

Aproximación semio-estética en la crítica kantiana: de la *Crítica de la razón pura* a la *Crítica a la facultad de juzgar*

Eduardo Enrique Yalán Dongo ¹

¹Universidad de Lima.

Lima, Perú.

E-mail: eyalan@ulima.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-0143-4973>

Resumen: La presente es una aproximación al concepto de signo en la filosofía crítica de Kant. Precisamente, en el tránsito de la primera crítica hacia la tercera, donde la pregunta sobre la facultad superior deja de ocuparse del conocimiento o el deseo para concentrarse en el sentimiento de placer y dolor. El rastreo sobre el problema del signo en Kant en la primera crítica resulta de vital importancia, además de cierta consideración de la tradición artística respecto al signo. Este registro genealógico servirá para entender la importancia de una lectura semiótica subrepticia en la *Crítica del juicio*, pero también un lugar en el espectro de la crítica como proyecto kantiano. La pregunta central que irá modulando estos tres ejes se construye de la siguiente manera: ¿Hasta qué punto se puede hablar en la filosofía estética kantiana –expuesta en la tercera crítica– de una consideración original del signo, incluso novedosa respecto a una tradición estética?

Palabras clave: Crítica del juicio, signo, Kant, semiótica.

Abstract: The present is an approach to the concept of sign in Kant's critical philosophy. Precisely, in the transition from the first critique to the third, where the question about the higher faculty stops dealing with knowledge or desire to focus on the feeling of pleasure and pain. The trace on the problem of the sign in Kant in the first critique is of vital importance, in addition to a certain consideration of the artistic tradition regarding the sign. This genealogical record will serve to understand the importance of a surreptitious semiotic reading in the *Critique of Judgment*, but also a place in the spectrum of criticism as a Kantian project. The central question that will modulate

these three axes is constructed as follows: To what extent can we speak in Kantian aesthetic philosophy –exposed in the third critique– of an original consideration of the sign, even a novel one with respect to an aesthetic tradition?

Keywords: Critique of Judgment, Kant, semiotics, sign.

La presente es una aproximación al concepto de signo en la filosofía crítica de Kant. Precisamente, en el tránsito de la primera crítica hacia la tercera, donde la pregunta sobre la facultad superior deja de ocuparse del conocimiento (*Crítica de la razón pura*, aquí *CRP*) o el deseo (*Crítica de la razón práctica*, aquí *CRPr*) para concentrarse en el sentimiento de placer y dolor (*Crítica de la facultad de juzgar*, aquí *Cj*). Las razones que motivan esta transición en el presente artículo parten de una pregunta nacida en las reflexiones de la filosofía estética en Kant, considerándola desde tres ejes: (i) como una exploración exegética al tratamiento del problema del signo en la teoría estética kantiana, (ii) como un recorrido histórico que fue convergente a las pretensiones de corrientes artísticas posteriores, como el romanticismo, desde las reflexiones sobre el signo y, finalmente, (iii) como exploración original a los problemas de la producción y la representación en la obra de arte.

La pregunta central que irá modulando estos tres ejes se construye de la siguiente manera: ¿De qué manera se transforma estéticamente el concepto signo en base a un contrapunto ente la primera y la última Crítica? Interesa de esta pregunta el papel que juega el signo en principio enmarcado en la representación en los planteamientos iniciales de la primera Crítica y, finalmente, dirigido hacia la estética kantiana presente en la *Crítica de la facultad de juzgar*. Para tal empresa, el rastreo sobre el problema del signo en Kant en la primera crítica resulta de vital importancia, ya que permite identificar al tratamiento sobre el signo desde el punto de vista del lenguaje y la gramática, tratamiento ya trabajado por la literatura especializada (Gailus, 2006; Kleingeld, 2017; Leserre, 2019). No obstante, este registro genealógico servirá solo para aproximarnos a una lectura subrepticia en la *Crítica del juicio* con respecto a este problema semiótico. Consideramos que la última crítica provee una presentación del signo alejada del marco representativo y gramatical y cercana a una presentación estética no-representativa. Dentro de nuestra pregunta surge otra ¿Cuál es el límite del papel de la representación en esta transformación del signo de la primera a la última crítica?

Las reflexiones que aquí se han desarrollado funcionan asimismo como una aproximación, pero además como una selección dentro de la gran arquitectura kantiana, por lo que la mirada no estará en el presbítero, el altar, las naves o el crucero, sino en los capiteles, las cornisas internas y en el curioso y bien detallado ajedrezado del pórtico. El enfoque sobre el problema del signo en la obra de Kant es un problema particular en la ruta de pensamiento, pero también un registro clave para

el desarrollo de una teoría estética y semiótica. Como señala Daniel Leserre (2019) la reflexión kantiana ha influido a las teorías semióticas contemporáneas, tanto a la teoría peirciana como a la semiótica continental, en autores como Claude Zilberberg quien recupera de Kant las anticipaciones de la percepción y su rol en la producción de sentido (Zilberberg, 2006).

Consideración del signo en la crítica kantiana: primera acepción de signo

En el texto pre-crítico *Sobre la nitidez de los principios de la teología natural y de la moral* (1763) Kant desarrolla el primer nivel para una teoría de los signos partiendo de una definición opositiva que acentuará posteriormente en la etapa crítica; una teoría del *signo filosófico* solo adquiere valor en su diferencia con las ciencias matemáticas, con el *signo-matemático* (Leserre, 2019; Shabel, 1998). La definición y pretensión del signo en el punto de vista de la filosofía en este texto es considerar al signo *in abstracto* (palabras) como un conductor hacia lo universal, mientras que los signos matemáticos, por otra parte, permiten un conocimiento intuitivo de lo universal, considerándolo, a diferencia del primero, como un signo *in concreto*. De este modo, para Kant, la filosofía utiliza al signo como representación y no como medio directo de conocimiento del fenómeno. El conocimiento, por tanto, se ejecuta *en* el discurso, más allá de las palabras y *en* el lenguaje. Cosa distinta sucede en la naturaleza sensible de los signos en las matemáticas que buscan algo diferente: que el sujeto pueda acceder a su conocimiento de manera simple, sencilla, a través de una certeza eficiente. Mientras que la metafísica busca no una interna conexión formal de los signos, sino una producción que considera al concepto mismo “delante de los ojos con el fin de verificar así la corrección de sus derivaciones formales en el plano de los conceptos” (Carvajal, 1992: 48), el signo matemático permite un conocimiento intuitivo de lo universal.

Las matemáticas junto con las ciencias naturales mantienen en la etapa pre-crítica y posteriormente en la crítica, un privilegio que sirve como cimiento para guiar directamente a la metafísica. Por las influencias de Martin Knutzen, maestro de lógica y metafísica en el *Collegium Friderecianum* (Cassirer, 1974: 37), Kant concreta entre 1740 y 1746 los estudios de matemática, filosofía y ciencias naturales en la Universidad de Königsberg, de ahí el interés relacional entre las tres disciplinas transversales a la etapa crítica, principalmente en la *Crítica de la razón pura* (CRP). Ya en el prólogo a la segunda edición de CRP, Kant recupera este sentido directo de las matemáticas ya trabajado anteriormente. A diferencia de la metafísica, tanto matemáticas y física han continuado un camino directo a la ciencia, a pesar de la antigüedad de aquella. Las matemáticas mantienen una independencia con la experiencia siendo estas universales y necesarias, son *juicios a priori* que producen conocimiento determinado. De este modo, el signo numérico “7”, la adición “+” y la cantidad agregada “5” forman el resultado matemático “12”, los conceptos universales están siempre ahí en la operación signica $7 + 5 = 12$, idea que arrastra desde la *Dissertatio* (1770). Los signos matemáticos son un hecho (Kant, 2007: 9). La pretensión kantiana es precisamente efectuar una comunidad entre este proceso matemático y la misma pretensión metafísica (CRP, A 713/741),

por lo que en toda la *Crítica a la razón pura* el filósofo se encuentra preguntando ¿Cuál es la facultad superior de conocer? ¿Existen los juicios sintéticos *a priori* en el conocimiento?

Teniendo como persistente referencia no imitativa al proceso matemático¹, Kant parte de las mismas características de inmediatez y sensibilidad con la que había trabajado antes de la elaboración de la *CRP* para definir el signo matemático. Los conceptos matemáticos tienen aquí *claridad estética* mientras la filosofía efectúa una *claridad lógica*; si la primera propone un conocimiento obtenido por *construcción* de los conceptos, la segunda es un conocimiento racional *derivado* de conceptos (*CRP*, A 714/ B 742). Kant dice que la *construcción* de un concepto, en las matemáticas, tiene que expresar en su representación (un número por ejemplo, un signo), una validez universal con relación a las posibles intuiciones que le pertenecen a dicho concepto. Propone un ejemplo de la geometría: si se construye un triángulo representado, este parte de un concepto de la imaginación que posibilita el acuerdo entre una (el concepto) y otra (el triángulo), un acuerdo directo que no ha tomado el modelo de una experiencia. A pesar de que el signo (figura) es empírico *sirve* para expresar la universalidad del concepto. A partir de aquí, el signo es conceptualizado desde su funcionalidad representativa que es la de construir el concepto, adecuarlo y plasmarlo. La figura del triángulo, pese a tener quizá determinaciones distintas, debe no modificar el concepto *a priori*, el concepto del triángulo o, si queremos, el referente.

En este sentido, Kant presenta en las matemáticas dos tipos de construcción, por un lado (i) *la construcción ostensiva o geométrica*, donde las magnitudes (*quanta*) se construyen en el espacio (geometría, el concepto de triángulo a la forma del triángulo) y (ii) *la construcción simbólica*, que se da cuando se construye la mera cantidad (*quantitas*), como en el caso del álgebra, y que se prescinde totalmente del objeto empírico referente para representar y combinar los símbolos (signos, números combinados que forman operaciones). Ahora bien, “Con el ejemplo expuesto hemos intentado simplemente poner en claro la gran diferencia existente entre el uso discursivo de la razón, por conceptos, y el uso intuitivo de la misma, por *construcción* de conceptos” (*CRP*, A 719/ B 747). No obstante, tanto (i) como (ii) no son de interés para la filosofía ya que producen *juicios a priori* (construcción geométrica) y *a posteriori* (simbólica) respectivamente, mientras que el propósito de la *CRP* es desarrollar los juicios *sintéticos a priori* en el conocimiento. El conocimiento filosófico, al contrario de la operación matemática, (geométrica y simbólica) no considera lo universal en lo concreto (en la intuición singular del signo), sino que siempre tiene que considerar lo universal en abstracto (a través de conceptos), de aquí que Kant refiera una naturaleza discursiva mayor al signo, en lo que denomina pruebas acroamáticas (discursivas) (*CRP*, A 735 / B 763). Los signos ya no

¹ El tratamiento de las matemáticas y de lo que llamamos aquí “signo matemático” es transversal, se rastrea desde el Prólogo hasta el capítulo sobre la Estética trascendental, en la referencia al espacio y tiempo, solo para complementar su sentido en la Analítica trascendental y la segunda parte de la *Crítica*, en el Capítulo 1 de la segunda parte de la *Crítica* Doctrina trascendental del método llamada la Disciplina de la razón pura en su uso dogmático.

construyen una representación que parte de un concepto, sino que sirven para representar indicando el castillo conceptual detrás de ellos (CRP, A 728/ B 756).

La postura kantiana es precisa en la teoría del signo donde su principal eje de composición se encuentra en la diferencia entre un signo-percepción (ligando aquí a las matemáticas, signos constructivos o signos expresivos) con un signo-discursivo (*a partir* de la palabra). El filósofo puede entender una estructura lingüística expresada en un enunciado y no por ello decir que su sentido proviene directamente de la percepción sino que mediatamente, indirectamente, el enunciado refiere a algo ausente (*Aliquid*), que no se me da en la percepción. Es importante para la CRP reconocer esta brecha entre un tipo de conciencia con la otra, una conciencia perceptiva que interactúa directamente con el fenómeno en el espacio y tiempo, y una conciencia a través de signos que indican, designan, refieren o demuestran un detrás.

Es en este sentido que en la *Antropología* (1798) Kant asocia la facultad de designar con un tema temporal donde se enlazan el presente y el pasado, un aquí y un allá siempre esquivo. Este texto, que cae dentro del periodo crítico kantiano, es importante porque extiende la relación fundada en la CRP al respecto de la conceptualización del signo como elemento designador. Indicar a la *Antropología* en este punto nos permite registrar la manifestación casuística que dibuja Kant en el signo y convergente a su trazo conceptual elaborado en la primera crítica. Se entiende precisamente en esta obra al símbolo como una representación de un concepto que construye una intuición y una figura de un estado de cosas. El conocimiento a través de estos signos se llama *simbólico* o *figurado*. Estos símbolos no deben ser considerados como inmediatos, sino tan solo mediatos (indirectos), que en sí no significan nada, sino que por asociación conducen a los conceptos detrás de estos. Y a su vez, este conocimiento simbólico que designa un concepto detrás de él se opone a un conocimiento discursivo (el signo intelectual), en el cual el signo se limita solo a acompañar al concepto como guardia. "Los símbolos son meros medios del entendimiento, pero solo indirectamente, a través de una analogía con ciertas intuiciones, a las cuales puede aplicarse el concepto del entendimiento, para proporcionarle una significación mostrando un objeto" (Kant, 2004: 103). Los signos son medios, herramientas indirectas de un concepto al que custodian y que mantienen, por regla analógica, su comunidad con el concepto. Lo simbólico incluso llega a ser un indicador definitorio de los salvajes que utilizan los signos como expresión de pobreza de conceptos y, por tanto, también de palabras para expresarlos, esta es señal de misticismo en una cultura. Habría que agregar también el mal uso de la designación entre el signo y el estado de cosas como característica de una cultura arcaica, de una persona que no pueda sostener un diálogo consigo misma. Por el contrario, será ilustrada aquella búsqueda de la derivación del concepto moral más allá del signo y representación, con esto se efectúa el uso del lenguaje como derivativo: "Toda lengua es designación de los pensamientos, y, a la inversa, la forma más eminente de *designar* pensamientos es la del lenguaje, este máximo medio de entenderse a sí mismo y entender a los demás" (Kant, 2004: 105). Sobre este

principio indicador, los signos se dividen en tres clases: (i) voluntarios (artificiales), (ii) naturales y (iii) portentosos. Resumimos a continuación sus características:

Tabla 1.

Clases de signos según el § 39 de la Antropología

Signos Voluntarios	Signos Naturales	Signos Portentosos
Los gestos, gráficos, las notas musicales, signos visuales, signos de clase de hombres honrados, signos honoríficos, signos infames, signos de admiración y de puntuación.	<p>Relación de los signos con el estado de las cosas en cuanto al tiempo, puede ser:</p> <p>Demostrativa (el síntoma, el cual es un índice para Peirce).</p> <p>Rememorativa (mausoleos para recordar a los muertos, simbólico a modo de Peirce).</p> <p>Pronóstica (la Astronomía que predice el futuro y la probabilidad matemática de la eventualidad que sirven de guía a la ciencia).</p>	Signos deformados, los monstruos de las antiguas cartografías, el evento inesperado de un eclipse, una manifestación de guerra, el signo del Juicio del Fin del mundo, la apertura del apocalipsis y la hipérbole siempre bajo sospecha.

Considerar una teoría del signo en la filosofía crítica kantiana, principalmente en la primera etapa crítica, es afirmar un tipo de conciencia distinta a la conciencia perceptiva del sujeto respecto al fenómeno. Para Kant, la diferencia se sostiene. Una conciencia perceptiva capta la cosa, el fenómeno no invita a un detrás de él², el sujeto capta algo que está fuera de sí, una representación que se da en el espacio y en el tiempo como dimensiones *a priori* de la sensibilidad que no se muestran sino cargadas de materia, llena de cantidades y de grados (intensivos). La multiplicidad de la sensibilidad es recibida (receptividad, síntesis aprehensiva) hacia la imaginación (espontaneidad, síntesis de la imaginación) que se unifica en el concepto (síntesis de apercepción). De este modo, la imaginación se articula en el entendimiento que legisla y unifica la síntesis en categorías. Pese a su

² Kant sostiene una división entre fenómeno y cosa en sí ambivalente en la CRP, hay un salirse del fenómeno para asignar una región solo vista por “Dios”, el noumeno (el objeto X, el objeto trascendental) y una región fenomenológica vista por el hombre. La crítica fenomenológica husserliana, por ejemplo, enfatiza no en un atrás, sino en el énfasis de nuestras facultades cognitivas para enfrentar al mundo mismo y el hecho de que nuestra aproximación al mundo mismo sea asíntótica en el sentido. Este punto de vista precisamente lleva a considerar que no podemos agotar las propiedades en aquello que se nos da (el fenómeno) y, por ende, es un camino infinito, postura que Kant parece en algunos pasajes de la CRP adoptar y en otros renunciar para abordar un objeto “X”.

pasividad y subsunción a las facultades, la sensibilidad participa como fenómeno en la producción de conocimiento, sin embargo, otro será el rol del signo que, limitado a la facultad de designar, como se ha visto, solo funciona como una herramienta de representación, como elemento mínimo de conocimiento en el sistema (definición no alejada de una semiótica del discurso contemporánea (Fontanille, 2001)).

Según lo desarrollado, a modo de síntesis, y sin forzar o imponer una estructura diferente a la que se presenta, encontramos aquí una afinidad, un sutil guiño que debe entenderse en términos de la estructura del signo, la columna vertebral que lo define o su esqueleto arquitectónico. Encontramos, pues, una afinidad entre los conceptos tradicionales de catarsis y mimesis con el signo matemático y el signo filosófico, respectivamente. Se sostiene por un lado que, la función signica de la catarsis es la *conducción* (el signo como conductor de un elemento afectivo), ésta hace también que el signo gire en torno al referente (afecto, ya que cuando se purga la emoción, el signo se desvanece al interior del sujeto). Observamos la misma función en el signo matemático en Kant, signo que guardaba una cierta “claridad estética” por su inmediatez y sensibilidad. Tanto el signo en la catarsis como el tratado por Kant en las matemáticas guardan la misma función, conducir un referente (el concepto de triángulo a la forma del triángulo, una emoción conducida por el lenguaje –entendido como ornamento– en la poesía). El signo cuya función es la de conducir o construir un referente, no solo un estado de cosas, no solo una instancia empírica, sino una afección en el caso de la catarsis y un universal en el caso matemático. Como afirma Daniel Leserre: “Por una parte, en tanto los signos lingüísticos solamente serían un medio subjetivo para la reproducción del pensamiento, se hallaría en él un modelo mentalista del lenguaje como forma de designación” (Leserre, 2019: 12). En este sentido, el espectador usa la figura, es decir, el signo como mero conductor de sentido (conocimiento intuitivo de lo universal).

Por otro lado, el signo en la mimesis cumple otra función, la de indicar un referente fuera de este, esta función se presenta en el signo en la filosofía, un rol meramente indicador de la palabra. Kant dice que el signo no vale por sí mismo, sino que funciona como herramienta indirecta de conocimiento, siempre en su rol custodio de otra cosa, siempre con el concepto “delante de los ojos” (como lo es para el retratista su modelo). ¿Qué vigilan? Si observamos la pintura de Tiziano *Amor sacro y amor profano* o *Venus y la doncella* de 1515, encontramos que los signos no conducen un universal ni un afecto, como sucede en la catarsis, sino que encuentran su función en la custodia al simbolismo. Se puede apreciar la mezcla de signos *portentosos* (la presencia de ambas Venus), signos *pronósticos* (los perros cazando a la liebre y la dirección del caballero al castillo son la amenaza y la esperanza respectivamente) y signos *rememorativos* (el sepulcro como el simbolismo de un recuerdo, el símbolo por sí mismo). ¿Qué hacen los signos sino indicar lo que se representa detrás de ellos? ¿Qué fue el renacimiento sino el excesivo uso de estos signos? En sí mismos no significan nada, su sentido se forma en la analogía, en la buena correspondencia entre el significado y el significante. En este sentido, la mimesis no solo ata el ojo al estado de cosas, sino que ata a su vez al

sujeto a la intención predefinida, al *a priori* cultural, a la ley signica, al código y al territorio (Deleuze, 2008: 100). Si podemos sostener esta relación en Kant no solo encontraríamos una síntesis en la función del signo en la teoría kantiana, sino un manejo específico del signo en Kant en la primera etapa crítica. Ahora bien ¿Continúa Kant esta misma dirección del signo en la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), la última crítica? ¿Qué produce la estética en la noción, definición y vida del signo? Se abre una fuga, se agrieta la homogeneidad.

El signo en la tercera crítica; la segunda acepción en la *Crítica de la facultad de juzgar*

A pesar de disponer de una arquitectura ya predispuesta en la *CRP* y la *CRPr*, la última crítica, la *Crítica de la facultad de juzgar*, propone un cambio de orientación en la problemática kantiana. Si bien permanece el interés hacia un sentido común, este ahora se manifestará en el aspecto estético y, a diferencia de las dos primeras críticas, se alejará de una pretensión legisladora entre las facultades para establecer una génesis basada en el acuerdo libre entre ellas (tanto en la analítica de lo bello como en la analítica de lo sublime). La imaginación, a diferencia de la *CRP* donde se encuentra subsumida a la legalidad del entendimiento, ahora reflexiona libremente sobre la forma de un objeto singular de la naturaleza sin la legislación de un entendimiento. Si bien el interés kantiano se mantiene predominante sobre el juicio del gusto y sus diversas relaciones en tanto una teoría del espectador (de las cosas bellas de la naturaleza y de la obra de arte), los párrafos que aquí se discutirán §§ 45-50 proponen orientar la cuestión desde un punto de vista distinto, a saber, originario y quizás genético presentado en la figura del genio. De los mencionados párrafos de la *Crítica de la facultad de juzgar* (Cj) Kant introduce el concepto de libre juego pero a su vez, en su especificidad, el concepto de *espíritu* y el de *idea estética*. Ambos conceptos aparecen en el §49 titulado “De las facultades anímicas que construyen el ánimo”, uno de los párrafos más incitantes de la *CJ* que tomaremos aquí como una primera grieta en la teoría del signo. La reflexión en este punto de la tercera crítica se encuentra cada vez más interesada no solo en la contemplación de la obra (a la que Kant se ha ocupado largamente para trabajar la analítica del gusto y lo sublime), sino en la misma producción artística por parte de la figura particular del *genio*.

Para Kant, el genio se presenta no solo como una pieza clave para relacionar el concepto de *belleza* al *arte* (Rohden, 1992), sino para relacionar arte con naturaleza, pues el genio garantiza esas relaciones en la medida en que su fundamento es su propia naturalidad: el *talento* mantiene un correlato análogo con el *don natural*. En este sentido, la presencia del genio adquiere lógica en la relación análoga con la naturaleza en su acto productivo, espontáneo y originario, características que se extienden desde el mecanismo natural hacia el arte bello. El genio dispone de una innata disposición del ánimo (*ingenium*) por medio de la cual la naturaleza da la regla al arte, dicta reglas cuyo fundamento no se encuentra en la propia disposición del genio (como concepto o determinación) sino en la misma naturaleza mediante la “índole armónica de sus capacidades”. Todo arte bello requiere genio humano y de una distribución de reglas. Por ejemplo, la capacidad técnica para manipular

las formas y los materiales en la composición que a su vez produce, al igual que las cosas bellas de la naturaleza, un “juego libre” que se desarrolla hacia un acuerdo de las facultades en los espectadores. Un poema solemne, una historia espectacular, un discurso pomposo, cierto tipo de conversaciones, entre otras manifestaciones, pueden presentarse, para Kant, como situaciones donde “no hay genio”, es decir, no se presenta el desarrollo de un “espíritu” como el “principio vivificante del ánimo” (§49 / B 192).

Es sobre este contexto que las ideas estéticas se definen como intuiciones a las que ningún concepto se adecua (*intuición sin concepto* o como Kant las llamó *intuiciones ciegas*). A diferencia de las ideas racionales donde la intuición no se adecua al concepto: “Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas” (Kant, 2007a: 93), funcionan como contenidos producidos por la imaginación y que se asocian a una vivificación del espíritu ya que *fuerza a pensar*:

Ahora bien, yo sostengo que este principio no es otra cosa que la facultad de la presentación [Darstellung] de ideas estéticas. Y por idea estética entiendo aquella representación [Vorstellung] de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado, esto es, un concepto; que, en consecuencia, ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje (Kant, 2007b: 435).

No hay concepto determinado, no hay pensamiento determinado en las ideas estéticas ¿Qué significa esto? Si por un lado *la idea de la razón* excede la experiencia ya sea como correspondencia (como los seres invisibles que no tienen correspondencia natural) o como formación del espíritu (el amor, la muerte), *las ideas estéticas*, por otro lado, van “más allá” del concepto y el conocimiento, es decir, no funcionan como subsunción de la multiplicidad sensible bajo conceptos universales (idea lógica implicada en la ciencia físico-matemática, la lógica y la formalización inductiva), ni como una expresión de algo, como se entiende al signo en su definición canónica) sino que crean la intuición de otra naturaleza, es decir: hacen pensar más [allá de] (§49 / B195). Es preciso detener la mirada sobre este punto importante en esta sección para abrir la pregunta por el signo, ¿Cómo se expresa una idea estética? ¿Cómo se efectúa la representación definida por Kant sobre las ideas estéticas?

Primer aspecto del signo como coadyuvante de la representación de ideas estéticas

Para Kant, la existencia material del objeto artístico (los objetos exteriores que existen materialmente) es imposible, es decir, no reside en ella el placer superior en el espectador o, en este caso, el productor, el genio. Por el contrario, se trata siempre de devenir, de representar una *forma pura*, y aquí se entenderá tal, como la reflexión en movimiento de un objeto singular en la imaginación, lo

que la imaginación refleja de un objeto en oposición al elemento material y la sensación. Materialmente, un mero color, un sonido, un elemento aislado, esto es, un signo mínimo independiente, no puede generar una apreciación de juicio de belleza sino cuando se encuentran en una *forma bella*, a saber, *cuando los signos se componen en la figura* agenciándose en el dibujo, en un juego de las figuras que deviene una composición para el juego libre de la imaginación en el espectador. El dibujo funciona también como un medio para la composición y vehículo de las ideas estéticas: “En la pintura, escultura, y aun en todas las artes plásticas, arquitectura, jardinería, que sean bellas artes, el dibujo es lo esencial” (Kant, 2007b: 284)³. En este sentido, la composición de la danza, por ejemplo, sería el objeto del juicio del gusto pero también manifestación de las ideas estéticas. Si bien las unidades de signos enaltecen la representación (como un color enaltece un cuadro, por ejemplo, *El matrimonio místico de Santa Catalina* de Hubert Maurer tienen por sí solas un rol coadyuvante, ya que recién en su agenciamiento, en su conexión y asociación con otros signos, *producirán la satisfacción vivificante en el espectador*. De tal manera, las ideas estéticas se exhiben (previas a su comunicación en el juicio, previas al lenguaje lingüístico) en la materialidad de la obra en las artes figurativas, en las figuras, en los agenciamientos del trazo, en los signos asociados que se producen desde la actividad creadora (*Schöpferische*) de la imaginación del genio.

El genio como facultad de producción de ideas estéticas no solo produce la materialidad agenciada de signos que la exhiben, sino que lo hace contemplando un proceso ralentizado, pausado de creación. Sobre este punto, Kant no solo rompe con Platón (y con su propia definición en la *CRP*) al dotar a la idea de un carácter subjetivo (Cañas Quirós, 1998:597), sino también con la concepción platónica de una inspiración trascendente, violenta e inmediata en la producción; el genio, en tanto instancia creativa, se imprime en un proceso ralentizado, de ensayo y error, de mutación y constante desarrollo y amplitud del artista. De aquí su diferencia con el *signo-conductor* de la catarsis. Dice Kant en el §48, B 190 – 191:

Pero para dar esta forma al producto del arte bello se requiere meramente gusto, al cual atiene su obra el artista, después de haberlo ejercitado y corregido mediante múltiples ejemplos tomados del arte o de la naturaleza, y tras múltiples intentos por satisfacerlo a menudo fatigosos, encuentra aquella forma que el deja satisfecho. De aquí que ésta no sea, por así decirlo, asunto de inspiración o de un arranque libre las capacidades del ánimo, sino de un *perfeccionamiento lento* [el subrayado es nuestro] e incluso penoso, para hacer adecuada al pensamiento, y, sin embargo, no perjudicar la libertad en el juego de estas capacidades. (Kant, 2007b: 433-434).

³ La idea de predominio de dibujo sobre el color fue algo característico de las estéticas neoclásicas del siglo XVIII (Jacques Louis David, Joseph Marie Vien, Francisco Bayeu, Gottlieb Schick, etc.)

La aparición ralentizada de la originalidad del genio posibilita la obra de arte, la composición, el agenciamiento semio-estético en un carácter único, original y continente de las posibilidades infinitas de su afección. Toda originalidad de la idea estética es obra del genio cuya representación no se da, como se ha visto, en un asalto violento y trascendente de la inspiración (como sucede en la catarsis) sino en el proceso lento y ralentizado de la asociación signica, de la composición y el dibujo. Precisamente se realza en estos pasajes de la *Cj* (§57-59) el aspecto expresivo de esta originalidad, de la determinabilidad del sustrato suprasensible (*Übersinnlich*) de la naturaleza “fuera de nosotros y en nosotros mismos”. La originalidad y el trabajo del genio en la materialidad de la obra no implica un simple ejercicio de registro de signos, sino un juego expresivo entre el signo y la idea estética, el genio dota de vida al signo a través de estas ideas que son, en este sentido, vida de la obra “capaz de soportar el paso del tiempo” (Carrillo, 2002: 322). Es menester poner atención sobre esto no solo para indicar que la idea estética exhibida en la obra es capaz de soportar el desarrollo temporal, el discontinuo y agrietado paso de la historia, sino sobre esta independencia de la idea estética del cuerpo físico del genio, funcionando más bien como un bloque de sensaciones del espíritu vivificante expresada en la obra. Podemos ensayar un aspecto de aquí, a saber, la habilidad del signo de liberarse de este modo de la intención del autor, más allá de los conceptos primigenios, más allá de su referente.

El espíritu se expresa mediante ideas estéticas íntimamente vinculadas al signo pero no como expresión de un estado de cosas, sino como expresión de un principio vivificante del espíritu en la obra de arte. Con esto, las ideas estéticas dejan a un lado la capacidad reproductora y fiel (mimética) de un referente en la obra de arte y en el juicio (que llevaría a una noción de verdad neopositivista), incluso se alejan de una sucesión imitativa que horada la producción del estudiante respecto al genio (el estudiante copia al maestro para producir, cosa que Kant rechaza). Por el contrario, las ideas estéticas funcionan como “expresión correcta del influjo de un creador ejemplar en ella” (Kant, 2007b: 385).

Ahora bien, ¿De qué trata esta expresión en signos agenciados de la idea estética? Siendo la imaginación la facultad que permite interactuar con las ideas estéticas, es ella la que, no solo durante la experiencia frente a una obra (un poema, una pintura, etc.), sino en la misma producción material del genio, sensibiliza la idea estética en signos. Lo cual no quiere decir que la idea estética sea un conjunto de signos, sino más bien un efecto de estos. Kant reconoce dos perspectivas de las ideas estéticas, en primer lugar, entendidas como un arquetipo o imagen originaria (modelo primigenio) que está en el fundamento de la imaginación, mientras que, por otro lado, mantienen un aspecto expresivo en la figura (*ectipo*, imagen ulterior, copia).

Aquí pareciera que Kant adhiere al signo (ahora sensible) nuevamente una característica indicadora de un referente, en este caso el modelo primigenio, la idea estética. Sin embargo, tenemos que

rechazar esta concepción en aras de una interpretación más subterránea. Como se ha visto, la presentificación tiene una génesis en la voluntad creadora del genio que propone en la idea estética un fin (*Zweck*), es decir, un concepto que se manifiesta como fundamento de la configuración de su producto, de su objeto y que no se relaciona con el concepto de “perfección” (Parra, 2007: 267) (en tanto idea modélica particular) ni a una concordancia con un fin primero. El *fin* de la idea estética, como lo sugiere Lisímaco Parra (2007), es la existencia de una determinada forma objetiva, de un objeto, es decir, es menester considerar en el hecho de expresar las ideas estéticas la adopción de una *forma libre* de concordancia entre el concepto (como causa) y el objeto artístico (como fin), incluso pudiendo ser representada en formas desagradables: “El único y más elevado fin de una obra de arte es expresar ideas estéticas” (Carrillo, 2002: 306). Es por ello que la obra de arte no tiene pretensión pedagógica, su intención no es la de enseñar a otro un referente cierto, un estado de cosas o una facticidad, sino una posibilidad, posibilidades en simultáneo. De este modo, las ideas estéticas no se presentan tampoco cercanas a un fin conceptual ligado a la moral, al servicio de la justicia o la precipitación al bien, ya que al encontrarse al servicio de un fin pierden su carácter múltiple e inagotable. Con ello, pese a que Kant la instituye radicalmente, la exhibición de ideas estéticas en la obra artística no tiene pretensión mimética, indicadora, por lo que el término *copia* usado por Kant para definir al signo como expresión resulta un término impreciso, incluso, para algunos, sabotea la misma pretensión kantiana de rebasar el concepto de mimesis (Rohden, 1992: 98). Proponemos en cambio el término *simulacro*, utilizado por Gilles Deleuze:

Si decimos del simulacro que es una copia de copia, icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza. (Deleuze, 2011: 183).

Los signos que exhiben las ideas estéticas son un simulacro más que una copia (*Vorbild*) de aquellas. Existe cierta inadecuación entre la obra de arte (compuesto agenciado de signos) y la idea estética. La obra no es un ejemplo de la idea a la que se está refiriendo, ya que, si fuera el caso, la idea estética sería un elemento fijo o determinado a un concepto. Por el contrario, la obra de arte pretende escapar de una realidad establecida, rutinaria y fija:

Tal puede ser el caso cuando intenta aprehender la especificidad de objetos individuales que no obstante escapan a la experiencia cotidiana que de ellos se tiene, o cuando muestra relaciones desconocidas o desatendidas de los mismos, o incluso cuando crea mundos o relaciones posibles que relativizan lo que se tiene por real, y que a menudo anticipan sentidos de realidad hasta entonces inexistentes [...] Pero si las ideas estéticas plasmadas en la obra de arte “dan lugar a mucho pensar”, es porque ellas, incluso si se valen de representaciones de objetos reconocibles, no apuntan sin embargo a la presentación de ningún concepto [...] (Parra, 2007: 282).

La diferencia entre una copia y un simulacro es precisamente ésta, si por un lado podemos observar el cuadro de *Viajero frente al mar de niebla* de Caspar David Friedrich y decimos que esa obra se trata de “un hombre a espaldas mirando hacia el mar” o “el autor quiso comunicar tal o cual temática y esa es la única interpretación posible” solo reconocemos ingenuamente de los signos su instancia indicadora a los estados de cosas, pero si son estos mismos signos agenciados unos con otros atravesados por la idea estética, entonces podemos rebasar estéticamente, a través del juego libre de la imaginación, lo que se tiene por real. De esta manera, hemos pasado de una concepción de signo en tanto *registro* a una de *transformación* y devenir.

Es a este nivel de expresión de las ideas estéticas, de su exhibición, que ensayamos algunos aspectos del signo tratados hasta este punto: (i) el signo no es un conductor de emociones violentas que buscan ser purificadas (finitud) sino una expresión de ideas estéticas que buscan ir más allá del propio genio, del tiempo y la historia (inagotabilidad); (ii) el signo nunca es entendido *como unidad* en la exhibición de las ideas estéticas, sino *relacional*, como elemento que se extiende a otros signos, aquí su dimensión *extensiva*⁴; (iii) las ideas estéticas se libran de un fin imitativo y producen en la originalidad del genio, por tanto, los signos no resultan ser meras copias, sino *simulacros*.

Segundo aspecto del signo, el signo-presencia

Como se ha tratado *ut supra*, las ideas estéticas como principio del genio y de su producción ya no refieren más a la *representación* (Vorstellung⁵) de una cosa (signo y su objeto), sino a la *presentificación* (Darstellung⁶) como la *expresión* (Ausdruck) de una idea. Sobre este punto, una brecha. Existe una diferencia importante que es preciso notar y que abrirá a un segundo aspecto del signo. Si solo damos cuenta del aspecto representacional de las ideas estéticas en formas, conjunto de signos o datos para una analítica del gusto, podemos decir que estas *presentifican* (Darstellung, *exhibitio*) mas no *presentan* a aquellas. Si solo reconocemos a los signos en el sentido de *hipotiposis*

⁴ Sobre lo extensivo en la filosofía kantiana, el rastro desde la *Lógica* (parte de los escritos con los que Kant hacía sus lecciones de lógica y que fueron recopilados por Jäsche), dice: “La première se rapporte à l’extension [Umfang] de la connaissance et consiste par conséquent dans sa masse [Menge] et dans sa variété [Mannigfaltigkeit]” (L, VI, p 42), en la CRP, la magnitud extensiva corresponde a la cantidad, a la expansión de esta o su reducción, al volumen y a la noción cuantitativa del tiempo y el espacio en el fenómeno. Cfr. CRP Las anticipaciones de la percepción B 208-B 218.

⁵ Entiéndase como *representación sensorial*, lo que se encuentra en lugar de algo o de alguna cosa. Darstellung refiere al proceso de la imaginación por el cual un contenido inteligible es puesto en condiciones concretas de intuitibilidad.

⁶ Realidad que muestra en condiciones concretas de relación.

(*exhibición, subjectio sub adspectum*) no solo por su oposición a la *écfrasis* (mimesis, narrativa, figuración) sino como presentificaciones, puesta-en-escena de ideas estéticas, entonces no podríamos revelar el aspecto interpelante del signo, aspecto violento y de carácter eventual.

Si solo reconocemos el interés, por parte de Kant, en el gusto para justificar un análisis del juicio y la construcción de una subjetividad que juzga, adoptamos una postura que se interesa por las condiciones de una experiencia posible, de un factor común de posibilidades y no del carácter intensivo, interpelante y creador [de otras naturalezas, de otras realidades] de la obra, una experiencia real. Adoptamos por tanto la postura de H. Parret sobre esta brecha: “[...] la presencia no es la presentación ni la presentificación [por lo que] la estética, incluso kantiana [...] no capta el estado de materia porque el sentimiento hace eco a la forma, se adhiere a la forma” (Parret, 2008: 29). La *Darstellung*, en el dominio estético kantiano, es una puesta-en-escena, una *presentificación* de la intuición y el concepto, con lo cual no se puede pensar a este nivel en una teoría de la presencia, de la irrupción de la forma y la liberación de la materia. Kant trazó fisuras, dejó pistas que son precisas de transformar ¿Qué significa entonces liberar la materia?

Los signos atravesados por las ideas estéticas son, en este segundo aspecto, una experiencia, una intensidad a la que nos enfrentamos a la obra. La experiencia que se tiene con la obra es intensa, inagotable e intraducible. No quiere decir que la obra no tenga nada que decir, al contrario, hay demasiado que pensar, demasiado que aprender e interpelar. De este modo se revela el poder creativo e intensivo de la imaginación:

Y sin embargo hay una isla en la Tercera Crítica [La Crítica del juicio], en la que son anunciados la destrucción de las formas y el advenimiento de lo sin-forma. Esa “anamorfosis” se realiza a partir de la prueba de lo sublime. La prueba de lo sublime precisamente excede toda puesta en forma y manifiesta la falla de las síntesis. Lo sublime, para Kant, “presenta lo impresentable”: lo sublime no presenta nada porque es Presencia. (Parret, 2008: 32).

Si un poema, una conversación, un cuadro, no desarrolla cierto principio vivificante del espíritu esto implicaría una vacuidad en la facultad de exhibir *ideas estéticas* porque precisamente su originalidad se encuentra en esta vivificación, en el movimiento y el desplazamiento de signos que puede “arrojar” hacia otra naturaleza. Así como el genio libera la imaginación en un juego libre con el entendimiento, el espectador es expulsado por las ideas estéticas en una libertad de la imaginación ahora creadora que si bien es libre para crear otra naturaleza “lo hace basada en el material dado” (Cañas Quirós, 1998: 594). En efecto: “La imaginación es la libertad que no se muestra más que en sus obras [artísticas]. Éstas no están en la naturaleza, pero no habitan otro mundo que el nuestro” (Derrida, 1989: 15). Kant exige cierta condición de posibilidad para esta vivificación, cierta objetividad en la idea estética que permita una comunidad entre la actividad contemplativa

con la facultad productiva del genio. Pero antes que el genio motive, anime y produzca el movimiento objetivo al *gusto*, fundamentalmente se configura una estética que permite relacionar al genio con otro, que permite que la materialidad se libere más allá del estilo y que pueda interpelar al espectador desembarazándose de su propia naturaleza para devenir otra.

Como *expresión* de las ideas estéticas, los signos adquieren un segundo aspecto al de presentificación de aquellas, se convierten en presencias, en materia liberada en tanto que la imaginación se establece como fuerza productiva y creadora logrando generar una segunda naturaleza más allá de la real-empírica: “A la inercia de lo espacial se opone la vivacidad de lo temporal y el juego de lo lento y lo rauda, de lo ligero y lo grave en la composición de rectas y curvas, de tonalidades altas y bajas, de claroscuros, etc., sostiene la vivacidad más profunda contenida en las ideas estéticas” (Carrillo, 2002: 322). Vivacidad que genera un acontecimiento, el signo que antes solo exhibía ahora golpea como un evento, una sorpresa que enmudece a través de su propia materialidad liberada: “El evento bloquea el curso del relato por una suerte de suspiro.” (Parret, 2008: 32). A esta condición de experiencia real podríamos denominarla intensidad, un aspecto trabajado largamente por Kant en *Lógica* y “Anticipaciones de la percepción” de la *CRP* 7.

Es el observador, el espectador, en quien se produce este nuevo aspecto del signo como interpe-lante, a saber, la del descubrimiento de lo inagotable de las ideas estéticas. Las ideas estéticas, dice Kant, se encuentran compuestas de una multiplicidad de expresiones (*Ausdruck*) o *atributos* (estéticos, a diferencia de los lógicos) que se reconocen como las consecuencias del movimiento vivifi-cante producido por el genio en el espectador. Así, Kant propone el ejemplo del poema de Federico

7 En la edición A de la *CRP* de 1781, Kant estipula el principio de anticipación de todas las percepciones en cuanto tales: “El principio que anticipa todas las percepciones en cuanto tales es como sigue: en todos los fenómenos, la sensación -y lo real que ella corresponde en objetos (*realitas phaenomenon*)- posee una magnitud intensiva, es decir, un grado”. En la edición B de 1787, sintetiza: “Su principio es: En todos los fenómenos, lo real que sea [es] un objeto de la sensación posee magnitud intensiva, es decir, un grado”. En ambas ediciones la referencia a una anticipación de la sensación mantiene un correlato con la realidad (*Realität*) en una definición precisa ya que se debe entender aquí lo real en tanto relativo a la sensación, lo real como objeto de la sensación: “La realidad es, en el concepto puro del entendimiento, lo que corresponde a una sensación en general [...]”. Por otro lado, el énfasis en la primera edición (A) parece centrarse sobre la sensación, mientras que en la segunda edición (B) se trataría de lo real, es decir, de los objetos de la sensación. Kant propondrá una prueba [*Beweis*] trascendental que pretenda demostrar que, a través de un principio del entendimiento puro podemos anticipar (temporalmente) ciertas posibilidades de la cualidad de la naturaleza de nuestras percepciones. Kant retoma de Epicuro el término *πρόληψις* (*Prolepsis*) para designar la anticipación que no es más que el a priori del conocimiento empírico, es decir, el sujeto anticipa la percepción puesto que mantiene una determinación respecto al fenómeno. Es partiendo de esta idea que se considerarán tres puntos a desarrollar: a) grados de intensidad y la relación materia-forma, b) el “llenado” de las cantidades extensivas y la caída y, por último, c) la habilitación a un problema mayor: tiempo y acontecimiento. Es importante notar que el acontecimiento se encuentra ligado a esta actividad de la intensidad y a su caída en la extensidad en las Anticipaciones de la percepción, en otras palabras, son las series extensivas las que tienen como propiedad intrínseca a la intensidad que permanece en una duración breve.

el Grande donde se vivifica y “suscita un conjunto de sensaciones y representaciones colaterales para las que no se encuentra expresión alguna” (§49 /B196), un conjunto de sensaciones sublimes, tranquilizadoras, perspectivas ilimitadas. El signo arroja al sujeto no al interior de la reflexión, sino en el encuentro de otra naturaleza, la materia de la obra acontece como presencia; los signos, liberados por la intensidad sensible del encuentro, producen el impacto en el espectador, un impacto pre-simbólico, pre-juicio, pre-comunicativo. Las ideas estéticas se comunican pero sus signos, antes de ello, violentan.

Esto ordena otra perspectiva que es preciso comentar como punto de partida para una crítica. Sería un error decir que el límite de la idea estética exhibida sería la contemplación, la actitud contemplativa y pasiva del espectador (y el juicio que permite la comprensión de la belleza), ya que la vivificación crea la intuición de otra naturaleza diferente a la que nos es dada, crea transformación y destrucción de una primera naturaleza. El mundo bello invita a la contemplación (García Leal, 1991), donde se acepta la obra como un fenómeno que simplemente se nos da y que hay que aceptar como tal, saber reconocer por cultura manteniendo un interés desinteresado con la obra. Sin embargo, la idea estética se encuentra asociada a una multiplicidad de conceptos que no hacen, a diferencia de la catarsis, interiorizar al sujeto en el desciframiento del referente, sino que dan *mucho que pensar* en la exploración motivada por el acontecimiento del espíritu, un acontecimiento vivificante del espíritu que fuerza a pensar “más allá de”, “hacia afuera” del signo en tanto presencia: “es con la ayuda del concepto de signo como se hace estremecer la metafísica de la presencia” (Derrida, 1989: 386). A diferencia de la contemplación estética, las ideas estéticas liberan la materia y producen la acción (Carrillo, 2002: 308), en este sentido, la idea estética no es nunca signo, sino génesis de producción intensiva de signos, de conexiones sígnicas que se relacionan con el afuera siempre afín a la primera relación.

El artista, el genio, maniobra la materia también vivificándola, dándole un sentido nuevo que posteriormente plenifica a los espectadores, los irradia y violenta, sonidos-colores-texturas-palabras, no son meras representaciones sino potenciadores, elementos que fuerzan y golpean al espectador en un todo simultáneo hacia otra naturaleza. Sería erróneo pensar que vivifica un estado de cosas, una mimesis, lo habíamos dicho anteriormente, sino que fuerza al propio sinsentido, a la eventualidad de lo imposible (figuras absurdas, irreales, incoherentes, imposibles) a adquirir una realidad, un modo de existencia que hace de la virtualidad una experiencia y no un accidente intratable. La idea estética juega en el acontecimiento del espíritu, acontece y violenta al espectador. En este sentido, también resulta intraducible fielmente en algún lenguaje porque precisamente su instancia es la de la aparición, del evento y la presencia, el lenguaje no puede acabar aquí lo inagotable de las ideas estéticas. Redondeamos entonces los dos aspectos del signo hasta aquí: (i) el signo aparece como un elemento que fuerza a pensar, violenta el pensamiento hacia otra naturaleza, (ii) el signo

ahora adquiere una condición de experiencia real que es la intensidad y, como tal, su carácter efímero, breve, que atraviesa lentamente el pensamiento, (iii) todo signo vivifica la obra de arte porque permite construir otras realidades y, a su vez, interpelar el cálculo de la nuestra.

A modo de conclusión

Dentro de las escuelas de arte existen quizá muchas formas de representación y manejo técnico, señalaremos aquí dos que resultan ser conflictivas, la primera es la representación que llamaremos escópica, el artista en la escuela practica con cierto modelo, con dicha práctica desnuda los distintos aspectos requeridos por su maestro: andinos, canónicos, corporales. El estudiante ve el modelo y lo traduce en el lienzo, el estudiante ve el lienzo y traduce las imágenes ya establecidas que aparecen en su mente por el contacto académico, por las imágenes de referencia. En tal sentido se configura esta representación semiótica. Por otro lado, otra posibilidad. El estudiante toma al modelo y selecciona, combina, mezcla, quita la cabeza, la hace estéril, toma el brazo, lo hace pátina de cobre, el ojo se libera, la mano adquiere autonomía. En la primera los hiatos son claros, significante-significado, inteligible-sensible, extensidad-intensidad, mientras que en la segunda se construye un inhóspito baile y devenir entre uno y otro, el color ya no es expuesto de forma entera sino en degradado, un devenir entre un punto y otro. En la primera el sentido y la significación se encuentran en el uso a priori de los conceptos puros o categorías, mientras que en la segunda imbrica en la propia experiencia de la presencia. Esta misma idea es la que quizá se presenta en *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, en la que descarta (al igual que Kant) la idea de un arte que enseña porque transmite un significado en el significante, una idea en la obra. El efecto artístico, ensayamos, es el de suspender precisamente esta relación para colocar aquí, como bien diría Rudolf Arnheim en un *pensamiento visual*, y agregamos, un *pensamiento manual*, una extensión cargada de intensidad. El problema de la representación desde el punto de vista canónico no es el de traspasar un concepto y hacerlo sensible, no se encuentra en el acuerdo claro de lo sensible y lo inteligible, de la regla artística y su manifestación, sino en violentar el pensamiento y la sensibilidad. Podemos ensayar una respuesta a través de lo recogido en el concepto de idea estética aquí desarrollado: (i) su actividad *transformadora* (de otra naturaleza) y (ii) *dinámica* (compensación y exceso) no solo presente en la producción del “genio humano” sino también en la recepción por parte del espectador. De este modo la representación no solo transforma porque construye lo inteligible de la cosa sino porque permite rebasar la cosa y su adecuación transformando el mundo, prolongando la experiencia y construyendo el mundo propio de la obra. Esta precisamente es la naturaleza de la verdad en el arte. Ya no representa el mundo (en el sentido designativo), sino encuentra su sentido en el *pensar más allá de*, o mejor aún, *pensar sintiéndose más allá de*, es decir, para volcarse sobre él, para decir algo sobre él. Decir versus mostrar, discurso y lenguaje contra práctica y estética. Se ha querido buscar, al igual que el artista, no un modelo en Kant sino una exégesis alternativa que permita traslucir la propia autonomía de la reflexión, el artista y el filósofo

construyen otra posibilidad de representación, la de ocupar el cuerpo de su modelo y dejar ver, en las fisuras y grietas de la carne estirada por el ocupante de tal cuerpo, su propio ser, su ser-otro. **P**

BIBLIOGRAFÍA

CAÑAS, Roberto (1998). “La imaginación y las Ideas estéticas en la filosofía de Kant”. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. XXXVI, N° 90, pp. 591-600.

CARVAJAL, Julian (1992). “El lenguaje como problema filosófico y crítica del juicio”. En Roberto Rodríguez Aramayo y Gerard Vilar (Eds.). *En la cumbre del criticismo: simposio sobre la Crítica del juicio de Kant*. Barcelona: Anthropos; México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

CARRILLO, Lucy (2002). *Tiempo y mundo de lo estético: sobre los conceptos kantianos de mundo, tiempo, belleza y arte*. Medellín: Universidad de Antioquia.

CASSIRER, Ernst (1974). *Kant, vida y doctrina*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

DELEUZE, Gilles (2011). *La lógica del sentido*. [2ª impresión]. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, Gilles (2008). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (2013). *¿Qué es la filosofía?* [10ª reimpresión]. Barcelona: Anagrama.

ECO, Umberto (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta de Agostini.

GAILUS, Andreas (2006). *Passions of the Sign: Revolution and Language in Kant, Goethe, and Kleist* [Pasiones del signo: Revolución y lenguaje en Kant, Goethe y Kleist]. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

GARCÍA, José (1991). “La expresión en el arte”. *Revista de filosofía 3ª época*. vol. IV (1991). 6, 351-375. Madrid: Editorial Complutense.

LESERRE, Daniel (2019). *Argumentos kantianos en filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Te-seoPress.

KANT, Immanuel (2007a). *Crítica de la razón pura* (prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas). Madrid: Taurus.

KANT, Immanuel (2007b). *Crítica de la facultad de juzgar*. Manuel García Morente (Ed. y Trad). Madrid: Espasa Calpe.

KANT, Immanuel (2004). *Antropología en sentido pragmático*. José Gaos (Trad.). Madrid: Alianza Editorial.

KANT, Immanuel (1982). *Logique*. L. Guillermit (Trad). Paris: Chez Ladrangle.

KANT, Immanuel (1974). "Sobre la nitidez de los principios de la teología natural y de la moral". Roberto Torretti (Trad). *Revista Diálogos* 27, Puerto Rico. pp 57-87.

KLEINGELD, Pauline (2017). "The problematic status of gender-neutral language in the history of philosophy: The case of Kant" [El estatus problemático del lenguaje de género neutro en la historia de la filosofía: El caso de Kant]. *Philosophical Forum* 25, 134-150.

FONTANILLE, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Oscar Quezada Macchiavello (Trad.). Lima: Universidad de Lima.

PARRET, Herman (2008). *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Desiderio Blanco (Trad). Lima: Universidad de Lima.

PARRA, Lisímaco (2007). *Estética y modernidad: un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía.

ROHDEN, Valerio (1992). 200 *Anos da Critica da Faculdade do Juizo de Kant* [200 años de la crítica a la facultad de juzgar de Kant]. Porto Alegre: Editora da Universidade.

SHABEL, Lisa (1998). "Kant on the 'symbolic construction' of mathematical concepts" [Kant sobre la "construcción simbólica" de los conceptos matemáticos]. *Studies in History and Philosophy of Science*. 29 (4): 589-621.

ZILBERBERG, Claude (2006). *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima.



Acceso Abierto. Este artículo está amparado por la licencia de Creative Commons Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Ver copia de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>