heidegger considere que la filosofía —el pensar conceptual, la *ratio* cartesiana— es «el peligro malo» del ‘pensar’, el verdadero enemigo del pensar poético del arte, que todavía está oculto [*Aus der Erfahrung des Denkens* (1947), en *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA, Bd. 13, 1983, pp. 80, 84; ed. esp. de VALVERDE, J. M., *Cuadernos hispanoamericanos*, 56 (1954), pp. 179s].

to por el ser. Para Heidegger, la esencia del arte no es nada 'artístico', o sea, nada estético, sino experiencia ontológica. Así entendido, el arte responde a la verdadera esencia del hombre: el ser humano ya no es concebido en clave metafísica como fundamento (dominador) del ente, sino como ser que es interpelado (*angesprochen*) por el ser para que 'ex-sista', esto es, para que «guarde la verdad del ser a fin de que lo ente aparezca en la luz del ser como lo que es»²⁷. Por eso, desde esta comprensión antiestética y ontológica del arte, Heidegger puede escribir que en el «gran arte», el arte en sentido esencial, el arte donde se pone en obra la verdad, «el artista, frente a la obra, queda reducido a algo indiferente, casi como un proceso que en la creación se destruye a sí mismo para que surja la obra» (*Ursprung*, p. 29; p. 33). Lo mismo puede decirse del receptor. En esta posición antihumanista y antiestética, el hombre —creador o receptor— abandona el puesto de privilegio que tuvo en la comprensión estética del arte, y su lugar es ocupado por la obra, que es donde acontece la verdad.

Adorno: De modo parecido a Hegel, Adorno tampoco entra en el debate de si su reflexión sobre lo estético-artístico debe ser denominada 'estética' o 'filosofía del arte', y parece que sigue comprendiendo esta cuestión como mero asunto terminológico, pues de hecho, por una parte, sigue llamando a esa reflexión filosófica 'estética', *Teoría estética*, y por otra usa a veces de forma indistinta y como sinónimos los términos 'estética' y 'filosofía del arte'. Pero también de modo parecido a Hegel reacciona contra el concepto restringido de la estética, de modo que lo que él llama 'teoría estética' no es esa estética en sentido estricto. También en sintonía con Hegel, Adorno reacciona contra esa estética de corte subjetivista y hedonista, que considera lo estético y el arte como reacciones subjetiva-sentimentales, para localizar lo estético-artístico en la región de la verdad y el conocimiento. Por esto sostiene Adorno que, aunque Kant ve que la función de la subjetividad en el arte no se reduce a sus formas de reacción ante las obras sino que es un momento de su objetividad, la estética kantiana «no llega a concebir todavía la obra de arte en cuanto tal, pues la relega al estado de un sublime medio del goce» —y lo mismo podría decirse de toda estética prehegeliana—²⁸. Adorno considera que la estética (entendida ya como estética en sentido estricto) se caracteriza por lo que él denomina «precepto estético (*ästhetische Präzept*)», el cual «ordenaba a la obra de arte que fuera evidencia sensible (*Anschaulichkeit*) y sin fisuras». Sin embargo, añade, la obra de arte, al cumplir ese precepto y finalmente estetizarse, cosifica su espiritualidad o intelectualidad, y por eso, contra esta comprensión estética del arte, contra su estetización, Adorno afirma que «la evidencia sensible no es una *characteristica universalis* del arte», y que «incluso en el arte más alejado de lo conceptual hay un momento no sensible (*unsinnliches Moment*)», de modo que, a su juicio, «la obra es intelectual (*intellektiv*) en sí misma»

²⁷ HEIDEGGER, *Brief über den Humanismus*, pp 323, 330 (ed. esp., pp. 27, 38).

²⁸ ADORNO, TH. W., *Ästhetische Theorie* (1969), *Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, p. 526 (ed. esp. de F. Rianza, Madrid, Taurus, 1980, p. 459) (en adelante, en el propio texto: *AT*, página en ed. alemana y española).

(AT, pp. 150ss; pp. 133s). Adorno subraya que «el arte no puede ser meramente intuitivo», sino que «el arte piensa», de manera que «no es la pureza de su evidencia sensible su criterio (del arte), sino la capacidad de soportar las tensiones entre ésta y el momento intelectual que le es inherente» (AT, p. 152; p. 135). El arte por tanto no es mera cosa estética, no es simple evidencia sensible, sino que en su esteticidad hay intelección (de la verdad). Frente al tópico de que el trabajo artístico es pura intuición, Adorno afirma que hay en él una gran dosis de reflexión y rigor: «El arte sin reflexión es una fantasía anacrónica en una edad reflexiva» (AT, p. 501; p. 438). Adorno defiende por tanto la seriedad del arte contra la concepción frívola del arte expuesta por el positivismo, que tras adscribir la verdad y el conocimiento a la ciencia y la filosofía, y reducir el arte a emoción placentera sin calado cognoscitivo ni ontológico, comprende el arte como el hombre de negocios, o sea, como «masaje relajante» y «entretenimiento agradable (*gute Unterhaltung*)» (AT, pp. 394, 463; pp. 346, 406). Tomarse en serio el arte como hace Adorno significa afirmar que no se da principalmente en la sensación y el placer, sino en el pensar. De ahí se desprende que «el arte está abierto a la verdad, pero no inmediatamente (...) la verdad es su contenido. El arte es conocimiento por su relación con la verdad (...), pero como conocimiento no es discursivo, ni su verdad es el reflejo de un objeto»; para Adorno, «el arte es conocimiento, pero no un conocimiento de objetos», sino que consiste en «comprensión de lo incomprensible» que es la realidad (AT, pp. 419, 391, 516; pp. 367, 343, 449). De esta comprensión de la naturaleza pensante y veritativa del arte extrae Adorno tres consecuencias fundamentales para la estética.

La primera consiste en que, ya que «sólo comprende una obra de arte quien la comprende como compleción de la verdad», «cualquier obra de arte, para ser plenamente experimentada, necesita del pensamiento (*Gedanken*) y, por tanto, de la filosofía»: «El arte está esperando ser explicado», confirma Adorno (AT, pp. 391, 524; pp. 343, 457). Siendo la obra de arte pensamiento (no discursivo) y verdad, resulta lógico afirmar que sin saber, sin reflexión, sobre lo que se ve u oye en la obra, escribe Adorno, no sólo nadie «puede gozar del privilegio del trato inmediato con la obra, sino que es incapaz de percibirla», razón por la que puede afirmar que «la conciencia reflexiva no es un estrato jerarquizado, superpuesto a la percepción, sino que todos los componentes de la experiencia estética son recíprocos» (AT, p. 502; p. 438). Para Adorno, la experiencia estético-artística requiere por tanto de la estética entendida ya como reflexión filosófica para poder autocomprenderse y verificarse plenamente: «La experiencia, escribe, culmina en la estética, la cual eleva a autoconciencia lo que en las obras singulares está mezclado, sin consecuencia, de forma insuficiente» (AT, p. 393; p. 345). Pero el arte exige (necesita) la filosofía porque el conocimiento artístico no es discursivo ni, en consecuencia, su manifestación de la verdad es inmediata, sino que necesita de la mediación del concepto filosófico para ser explicitada, convertida en discurso: «La verdad (mediata) de una obra de arte necesita de la filosofía» (AT, p. 507; p. 442). El arte exige filosofía, y a esa exigencia responde precisamente la reflexión adorniana contenida en *Teoría estética*, lo que significa que lo que Adorno llama 'teoría estética' es posible porque el arte no

es esencialmente ámbito de sensación y placer subjetivos, sino experiencia pensante de verdad. La segunda consecuencia, directamente conectada con la anterior, afecta a la naturaleza de la estética como disciplina filosófica. Como es lógico tras afirmar el carácter pensante y veritativo del arte, para Adorno la pregunta final de la estética es la pregunta por la verdad del contenido de la obra de arte. Adorno sostiene que «es esencial en el arte algo que no se da en lo empírico», la verdad, y este elemento es el factor clave en el origen de la estética, ya que ésta queda configurada como reflexión sobre eso que no se da en lo empírico: la verdad del contenido de las obras de arte; pero entonces, observa Adorno, si reducimos —como hace la estética empirista y positivista— las obras de arte a «haces de estímulos», pues «sólo las reacciones subjetivas ante las obras de arte pueden ser observadas, medidas y universalizadas», «se escapa de toda consideración lo que forma realmente el objeto de la estética», la verdad de las obras (AT, pp. 498s; pp. 435s). Por esto, para el empirismo estético aquella pregunta por la verdad del arte es absurda. La estética es para Adorno reflexión filosófica sobre el arte, o sea, es la realización de aquella exigencia de comprensión filosófica que constituía al arte. Ahora bien, dado que el conocimiento de las obras de arte no es de objetos sino de la ininteligibilidad esencial a lo real, la tarea de dicha estética «no es clarificar lo incomprensible, sino tratar de entender la propia incomprensibilidad» (AT, p. 516; p. 449). Adorno considera que esta estética entendida como reflexión filosófica «se ha vuelto sospechosa para los que gozan de la contemplación, para los que tienen gusto estético», o sea, para los que sostienen una concepción positivista y frívola del arte, que creen que el arte es mera experiencia vivida, agradable e intuitiva, que no tiene que hacer pensar por tanto; para esta comprensión del arte, la estética es «superflua» y además «estropea los placeres dominicales, que es en lo que se ha convertido el arte, complemento de la cotidianidad burguesa en el tiempo libre» (AT, pp. 495, 499; pp. 433, 436). Esta estética positivista de la frivolidad conecta el arte con la pura sensación y considera que «en el dominio del sentimiento puro es tabú todo cuanto se parezca a la lógica», olvidando según Adorno que «en la obra de arte hay un estricto rigor y sólo la estética filosófica puede determinar su relación con la lógica no estética», o sea, con la lógica conceptual de la razón; aquella estética defiende que «el arte ha de ser exclusivamente intuitivo, cuando en todas partes está penetrado de concepto (...) confundiendo la siempre problemática preeminencia de la intuición en el arte con la prohibición de reflexionar sobre él» (AT, p. 499; p. 436). Y la tercera consiste en que para Adorno «la estética no es filosofía aplicada, sino que es filosófica en sí misma» (AT, p. 140; p. 125). Y lo es porque el ámbito estético es experiencia de verdad, más aún, una experiencia de verdad que exige filosofía. En cambio, si lo estético fuese irracional, irrelevante filosóficamente, entonces sería sólo podría ser integrado en la filosofía mediante la aplicación de una teoría filosófica que necesariamente habría de ser constituida al margen de ese ámbito, pues estamos suponiendo que carece de relevancia filosófica, para luego ser proyectada sobre él.

Los casos de Hegel, Heidegger y Adorno muestran que el término 'estética' en sentido estricto no vale para ellos, aunque Hegel y Adorno sigan usándolo.

De hecho, la diferencia entre Heidegger, por un lado, y Hegel y Adorno por otro, reside en que sólo Heidegger se toma el nombre de 'estética' seriamente como estética en sentido estricto, razón por la cual evita el término 'estética' para calificar su reflexión y su comprensión del fenómeno artístico, mientras que Hegel y Adorno, aunque están de acuerdo en lo esencial con Heidegger, pues ambos rechazan también la estética en sentido estricto, siguen calificando como 'estética' a su reflexión sobre este ámbito. Por tanto, si pretendemos que el término 'estética' valga también para el pensamiento de Hegel, Heidegger y Adorno, estamos obligados a comprenderlo, además de en el sentido estricto que ya hemos expuesto, es decir, como dominio de lo sensitivo-formal, en un sentido más amplio, menos significativo filosóficamente y más neutro. Este sentido irrestricto de estética, sin carga filosófica, en la medida en que esto sea posible, no puede ser otro que la definición de estética como comprensión filosófica del arte. Sólo en este sentido, entendida como comprensión o meditación filosófica sobre el arte, o sea, como 'filosofía del arte', se puede hablar de 'estética' en sentido absoluto en el pensamiento de Hegel, Heidegger y Adorno. Pero además esto mismo, comprensión filosófica del arte, es lo que ha de ser en la actualidad la estética. Ahora bien, el primer problema que ha de plantearse dicha estética actual es la definición y/o delimitación de esto que hemos denominado 'arte', o sea, la definición de su propio objeto, lo estético. Su primera pregunta, en tanto comprensión filosófica del arte que es, será entonces ¿qué es arte? Este objeto también ha de ser entendido en sentido amplio y sin interpretar, del mismo modo que el propio saber estético, de manera que incluya desde las pinturas rupestres de Lascaux, *La Odisea* o *Concierto campestre* de Tiziano, hasta *Fountain* de Duchamp, *Brillo Box* de Warhol o *Coyote* de Beuys, pasando por cualquier otra realidad del mundo natural o artificial (cultural) cuya forma o apariencia sensible dé lugar a un mundo significativo de pensamiento, sea una jarra, un paisaje, la torre Eiffel, el *Vietnam Veterans Memorial* de Washington o *Disneyland*. La estética actual, ya en sentido amplio, consistirá en reflexionar filosóficamente sobre todos esos fenómenos estético-artísticos, también entendidos ya en sentido amplio. Una vez perfilado su objeto, el 'arte', la comprensión filosófica del arte en que consiste la estética actual se despliega en un segundo problema: la aclaración de las relaciones entre los elementos que la constituyen, es decir, entre lo estético-artístico y lo filosófico.

Universidad de Sevilla
Facultad de Filosofía
agpozo@us.es

ANTONIO GUTIÉRREZ POZO

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2011]