

Sobre la belleza del arte en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Immanuel Kant

LUCIANA MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - CONSEJO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS

Recibido el 11 de enero de 2018-Aceptado el 24 de febrero de 2018

Luciana Martínez es becaria de CONICET y realizó su investigación de doctorado acerca de la doctrina kantiana de las definiciones en la Universidad de Buenos Aires. El tema de su investigación actual es la evolución de la doctrina del genio entre la década silenciosa y la KU* de Kant.

* Las referencias a las obras de Immanuel Kant en este artículo se ajustan a las convenciones de la *Kant Gesellschaft*, detalladas en la revista *Kant Studien*. En cada caso, indicaremos las siglas correspondientes a la obra citada, seguida del tomo correspondiente a la edición académica y el número de página en esta edición. Por último, mencionaremos el número de página correspondiente a la traducción empleada. La sigla "KU" remite a la *Crítica de la facultad de juzgar*.

RESUMEN: El objetivo de este artículo consiste en proponer una interpretación de los pasajes de la *Crítica de la facultad de juzgar* (*Kritik der Urteilskraft* - KU) que tratan acerca del arte. Más específicamente, se desarrolla una explicación de la inclusión de la doctrina del arte en la Deducción del principio *a priori* del gusto. Esta explicación vincula la inclusión de la doctrina del arte con algunas dificultades que se mencionan en el texto acerca de la posibilidad de juzgar estéticamente objetos producidos por el hombre. Sostenemos que la doctrina del arte se incluye en la Deducción para mostrar que el mismo principio *a priori* del gusto se encuentra en el suelo de los juicios de belleza sobre artefactos.

PALABRAS CLAVE: Arte - juicio estético - genio - Kant - *Crítica de la facultad de juzgar*.

ABSTRACT: The main purpose of this paper is to provide an interpretation of the passages of the *Kritik der Urteilskraft* (KU) dedicated to fine arts. Specifically, we attempt to explain the inclusion of the doctrine of genius in the Deduction of the *a priori* principle of taste. In such context, our explanation seeks to deal with the difficulties on the judgment of beauty of artificial objects, that Kant himself mentioned in KU. We consider that the doctrine of arts is included in the Deduction in order to show that the same *a priori* principle of taste is the ground of the judgments of beauty in the case of artificial objects.

KEY WORDS: Fine arts - aesthetic judgment - genius - Kant - Critique of judgment.

1. Introducción.

La doctrina del arte se desarrolla en la sección de la *Crítica de la facultad de juzgar* titulada "Deducción de los juicios estéticos puros", cuando la justificación del principio *a priori* del gusto ya ha sido desarrollada y no parece quedar pendiente tarea alguna. El objetivo general de este trabajo es explicar el lugar sistemático de la doctrina del arte allí. Nuestra hipótesis es que en la propuesta kantiana la posibilidad del arte bello, de acuerdo a las condiciones específicas de este predicado, debe ser mostrada, y es a los fines de esa demostración que el filósofo presenta en el marco de la Deducción una teoría de la producción artística.¹ La búsqueda de principios *a priori* del

¹ En contra de lo que sostiene, por ejemplo, Kenneth Rogerson. Rogerson plantea una dificultad que ha sido frecuentemente objetada a la estética de Kant. Se trata de la impugnación fundada en que todo sería bello en la KU. Según la interpretación propuesta por Rogerson, los juicios de belleza son juicios subjetivos de placer con pretensión de universalidad, y Kant cree que el único suelo de ese placer universal es la armonía libre de las facultades de la imaginación y el entendimiento. Kant, continúa Rogerson, sostiene que la armonía de nuestras facultades es subjetivamente conforme a fin. La idea es que los objetos que involucran una armonía libre de la imaginación y el entendimiento satisfacen con ello una pretensión que es común a todos: la de ser capaces de juzgar objetos. Y es porque los objetos satisfacen esa pretensión, que encontramos placer en ellos. Ahora bien, si Kant pretende sostener que una armonía libre es placentera simplemente porque satisface nuestro afán de organización del múltiple dado, entonces todos los objetos de la experiencia son placenteros, pues todos los objetos satisfacen esa exigencia, en tanto que objetos de una experiencia posible. El placer en la finalidad subjetiva no es una condición suficiente para delimitar el placer estético kantiano porque abarca demasiado. Kant necesita, además, alguna

juicio de gusto que también estén en la base del enjuiciamiento de los productos del arte exige a Kant un argumento que dé cuenta de la posibilidad de una continuidad entre las representaciones de los productos del arte y los de la naturaleza.²

2. Objeciones a la posibilidad de predicar belleza de los productos del arte.

La naturaleza de los objetos cuya representación es motivo de nuestro placer/displacer parece no tener injerencia en el planteo de la primera parte de la KU. Sin embargo, hay pasajes en los que el filósofo se detiene en ciertos rasgos de los objetos que sí afectarían el enjuiciamiento. En particular, esto se verifica en el cierre del tercero de los cuatro momentos que constituyen la “Analítica de lo Bello”, el momento de la relación. En él se alcanza la definición de belleza como “la forma de la conformidad a fines de un objeto, en la medida en que ésta sea percibida en él sin representación de un fin”.³ Que algo sea conforme a fines implica que su posibilidad sólo podría explicarse si se admitiera una causalidad según fines como su fundamento. Esto es, que sólo podríamos representarnos su existencia o su posibilidad si lo consideráramos como el producto de una voluntad ordenadora en conformidad con reglas.

restricción adicional para evitar el inconveniente de que todo sea bello. Y Rogerson halla esa restricción en la doctrina de las ideas estéticas, planteada en KU §42. Si bien cabe preguntar si la objeción que es el hilo conductor de la continuidad que propone la comentadora es relevante en el marco del texto y si efectivamente éste tiene la pretensión de brindar las condiciones necesarias y suficientes que están a la base de una definición exhaustiva de nuestros juicios de gusto, el señalamiento de Rogerson no contradice en nada los señalamientos de Kant. No obstante ello, esa propuesta no permite comprender satisfactoriamente el peculiar modo en el que se introduce el arte como problema en la argumentación kantiana. Según la interpretación aquí propuesta, en cambio, antes que irrestricto el predicado de belleza, si se concibe como sostenido en el principio *a priori* propuesto por Kant, aparenta ser tan limitado que ni podría predicarse de los objetos del arte. Cf. Rogerson, Kenneth F., “Is Everything Beautiful for Kant?” en: Volker Gerhardt, Rolf-Peter Horstmann y Ralph Schumacher, *Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. Internationalen Kant-Kongresses*, tomo III: secciones VI-X, Berlin, Walter de Gruyter, 2001, pp. 615-621.

² Andreas Kahlitz ha ofrecido una respuesta diferente al problema que orienta este artículo. Para el autor, la clave de la inclusión de la doctrina del arte en la Deducción del principio *a priori* de los juicios de gusto debe buscarse en las consideraciones de Kant acerca del interés empírico y el interés intelectual en lo bello. Cf. Kahlitz, A., “Die Kunst und ihre prekäre Opposition zur Natur (§§43-50)” en: AA.VV., *Immanuel Kant Kritik der Urteilskraft*, Berlin, Akademie Verlag, pp. 151-171.

³ KU §17.

Por su naturaleza, los juicios de gusto, en su posibilidad, no pueden presuponer la representación de un fin como fundamento del enjuiciamiento. En caso contrario, si esa representación fuera subjetiva, el juicio sería interesado, y si fuera objetiva, sería lógico. Kant ha rechazado las dos alternativas desde el primer momento de la Analítica. El interés en la existencia del objeto no tiene lugar, ya que el juicio es estético y refiere una peculiar vivificación de nuestras facultades a una representación, y no, como en el caso del conocimiento, esa representación al objeto. Como el objeto mismo no determina el enjuiciamiento de gusto, su existencia resulta indiferente para ese proceso. Por otra parte, el juicio no es lógico. Un juicio lógico subsume objetos bajo conceptos: es determinante. El juicio de gusto, en cambio, es un juicio de reflexión: mediante la imaginación remite la representación al juego de las facultades, sin que intervengan los conceptos provistos por el entendimiento.

A pesar de que, por esos motivos, la representación de un fin no interviene en el enjuiciamiento, Kant sostiene que los juicios de gusto presentan una conformidad a fin. Pues el fundamento de la determinación es en ellos el sentimiento de placer/displacer concebido como universalmente comunicable, y ese sentimiento se define en virtud de una conformidad a fines:

La conciencia de la conformidad a fines puramente formal en el juego de las facultades de conocimiento del sujeto, a propósito de una representación por la cual es dado un objeto, es el placer mismo, porque contiene un fundamento de determinación de la actividad del sujeto en vista de la vivificación de sus fuerzas de conocimiento y, por tanto, una causalidad interna (que es conforme a fin) con vistas al conocimiento en general, mas sin estar restringida a un conocimiento determinado, y, con ello, contiene una mera forma de conformidad a fines subjetiva de una representación en un juicio estético.⁴

El sentimiento de placer que determina nuestros juicios de belleza es el reconocimiento, a partir de una representación, de la forma de su finalidad respecto del libre juego de nuestras facultades. La identificación de esta correspondencia entre nuestras representaciones y nuestras facultades de conocimiento es motivo de que el sujeto se determine a actuar para mantenerse en esa situación. Todo

⁴ AA V: 222; 138 s.

esto significa que el sentimiento de placer predicado en los juicios de belleza se define en términos de una conformidad a fines. Ahora bien, que nos representemos una finalidad del objeto respecto de nuestras facultades de conocimiento, a propósito de la representación de aquél, no significa que *el objeto esté organizado* con el fin de su concordancia para el juego de nuestras facultades. Por otro lado, la complacencia no se funda en un afán de mantener el objeto en la existencia, sino que esa complacencia sólo implica la tendencia del sujeto a mantenerse en el estado del ánimo alcanzado a propósito de la representación. Por esto, el juicio de gusto es desinteresado. La mera forma de la finalidad subjetiva, de la conciencia de una conformidad de la representación a las facultades del conocimiento, es la complacencia que juzgamos universal y que da el suelo al juicio de gusto.

Si bien estas consideraciones caracterizan la concepción kantiana del enjuiciamiento de lo bello de acuerdo a la *relación* involucrada en esos juicios con independencia de la naturaleza de los objetos juzgados, en esta misma sección Kant expresa en una nota al pie:

Contra esta definición [i.e. la definición de belleza como conformidad a fin sin representación de un fin] podría aducirse como objeción que hay cosas en las que se ve una forma conforme a fin, sin reconocer en ellas un fin; por ejemplo, en los aperos pétreos extraídos frecuentemente de antiguos túmulos, provistos con un agujero como para poner allí un mango, que, si bien delatan nítidamente en su figura una conformidad a fin de la que no se conoce el fin, no por ello son, sin embargo, declarados bellos. Pero el que se las considere como una obra del arte basta ya para tener que confesar que uno refiere su figura ya a algún propósito y a un fin determinado. De ahí que tampoco haya una complacencia inmediata en su contemplación. Por el contrario, una flor, una tulipa, por ejemplo, es tenida por bella, porque encontramos en la percepción que de ella tenemos una cierta conformidad a fin, que, así como la juzgamos, no es referida a fin alguno.⁵

Una posible objeción indica que la conformidad a fin sin fin no es condición suficiente de la belleza. El ejemplo del apero involucraría la posibilidad de que nos representemos objetos que, verificando ese requisito, no serían sin embargo considerados bellos. La

⁵ AA V: 236; 151.

respuesta kantiana a esa objeción posible alega que, si bien en ese caso no es claro el fin particular del objeto, en tanto éste constituye un producto del arte, su representación implica un fin. El producto del arte, *en tanto que tal*, contiene en sí una referencia a fines. Esta referencia es constitutiva de su carácter artístico. Luego, no admite una “complacencia inmediata en su contemplación”.

En el ejemplo, el objeto deteriorado y de apariencia inútil se representa como conforme a fin, aun cuando no se encuentre inmediatamente presente el fin que habría guiado su producción. A pesar de ello, avanza la posible objeción contra Kant, esa representación no impulsa un placer que pretendamos universalizable y que motive nuestra tendencia a mantenernos en ese estado. La respuesta del filósofo indica que tan pronto como se considera su carácter artificioso, en ese reconocimiento se establece la necesidad de representarse un fin como condición de la representación del objeto, justamente porque éste, para esa representación, es el producto de una voluntad.

El arte es una producción regida por un propósito que define sus productos. El objeto artístico involucra un fin en su representación. De acuerdo a la definición parcial de la belleza alcanzada en el tercer momento de la Analítica, este rasgo de los productos del arte aparenta amenazar la legitimidad de nuestros juicios de belleza sobre ellos. Para decidir si esto es así, conviene adentrarnos ahora en la doctrina del arte, que Kant presenta al final de la Deducción.

3. La doctrina crítica del arte.

El primer paso en la argumentación mediante la que Kant muestra la posibilidad del arte bello consiste en precisar el ámbito en el que se plantea la dificultad.⁶ Esto se lleva a cabo aislándolo de otros espacios de nuestra experiencia. Gradualmente, se separan esferas en las que la predicación de la belleza no tiene lugar, hasta alcanzar la del arte bello. Para delimitar la esfera del arte, Kant la contrapone negativamente a otras tres formas de creación: la de la naturaleza, en la que no interviene la libertad; la de la ciencia, en la que los saberes orientan la producción; la de los oficios, actividad que Kant considera mercenaria, al servicio de algo más y en sí misma

⁶ KU §§43 ss.

desagradable. A propósito de esta última distinción, se presenta un señalamiento que será crucial en la caracterización del arte como producto del genio: si el trabajo artesanal, la producción de artesanías, es una ocupación de suyo desagradable y que sólo se emprende en vistas de su fin, el trabajo del artista se encuentra en cambio libre de esas compulsiones. Una condición de la producción artística es que el espíritu sea libre. Sólo un espíritu libre podrá vivificar la obra.

Esa separación de ámbitos no presenta mayores inconvenientes, pero reclama continuar la indagación, hasta delimitar distintamente el arte *bello*. Kant distingue, de acuerdo a su intención inmediata, el arte mecánico del estético, que apunta al sentimiento de placer. En el arte mecánico se conocen anticipadamente las condiciones que habilitan la producción del objeto, y la puesta en práctica de esas operaciones lo hacen efectivo. El arte estético, por su parte, como adelantamos, tiene como propósito inmediato producir un sentimiento de placer, pero no hay una regla anticipada que normalice las condiciones de producción de ese sentimiento. A su vez, en la esfera del arte estético Kant identifica el arte bello, a diferencia del meramente agradable, por cuanto el fin de éste es hacer que el placer acompañe a las representaciones sensibles. El arte agradable ocasiona una complacencia particular que se funda en la mera sensación y en la que la causalidad de nuestra voluntad está condicionada por la afección del objeto. El placer producido es interesado y no resulta comunicable. El arte bello es diferente, como cabe esperar tras la “Analítica de lo bello”: la complacencia debe poder esperarse de cada cual, y por eso no puede estar fundada en el mero agrado. El fin del arte bello es que la complacencia acompañe a las representaciones, en cuanto modos de conocimiento. Esto quiere decir: en virtud de la peculiar relación de nuestras facultades cognitivas (la imaginación y el entendimiento) requerida para la representación del objeto.

En pocas palabras, el arte bello se define, en principio, por una delimitación múltiple: por una parte se presenta como el producto de una voluntad, de modo que su deslinde respecto de los objetos de la naturaleza se funda en la instancia productora: es arte; por otra, ese producto es estético y se distingue de los productos mecánicos en su efecto: a diferencia de éstos, los productos del arte bello tienen como propósito inmediato el sentimiento de placer; finalmente, es arte *be-*

llo, y no meramente agradable, su fin consiste en que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento, y no como meras sensaciones. El fin del arte bello no es otro que la belleza.

En estos párrafos, la argumentación kantiana conduce a la necesidad de abordar el arte bello y a exponer las peculiaridades de su producción. Que se predique la belleza de un objeto significa para Kant que se haya reconocido una suerte de correspondencia entre su representación y el libre juego de nuestras facultades. Esa correspondencia es motivo del sentimiento de un placer que no es mero agrado, que tiene su suelo en la disposición de nuestras facultades de conocimiento y que por eso se pretende universal. En pocas palabras, lo que el juicio de gusto pone a la luz es el sentimiento de una finalidad de los objetos que nos representamos respecto de la constitución y las relaciones de nuestras facultades. El juicio es subjetivo: no mienta la finalidad de los objetos, sino el sentimiento de placer del que sus representaciones son motivo.

En este marco, como sugeríamos antes, resulta todavía polémico que las representaciones de los productos del arte *en tanto tales* sean motivo de nuestro placer. No porque los objetos sean producto del arte, sino porque en ese juicio nos los representamos como tales. Reconocer un objeto como un producto del arte implica asumirlo como el producto de la creación libre de un artífice racional, que actúa con una intención y según unas reglas. El objeto de arte se presenta como el producto de una voluntad. Es eso lo que hace que digamos de un objeto que es artístico. Dadas dos flores, una nacida de la tierra y una de tela, cualquier espectador dirá que la primera es un objeto natural y la segunda un producto del arte, y en ese reconocimiento asume que en su producción ha intervenido una voluntad.

Pero tan pronto como decimos de una flor que es bella, cuando la juzgamos según el gusto, admitimos que ha sido realizado un juicio de la reflexión, que nuestra imaginación ha recorrido su representación libremente y ha hallado una conformidad de esa representación con el libre juego de esa facultad con el entendimiento. En esta reflexión no intervienen conceptos. La imaginación se las ve libremente con la representación, sin que ninguna regla del entendimiento la restrinja. El objeto del que se predica belleza es considerado como adecuado a nuestras facultades, estableciendo con el libre juego de ellas una relación de finalidad sin la representación de un fin.

Si el objeto que se considera bello es un objeto natural, o si se lo toma en ese juicio por tal, no es por eso motivo de peculiar escándalo: place, su representación se nos presenta como en conformidad con nuestras facultades. Pero si en el juicio en el que predicamos belleza de un objeto *lo reconocemos como producto del arte*, esto es: como producido por una voluntad en vistas a un fin, si estamos dispuestos a admitir arte bello, tenemos que caracterizar esa representación y mostrar que no es absurda.

Kant plantea explícitamente el camino de la resolución de la dificultad como preludio de su doctrina del genio:

Ante un producto del arte bello debe hacerse uno consciente de que es arte y no naturaleza; no obstante, la conformidad a fin en la forma de aquél debe *parecer* tan libre de toda sujeción a reglas arbitrarias *como si fuera un producto de la mera naturaleza*. Sobre este sentimiento de libertad en el juego de nuestras facultades de conocimiento, que, empero, tienen que ser a la vez conformes a fin descansa ese placer que es el único universalmente comunicable, sin fundarse, no obstante, en conceptos.⁷

Cuando nos representamos el producto del arte en tanto tal, hay algo en esa representación que es indicio de su carácter artístico, somos conscientes de esto. Sin embargo, en esa representación no puede estar involucrada la determinación de su propósito. Pues, por una parte, si éste fuera el mero agrado, el arte placería a los sentidos y no sería bello. Si, por otro lado, el producto artístico estuviera hecho en vistas de la elaboración de un objeto, determinado luego por el concepto de éste, el juicio que motivaría sería intelectual y se ocuparía de su perfección. El juicio de belleza no puede ser ni de mero agrado ni de perfección. Si el objeto ha de ser considerable bello, nuestra representación de él no puede involucrar ninguno de esos dos fines.

Kant establece, a partir de esas consideraciones, una suerte de doble analogía entre los dos ámbitos de objetos, que sin embargo ha distinguido en detalle: si lo natural place *como si fuera arte*, lo artístico place *como si fuera naturaleza*. Puede entenderse el primero de esos enunciados, si se considera la peculiaridad del modo como Kant concibe ese placer: consiste en una concordancia de la repre-

7 AA V: 306; 215s., subrayado nuestro.

sentación del objeto con el libre juego de nuestras facultades, *como si* entre ambos se diera una relación final. La segunda afirmación involucra mayores inconvenientes y es la que pone en juego la posibilidad de que concibamos arte bello. No es inmediata la compatibilidad de esa conciencia del carácter artístico de la representación y su apariencia de ser natural. El punto de vista es aquí el del sujeto receptor, el que tiene una representación de un objeto como artístico y como bello. Y Kant necesita explicar qué condiciones ha de verificar tal representación para ser posible.⁸

La posibilidad de los productos del arte se funda en una finalidad intencionada, que sin embargo debe sustraerse a la atención del receptor, si éste ha de considerarlos bellos. Siendo intencional, el arte no debe parecerlo. Aun cuando uno sea consciente de su carácter artificial, debe ser pasible de una representación como naturaleza, sin hacer patentes las reglas que constreñían el espíritu de su productor en la ejecución de la obra. Es necesario todavía que Kant brinde detalles de este modo de representarnos el objeto artístico, que, resultado de una voluntad que actúa en vistas de un fin, se concibe como no sometido a las restricciones de los conceptos. La regla que guía la producción, y que se mantiene ignota en la contemplación, es, explica Kant, una suerte de don de la naturaleza.

El arte es, y no puede sino ser, producto del genio, que es una peculiar disposición (innata) de facultades, por medio de la cual *la naturaleza da la regla del arte*. De momento, no están dados los instrumentos teóricos para precisar el concepto de genio, por lo que el filósofo decide proceder a partir de lo que sí tiene para intentar alcanzar la configuración de las facultades que ha de tener, de modo que el arte bello resulte posible. Todo lo que sabemos del genio es que, si ha de producir arte bello, sus objetos han de ser representables como productos de la naturaleza. Kant continúa con el análisis de lo único que puede afirmarse hasta ese momento de su argumentación: la di-

8 En la interpretación que estamos siguiendo es crucial la primera afirmación de KU §48, según la cual “[p]ara el *enjuiciamiento* de objetos bellos como tales se requiere *gusto*, para el arte bello mismo, empero, es decir, para la *producción* de objetos bellos, *genio*.” (AA V: 311; 220) Inmediatamente después, no obstante, el filósofo añade que la posibilidad de la belleza del arte “(que también debe tomarse en consideración en el enjuiciamiento de un objeto semejante) exige genio.” Si hay objetos bellos, se ha producido un enjuiciamiento que sólo ha involucrado el gusto. Pero que haya objetos que siendo artísticos sean bellos es algo que requiere más: requiere genio. El arte bello, i.e. la belleza del arte, sólo es posible si hay genio. Y que sea posible este arte es una condición para el enjuiciamiento de sus objetos.

ferencia entre la belleza natural y la belleza artística. Sabemos que, si bien para el enjuiciamiento de gusto la distinción no ha de plantearse, los objetos de la naturaleza y los objetos del arte han mostrado su diferencia en otros aspectos, de modo más notable a partir de la capacidad de cada uno de ser motivo de interés inmediato.

Para avanzar en la distinción, Kant se centra en el acto judicial. En el caso de la belleza natural, el predicado se aplica a cosas: nos placen las flores del bosque y consideramos universal ese sentimiento. Lo que nos place en el caso del arte, en cambio, no es la forma de la cosa misma: al mirar un retrato y juzgarlo bello no consideramos que la persona retratada sea bella, sino que lo juzgado es el retrato, el modo de la representación. Por eso dice Kant que “la belleza artística es una *bella representación* [*Vorstellung*] de una cosa”.⁹ En definitiva, según esto, el arte plasma el concepto de la cosa y el modo de esa plasmación es o no es bello.

Para llevar a cabo la empresa de representarse una cosa en conformidad con el concepto que comunica, no se requiere más que de gusto. Esta facultad, como Kant ha señalado en la “Observación general sobre la primera sección de la analítica”, juzga en virtud de la referencia del objeto a la libre conformidad a ley de la imaginación productiva. Ésta, en su libertad, produce por sí misma formas arbitrarias de intuiciones posibles. Si bastara, para juzgar arte bello, con representarse en su causa sólo la facultad del gusto, esto es: la capacidad de juzgar los objetos en referencia a la conformidad a ley de la imaginación libre, entonces la capacidad de producir belleza artística consistiría en poder representar esos objetos que han sido juzgados bellos. Pero el genio, la condición de la posibilidad del arte bello, no puede ser sólo eso: de hecho, señala Kant, “[e]l arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o desplacientes”.¹⁰

El resultado de la producción a partir del mero gusto es sólo un vehículo para la comunicación de un concepto, el del objeto que ha placido. Ahora bien, Kant se ha cansado de repetir que “[e]l concepto del arte bello no permite (...) que el juicio sobre la belleza de su producto sea derivado de alguna regla que tenga por fundamento de

⁹ AA V: 311; 220.

¹⁰ AA V: 311; 221.

determinación un concepto”.¹¹ Y esto, en virtud de las condiciones mismas de la belleza. El talento del artista debe aportar algo más a su producto, para que éste nos plazca y amerite nuestro juicio de gusto. El objeto de arte no es una mera comunicación formalmente aceptable de un concepto. El arte bello requiere más. Falta algo.

Kant se mantiene en la perspectiva del observador para preguntar por eso que falta. Podemos contemplar productos de los que cabría esperar belleza y, sin embargo, reconocer su *carencia de algo indefinido*, necesario para experimentar el sentimiento de placer correspondiente. De ciertos productos que cabe categorizar como “arte bello” decimos, en ese caso, que *les falta espíritu*.¹² ¿Qué entendemos por ello? ¿Qué significa ese término que hasta el mismo Kant considera *místico*?¹³ La respuesta de la KU es en principio convencional, el texto cita una definición que se repetía en el ámbito de la antropología: espíritu es “el principio vivificante en el ánimo”.¹⁴ Ya habíamos encontrado en la exposición kantiana esa idea de la “vivificación” de las facultades del ánimo. No obstante, lo que eso involucre no está suficientemente detallado todavía. El vocabulario que interviene en la definición resulta insatisfactorio, en tanto no puede explicarse en los términos de los desarrollos que la anteceden en el texto. Tal vez por ese motivo, el intento de presentación de las nociones se extiende. Esa “vivificación” ocurre por medio de algo más, algo que, siendo conforme a fin, pone a las facultades del alma en una peculiar relación. El lenguaje kantiano comienza a resonar,

¹¹ AA V: 307; 217.

¹² “De ciertos productos, de los cuales se espera que deban mostrarse, al menos en parte, como arte bello, dicese que carecen de *espíritu*, a pesar de que no se encuentre en ellos nada que en lo que atañe al gusto fuera censurable. Bien puede que un poema sea muy pulcro y elegante, pero carece de espíritu. Una narración es exacta y ordenada, mas no tiene espíritu. Un discurso solemne es profundo a la vez que florido, pero sin espíritu. Mucha conversación hay que no carece de entrenamiento, aunque sí de espíritu; y hasta de una mujer se dirá que es bonita, comunicativa y gentil, mas sin espíritu. ¿Qué es aquí, entonces, lo que por espíritu se entiende?”, AA V: 313; 222.

¹³ Kant, *Antropología en sentido pragmático*, AA VII: 246; 180. El concepto de “espíritu” ya se había presentado en el pensamiento del filósofo mucho antes de la configuración del sistema crítico, en un texto que fue polémico en su época, en la que Kant ya gozaba de cierto prestigio, y que se inscribe en un momento de su producción en el que comienza a advertirse un giro que desembocará en el sistema. Nos referimos a *Sueños de un visionario* (AA II: 319 ss; 55 ss.). Puede localizarse allí el primer desarrollo de un modo de abordaje que caracterizará toda la producción posterior de Kant, el de la exposición de los conceptos.

¹⁴ AA V: 313; 222.

pero todavía no resulta clara la función del espíritu: ¿qué es eso que es conforme a fin y moviliza la imaginación y el entendimiento? Cabe esperar que sea algo de (o en) la obra. Algo que haga que nuestra representación de ella sea motivo de un placer universal. Por medio de esa presentación parcial y difícil, Kant está introduciendo su doctrina de las ideas estéticas, a las que a continuación define:

aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*; a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni puede hacer comprensible. Fácilmente se ve que es ella la pareja (*pendant*) de una *idea de la razón*, que inversamente es un concepto al que no puede serle adecuada ninguna *intuición* (representación de la imaginación).¹⁵

Aquí es necesario separar varios aspectos de la presentación de Kant¹⁶ y mostrar qué aporta cada uno para la elucidación de esa misteriosa facultad del genio, que brinda un *plus* determinante del arte bello. Por una parte, en primer lugar, hallamos que las ideas estéticas son un producto de la imaginación. En este texto, Kant presenta la imaginación como una facultad productiva, que construye representaciones a partir de materia dada.¹⁷ Su tarea parece consistir, en particular, en un reordenamiento de los materiales de la experiencia. La imaginación, explica, como facultad productiva de conocimiento, opera a partir del material dado por la naturale-

¹⁵ AA V: 314; 222.

¹⁶ En este aislamiento de los aspectos de la introducción de la doctrina de las ideas estéticas seguimos de cerca la prolija exposición de Schmidt, Jochen, "Kant: das Genie in den Grenzen des human aufgeklärten Geistes". *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Tomo 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

¹⁷ David Sobrevilla considera que la caracterización de la imaginación como productiva y libre, hallada en el §49 de la KU, permite diferenciar sus funciones de las de la imaginación reproductiva y la imaginación productiva de la KrV respectivamente. Sobrevilla, David, "La estética de Kant", *Repensando la tradición occidental. Filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán: exposición y crítica*, Lima, Ed. Amaru, 1986, p. 66. Claudia Jáuregui, por su parte, fundamenta la diferencia de las operaciones que se asignan a la facultad en la Primera y la Tercera Crítica, en dos modos distintos de conciencia operante. En la KU se presenta una forma de conciencia no cognitiva, lo que explica la no sujeción de la imaginación a las restricciones del entendimiento. Sin embargo, estas operaciones de la conciencia no son independientes de todo conocimiento de objetos, sino que lo suponen y complementan. Jáuregui, Claudia, "Juicio estético, imaginación y conciencia subjetiva en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant", en: Claudia Jáuregui (ed.), *Entre pensar y sentir*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, 250 ss.

za real. Pero en esa operación misma, esa facultad crea una suerte de "nueva naturaleza". De hecho, Kant señala que por medio de esa facultad nos "entretendemos" modificando la realidad cuando ésta se torna "demasiado cotidiana". La naturaleza nueva, creada, no se obtiene siguiendo solamente los principios de la analogía (intelectuales), sino que intervienen otros principios de la razón, también pertenecientes a nuestra naturaleza. La imaginación, atendiendo sólo a principios que obtiene de la razón, y no constreñida por los conceptos del entendimiento, actúa libremente en la organización de lo dado. Por eso, una reorganización de los materiales habilita la posibilidad de trascender la experiencia.

En segundo lugar, Kant señala de las ideas estéticas que ningún concepto puede adecuarse a ellas.¹⁸ Las ideas estéticas no pueden decirse, nombrarse. Ellas activan el pensamiento, dan a *pensar tanto*, que cualquier concepto brindado por esa facultad resultaría escaso para comunicarlas. No se limitan a la determinación de nuestros pensamientos particulares, exceden a todos ellos. Esto, que en principio aparece en conformidad con lo que buscábamos cuando hacíamos referencia al libre juego de las facultades desencadenado por el placer de lo bello, aquí parece no obstante cubierto de misticismo. Las ideas estéticas apuntan, parece, a una vivencia preconceptual, prediscursiva. El acceso a ellas involucraría una experiencia *sui generis*, difícilmente subsumible bajo los estándares del sistema kantiano. Estos pasajes aparentan remitir al espíritu exuberante del *Sturm und Drang*¹⁹ que Kant pretendía querer combatir. El ge-

¹⁸ En este aspecto, señala J. Schmidt, cuando Kant habla de lo "innominable", retoma una noción que estaba presente en la estética francesa del siglo XVII. Con ello, se referiría, de acuerdo al comentador, a lo que ni puede racionalizarse, ni puede reducirse a la lógica, ni puede formularse lingüísticamente. Schmidt, *op. cit.*

¹⁹ Para una caracterización somera de este círculo alemán, cf. Ilse Brügger. Si bien allí se reconocen períodos diversos del movimiento, la discusión con Kant correspondería a sus inicios, que Brügger representa paradigmáticamente en el pensamiento de Goethe y Herder. Uno de sus rasgos principales sería su enfrentamiento de las tendencias racionalistas modernas, oponiendo a las prescripciones de la razón el sentimiento. Lo irracional se considera en este marco como plenitud liberadora. Como señala la prologuista, "Hamann y Herder conciben el genio como totalidad individual, como fuerza irracional espontánea que actúa por necesidad propia aun en oposición a las posturas racionales". Brügger, Ilse, "Prólogo", *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1976, p. 19. Es necesario tener presente que si, como indicamos aquí, hay algo de esa experiencia no intelectual en la presentación kantiana del genio, por otra parte Kant es enfático en el señalamiento de la preeminencia del gusto a los fines de la indagación de los principios del Juicio y de la importancia de la formación del artista para la producción exitosa de objetos bellos.

nio, capaz de expresar lo indecible, de plasmar el exceso, se da en el aspecto de la exposición de las ideas estéticas que ahora nos ocupa como un rasgo atípico en el sistema kantiano. Sin embargo, esta apreciación resulta unilateral y se muestra insuficiente tan pronto como avanzamos en los desarrollos del texto.

El tercer rasgo de las ideas estéticas que señalamos en la definición de la cita es la analogía que introduce Kant con las ideas de la razón.²⁰ La pregunta por la elección de esa nomenclatura se encuentra expresada en el texto: ¿por qué llamar “ideas” a esas representaciones de la imaginación? Kant brinda dos razones: en primer lugar, como ya vimos en el primer momento de la definición, las ideas estéticas trascienden el límite de la experiencia; en segundo término, porque, como se hizo patente en el segundo momento, ningún concepto puede serles adecuado.²¹

Descriptas de este modo las ideas estéticas, Kant puede emplearlas para elucidar su hasta entonces confusa concepción del espíritu y el genio. Éste presenta en sí una capacidad doble: por una parte puede “descubrir ideas para un concepto dado” y, por otra, puede “encontrar la expresión para ellas a través de la cual puede ser comunicado a otros el temple subjetivo del ánimo por ese medio efectuado, como acompañamiento de un concepto”.²² El genio puede hallar y expresar ideas estéticas. El espíritu es la capacidad de expresión de eso que se caracteriza precisamente por ser innominable.

²⁰ J. Schmidt interpreta que por medio de la referencia a las ideas de la razón Kant intenta escapar al lenguaje romántico que se introducía en el aspecto de las ideas estéticas que señalábamos antes. Para Schmidt, en síntesis, por medio de la equiparación de las ideas estéticas con las ideas de la razón, Kant se separa de los antecedentes románticos. Cf. J. Schmidt, *op.cit.* Un abordaje sistemático de la analogía entre ambas clases de ideas puede hallarse en el texto de Deleuze, que establece una comparación punto por punto entre las ideas de la razón y las ideas estéticas. Cf. Deleuze, Giles, “Relación de las facultades en la crítica del juicio” en: *La filosofía crítica de Kant*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 100.

²¹ Feijóo y Lütke ponen el énfasis en este aspecto de la analogía para caracterizar las ideas estéticas, considerándolas como una cuenta pendiente en la relación que las ideas de la razón habían trazado con el célebre pasaje de la KrV B 75, según el cual “pensamientos sin contenidos son vacíos, intuiciones sin conceptos son ciegas”. Pensamientos sin contenidos serían las ideas de la razón, conceptos inexponibles, en tanto que las intuiciones sin conceptos serían las ideas estéticas, representaciones inexponibles de la imaginación. Cf. Feijóo, Jaime, “Estudio introductorio”, en: Schiller, F., *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. XXIV y Lütke, Rudolf, „Kants Lehre von den ästhetischen Ideen“, *Kant-Studien*, 75, 1984, p. 71.

²² AA V: 317; 225.

4. Función de la doctrina del arte en la Deducción de los juicios de gusto.

En el cierre de la Deducción, el desarrollo de la doctrina es una condición necesaria para la legitimación suficiente del principio *a priori* del gusto, en virtud de la objeción potencial de su alcance que constituían los juicios de belleza acerca de los objetos del arte (objeción presentada en la segunda sección de este trabajo). Si el arte bello es posible, entonces en su enjuiciamiento *debe* intervenir el principio que Kant pretende haber hallado en la base de nuestros juicios de gusto. El arte bello podría no ser posible: quizás todos los juicios en los que predicamos belleza de productos artísticos sean producto de nuestra caída en el error.

Kant podría haber buscado argumentos que limitaran la belleza al ámbito de la naturaleza, pero en ese caso su consideración de la belleza habría quedado signada por una determinación conceptual de nuestra representación del objeto, y eso es algo que, por la naturaleza de la indagación, convenía evitar. No puede haber determinaciones conceptuales en la base de los juicios de gusto, porque éstos son juicios estéticos. Si el arte bello es posible, su fundamento de determinación debe ser el principio *a priori* hallado, i.e. el sentimiento de placer/displacer referido a la forma de la representación. La legitimación de este enunciado es parte de la tarea de una deducción de los juicios de belleza.

Kant la lleva a cabo mostrando primero los inconvenientes de esa representación (la del arte bello) y, luego, las condiciones que la tornan posible: un don natural en el origen, el genio. Éste es una capacidad de hallar ideas estéticas correspondientes a ciertos conceptos y de presentarlas. Esta presentación hace que el peculiar estado anímico subjetivo que está en la base del placer universalizable se cristalice y devenga comunicable por medio del objeto artístico. La capacidad de plasmar y de volver comunicable esa configuración de nuestras facultades cognitivas es el espíritu. Éste encuentra una expresión a través de la cual es posible comunicar el temple subjetivo que está en la base del placer en la representación. Lo comunicado es una idea estética. Su comunicación no es conceptual, en el sentido de que esa idea está ligada a una multitud de representaciones para las que no hay expresión.

Ahora bien, cabe preguntarse si las ideas estéticas constituyen una propiedad distintiva de la belleza artística. Si la expresión de ideas estéticas (anexas al concepto del objeto que está involucrado en el quehacer artístico) es la condición de la posibilidad sólo del

arte bello, es conveniente indagar todavía si esa distinción no afecta al enjuiciamiento mismo, contra lo que Kant afirma en los pasajes que hemos estudiado a propósito de la problematización del arte. La respuesta a esto se encuentra en un único pasaje en la KU:

La belleza (sea ella belleza natural o belleza artística) puede ser llamada en general la *expresión* de ideas estéticas; sólo que en el bello arte esa idea debe ser ocasionada por un concepto del objeto, y que en la naturaleza la mera reflexión sobre una intuición dada, sin concepto de lo que el objeto deba ser, es suficiente para despertar y comunicar la idea, de la cual aquel objeto es considerado la *expresión*.²³

Según esto, expresar ideas estéticas es el rasgo común a todas las representaciones bellas, independientemente de su origen. Esa afirmación no debe resultar sorprendente, si tenemos presentes las exposiciones de lo bello y la definición de las ideas estéticas. En el juicio de belleza referimos a una representación, como ya hemos señalado aquí, un peculiar estado de nuestras facultades de conocimiento, que motiva a nuestra voluntad a mantenernos así. Pero la representación de ese peculiar estado, que no es conceptual, es una idea estética: es una representación de la imaginación en la que su relación con el entendimiento no implica que éste constriña a aquélla. Y, como indica Kant tanto en su presentación de lo bello cuanto en la de las ideas estéticas, esa representación nos mueve a mantener ese libre juego de las facultades, vivificándolas. En el enjuiciamiento se reconoce que el objeto que consideramos bello expresa ideas estéticas. La representación del objeto que enjuiciamos ante lo bello natural tiene su origen en la intuición. En el caso de lo bello artístico, en cambio, intervienen conceptos: la belleza artística es una bella representación, y no una bella cosa.

El lugar que ocupan las ideas estéticas en la Deducción es crucial, según esto, por dos motivos. En primer término, en cuanto completa las pretensiones argumentativas de la sección, al mostrar la legitimidad del principio *a priori* también en los juicios de belleza de los productos artísticos. Pero además porque permite a Kant precisar en los términos propios de su sistema y en el marco de su modo de concebir las facultades del sujeto una presentación de lo bello que antes, en la Analítica, había consistido en el abordaje de diversos aspectos del enjuiciamiento. En la noción de “ideas estéticas” con-

²³ AA V: 320; 228.

fluyen esas facetas. Más aún, en la misma dirección, la doctrina permite que Kant detalle las condiciones bajo las cuales si el enjuiciamiento de gusto no está determinado por la naturaleza de los objetos, ni por nuestra representación intelectual de ellos, sin embargo la posibilidad del arte es relevante para una crítica del gusto.

Finalmente, Kant retoma la doctrina de las ideas estéticas en una de las observaciones que incorpora en la Dialéctica.²⁴ En esta sección brinda dos precisiones novedosas. En primer lugar, si en la Deducción Kant había explicado por qué llama ideas a las ideas estéticas, en la Dialéctica brinda una caracterización de la noción “estética” involucrada, que parece compendiar los sentidos del término que había distinguido: por una parte, estas representaciones de refieren a una intuición (son representaciones de la imaginación, y no del entendimiento), por otra lo hacen según el mero principio de la concordancia de las facultades de conocimiento entre ellas. El principio determinante es subjetivo. De acuerdo con esto, las ideas estéticas parecen ser estéticas en los dos sentidos de este término.

Además, en la nota de la Dialéctica Kant señala que las ideas estéticas son *inexponibles*. Como hemos señalado aquí, el término *exposición* y sus derivados son técnicos en Kant, quien los precisa y define en el marco de su doctrina del método (tanto en su versión general cuanto en la transcendental). La exposición es el procedimiento por el que se presenta un concepto que siendo claro no era distinto, abordando algunas de las notas que lo constituyen, aislándolas y clarificándolas. Como hemos visto, es posible que Kant haya concebido que las Analíticas de lo Bello y lo Sublime constituían una exposición de los juicios estéticos reflexionantes. Kant es repetitivo en sus textos sobre lógica y método acerca de la existencia de ciertos conceptos que no se pueden definir (no podríamos efectuar una presentación exhaustiva de sus notas), pero de los que sería bastante alcanzar una exposición. Y en sus enumeraciones de estos conceptos incluye lo bello y lo sublime junto a, por ejemplo, el espacio, el tiempo, la libertad y lo bueno.

²⁴ Manuel Sánchez Rodríguez ha sostenido que la deducción resulta incompleta, sin los argumentos de la Dialéctica. Argumenta que el concepto de lo suprasensible, que Kant presenta en esta sección, es necesario para explicar la pretensión de universal comunicabilidad que tienen los juicios de gusto. Cf. Sánchez Rodríguez, Manuel, “The Conclusion of the Deduction of Taste in the Dialectic of the Power of Judgment Aesthetic in Kant” en: *Trans/Form/Ação*, 36, 2013, 45–62.

Este modo de acceso, el expositivo, aparenta otorgar un hilo conductor a los dos sentidos de “estética” que adopta Kant en su obra: por una parte, para nombrar la disciplina que estudia las condiciones de la sensibilidad (v.g. “Estética Transcendental”), por otra, para referirse a los juicios determinados por las facultades del sujeto (esta acepción es la que adopta en la KU). Pero excluye (la exposición) a las ideas estéticas, a causa de su naturaleza pre-conceptual. Una exposición se articula siempre como presentación ordenada de las notas de un concepto, y esas notas no se encuentran en las ideas de la imaginación.

Recapitulación.

En este artículo encontramos que los objetos del arte podrían poner en cuestión la validez del principio²⁵ hallado en la KU, en tanto su representación como tales involucra *per se* una referencia a fines precisos. Luego, relevamos la compleja introducción por parte de Kant de un modo de representarse la instancia de la producción que evitaría la inconsistencia en la representación de lo *bello artístico*. Hemos advertido que Kant se vale para ello de recursos conceptuales disponibles que debe redefinir, y que en la doctrina de las ideas estéticas alcanza un elemento que le permite explicar la analogía a través de la cual equipara en el marco del enjuiciamiento de belleza los objetos naturales y artísticos, mostrando que las condiciones que hacen que juzguemos la belleza de éstos no difieren de las que intervienen en el enjuiciamiento de aquéllos. En último término, hemos mostrado cómo estas doctrinas funcionan orgánicamente en el marco del sistema kantiano.

²⁵ Algunos comentaristas, como Zammito y Klemme, señalan que la búsqueda de principios *a priori* es característica del primer momento de la investigación kantiana. Sin pretensiones de cuestionar esa historia del texto, hallamos que considerar la búsqueda del principio *a priori* de los juicios de gusto como hilo conductor habilita una lectura sistemática del texto que ilumina su funcionamiento orgánico argumental. La estructura del texto corresponde a y explica la búsqueda y la legitimación del principio que está a la base de los juicios de gusto. Considero que esta interpretación sistemática es consistente con la reconstrucción histórica del texto efectuada por Manuel Sánchez Rodríguez, quien considera que la empresa de la KU consiste en mostrar que el Juicio involucra principios *a priori* y que por eso su investigación se inscribe en el sistema de la razón. Cf. Zammito, John H., *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992; Klemme, Heiner F., „Einleitung“, en: Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2003; Sánchez Rodríguez, Manuel, *Sentimiento y reflexión en la filosofía de Kant. Estudio histórico sobre el problema estético*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2010.

Bibliografía citada

i. Textos de Kant

Kant, Immanuel (1900 ss.), *Kants gesammelte Schriften herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften* (antes: *Preußischen Akademie der Wissenschaften*). Berlin: Walter de Gruyter. Tomos: II, V, VII, IX y X (513-515).

---, *Antropología en sentido pragmático*, Trad. Mario Caimi, Buenos Aires, Losada, 2009.

Kant, Immanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, Trad. Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Ávila, 1991.

ii. Comentarios

Brugger, Ilse, “Prólogo”, *La rebelión de los Jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1976.

Cassirer, Ernst, “La Crítica del Juicio” en: *Kant, vida y doctrina*, Trad. Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 318-420.

Deleuze, Gilles, “Relación de las facultades en la *Crítica del Juicio*” en: *La filosofía crítica de Kant*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 83-117.

Feijóo, Jaime, “Estudio introductorio” en: Schiller, F., *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990.

Jáuregui, Claudia, “Juicio estético, imaginación y conciencia subjetiva en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant” en: Claudia Jáuregui (ed.), *Entre pensar y sentir*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

Kablitz, Andreas, “Die Kunst und ihre prekäre Opposition zur Natur (§§43-50)” en: AA.VV., *Immanuel Kant Kritik der Urteilskraft*, Berlin, Akademie Verlag, pp. 151-171.

Klemme, Heiner F., „Einleitung“ en: Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2003.

Lüthe, Rudolf, „Kants Lehre von den ästhetischen Ideen“, *Kant-Studien*, 75, 1984.

Menegoni, Francesca, “Arte, naturaleza y sociedad en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant”, *Revista de Estudios Sociales*, 34, 2009, pp. 24-32.

- Rogerson, Kenneth F., "Is Everything Beautiful for Kant?" en: Volker Gerhardt, Rolf-Peter Horstmann y Ralph Schumacher, *Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. Internationalen Kant-Kongresses*, tomo III: secciones VI-X, Berlin, Walter de Gruyter, 2001, pp. 615-621.
- Sánchez Rodríguez, Manuel, *Sentimiento y reflexión en la filosofía de Kant. Estudio histórico sobre el problema estético*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2010.
- Sánchez Rodríguez, Manuel, „The Conclusion of the Deduction of Taste in the Dialectic of the Power of Judgment Aesthetic in Kant“, *Trans/Form/Ação*, 36, 2013, pp. 45-62.
- Schmidt, Jochen, "Kant: das Genie in den Grenzen des human aufgeklärten Geistes“, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Tomo 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- Sobrevilla, David, "La estética de Kant", *Repensando la tradición occidental. Filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán: exposición y crítica*, Lima, Ed. Amaru, 1986.
- Zammito, John H., *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.