

INTUICION E IMAGINACION ESTETICAS

Por: **Javier Domínguez Hernández**

Universidad de Antioquia

Como disciplina filosófica constituida apenas en el siglo XVIII, la Estética es, entre otros, el resultado de una pugna milenaria entre la intuición y el concepto. La fundamentación de la Estética coincide históricamente con una autodelimitación emprendida por la propia filosofía, para asignarle al concepto y al conocimiento conceptual el campo donde su rendimiento es incontrovertible. Este campo es el de la ciencia y la experiencia objetiva, y su asignación se debió al rechazo de la filosofía crítica a los excesos del racionalismo en la metafísica. El papel de la intuición a este respecto quedó determinado como contraparte del concepto y como índice empírico de su objetividad. Pero la delimitación del concepto generó en otro campo una valoración de la intuición, a saber, la fundamentación de su autonomía y su productividad en el dominio de lo estético. La caracterización que hace la *Crítica del Juicio* de Kant (1790) del placer estético como algo independiente de la determinación del concepto, en donde además la imaginación aparece al frente de las facultades cognoscitivas, no es sino la culminación de un esfuerzo en darle credenciales a algo que ya se había asentado en la mentalidad general: la idea de un “conocimiento intuitivo”. Por la vía del racionalismo, Baumgarten había hablado en su *Aesthetica* (1750) de “conocimiento sensible” (*cognitio sensitiva*), pero ya en 1759, por la vía del irracionalismo, vía por la cual hicieron carrera los conceptos de **gusto** y de **genio** que desempeñaron un papel tan decisivo en la estética kantiana, se habló ya expresamente de “conocimiento intuitivo” en un sentido cercano por lo demás a nuestras propias concepciones. Me refiero a la siguiente afirmación de Martin Resewitz en su *Ensayo sobre el genio (Versuch über das Genie)*:

Por conocimiento intuitivo no hay que entender meramente un conocimiento sensible o conseguido a través de los sentidos, sino todo conocimiento que nos represente la cosa descrita por las palabras; un conocimiento que no se quede en las palabras de la definición, sino que contenga del objeto una imagen interna en el alma, tal como está constituido en sus relaciones y en los nexos en que se encuentra de acuerdo con su naturaleza.¹

Una autonomía de este tipo, aunque no con el nombre de “conocimiento intuitivo”, es la que encontraremos en la teoría estética de Kant. En la *Crítica del Juicio* la “intuición” es la “representación de la imaginación”, pero de una imaginación que, a diferencia

1 Citado por BÜRGER, Peter. *Zur Geschichtlichkeit von Anschauung / Anschaulichkeit als ästhetische Kategorie*. En: OELMÜLLER, Willi (Editor). *Kolloquium Kunst und Philosophie I. Ästhetische Erfahrung*. Paderborn; München; Wien; Zürich; Schöning, 1981, (UTB 1105), p. 40.

de la imaginación adscrita a la razón teórica, puede producir sus representaciones, es decir, intuir sin la dependencia y la presencia del objeto externo, una imaginación además capaz de ampliar y extender los conceptos del entendimiento y representar las ideas de la razón.

La promoción de la intuición y la constitución de la Estética como disciplina filosófica coinciden además con la autonomización del arte frente a las pretensiones que la sociedad, el estado y la iglesia mantuvieron sobre él. El arte se entendió a partir de ahora como libre creación del genio y como producción original de lo bello, contra las exigencias tradicionales de imitar la naturaleza y esforzarse por la perfección. O sea, arte y filosofía, producción y recepción se ampararon en las potencialidades productivas e interpretativas de la intuición. Esta promoción de la intuición no significó, sin embargo, unanimidad definitiva en torno a su alcance cognoscitivo, sobre todo en lo que respecta a la relación entre el arte y la filosofía para cumplir sus funciones supremas; así mismo, la intuición se fue lastrando poco a poco de un concepto adicional y de carácter más bien valorativo, el concepto de intuibilidad, cuyas dificultades quedaron a la vista ante las nuevas exigencias de las obras del **arte**, aquellas obras donde los viejos hábitos intuitivos ya no nos orientan y donde insistir en ellos es desesperar.

Así pues, si en la iniciación de la Estética la promoción de la intuición significó su impulso más entusiasta, en la actual hora crucial de la Estética la intuición resulta más bien cuestionada. Para teóricos de la sociología del arte como Christa Bürger, la intuición estética es sinónimo de categoría idealista de una teoría que hoy ha quedado sobrepasada por los fenómenos.² Peter Bürger profundiza aún más el cuestionamiento aunque deja abierta la posibilidad de una reconsideración de la intuición, a pesar de los golpes propiciados a ésta por los movimientos de vanguardia, remitiéndose para ello a la crítica de Adorno a ese lastre de intuibilidad que ha tergiversado la auténtica potencialidad intuitiva del arte.³ En verdad, Adorno y Gadamer son actualmente en la Estética filosófica los representantes sintomáticos de la opacidad que ha caído sobre la intuición como categoría estética fundamental. Ambos vuelven a defenderla y para ello se ven obligados a emprender una crítica a la identificación de intuición con intuibilidad, debida en gran parte al potente influjo de la estética clásica, al predominio en ella del modelo visual de las artes plásticas, y al concepto peculiar de unidad de la obra que esta teoría benefició.

Un rápido rastreo por el período descollante de la Estética clásica nos permite volver a las fuentes que alimentaron la promoción de la intuición frente al concepto, pero que luego se petrificaron en hábitos de intuibilidad adversos, contra los cuales han reac-

2 Cfr. BÜRGER, Christa. *Schüchternen versuch, einige Zweifel an der Brauchbarkeit der Kategorie Anschauung für eine gegenwärtige Ästhetik durch einen Blick in die Geschichte zu erregen*. En: OELMÜLLER, Willi (Editor), *Op. cit.*, p. 29.

3 Cfr. BÜRGER, Peter. *Op. cit.*, p. 45ss.

cionado los pensadores contemporáneos recién mencionados. Este rastreo nos servirá en primer lugar para volver sobre Adorno, y en segundo lugar, para intentar a su través aprovechar propuestas mucho más fecundas en la teoría estética de Gadamer sobre el carácter intuitivo del arte.

Las características fundamentales asignadas al “conocimiento intuitivo” que se fue perfilando en la Ilustración del siglo XVIII, fueron las siguientes: se lo distinguió en primer lugar del conocimiento sensible y del conocimiento intelectual, y se lo consideró en segundo lugar como una forma de conocimiento superior al conocimiento conceptual. Se hizo común la identificación de conocimiento intelectual con el abstracto, y del conocimiento intuitivo con el concreto. En tercer lugar, el conocimiento intuitivo fue sobrevalorado aún más en el sentido de considerarlo un conocimiento totalizador. Esta manera de pensar vertida al ámbito de la productividad fue atribuida por la Estética clásica al dominio ahora autónomo del arte. El debate sobre la alegoría y el símbolo que se lleva a cabo en esta época, y que tiene por ejemplo en Karl Philipp Moritz con su obra *Über die Allegorie (Sobre la alegoría, 1789)* a uno de sus más influyentes representantes, ilustra el gran cambio de mentalidad que se estaba gestando. El símbolo como totalidad intuitiva deja ya atrás la intelectualizante alegoría, pues la reflexión desencadenada por aquel inflama la energía espiritual en placer estético, lo cual no es otra cosa que afincamiento reflexivo en la intuición. El símbolo como totalidad intuitiva hace de la obra de arte un fin en sí mismo, y del arte, un dominio contrapuesto a la filosofía, identificado ahora como el reino del concepto.

Pocos años más tarde podemos constatar esta consideración en uno de los artistas y espíritus más connotados del período clásico, en Goethe. En el libro octavo de su obra *Poesía y Verdad*, Goethe afirma lo siguiente:

De dos maneras puede el espíritu ser alegrado elevadamente, por medio de la intuición y por el concepto. Pero aquella requiere un objeto digno que no está siempre a disposición: una formación correspondiente a la cual no se ha llegado precisamente aún. El concepto, por el contrario, sólo quiere receptividad, trae consigo el contenido y es él mismo un instrumento de la formación.

Y en una carta a Schiller del 19 de febrero de 1802, Goethe se queja en los siguientes términos:

La filosofía destruye en mí la poesía, pues me empuja hacia lo objetivo. Yo en cambio nunca puedo comportarme de un modo puramente especulativo, sino que con cada proposición tengo que buscar inmediatamente una intuición y escaparme a la naturaleza.

Estas declaraciones de Goethe ilustran muy bien la mentalidad de la época, cuyos efectos en la recepción estética se convirtieron con el tiempo en un atavismo. La gran ventaja de la intuición sobre el concepto en la estimulante potenciación de la actividad espiritual, se debe al carácter indirecto en que lo logra, mientras que el concepto lo hace

directamente, él mismo es contenido. Intuir hace esperar hasta que se muestre el objeto adecuado o hasta que la cultura requerida para su percepción espiritual se haya logrado. La concentración en el concepto es diferente. Éste descarga al espíritu de la experiencia, pues el espíritu mismo está de por sí dispuesto a la actividad racional.

El juicio de Goethe es representativo, pues procede del ámbito del Idealismo alemán, donde la relación de la intuición y el concepto fue uno de los temas más explicados y más apasionadamente discutidos. Su separación y su fusión mutua constituyen en realidad el hilo conductor del debate que conduce a la filosofía desde el criticismo de Kant hasta las cimas de la especulación idealista, donde pensadores como Fichte y Schelling enarbolan la pretensión filosófica de una "intuición intelectual", y en el caso de Schelling, cristaliza en los planteamientos romántico-idealistas clásicos sobre el arte, contra lo cual se alzaría la crítica de Hegel.

Frente al dogmatismo de la metafísica racionalista, la *Crítica de la razón pura* puede considerarse una teoría del pensar y del conocimiento finitos. El conocimiento humano no puede perder de vista la experiencia, pues si bien el entendimiento goza de espontaneidad para constituir sus conceptos, la objetividad de estos no guarda legitimidad, si no hay para ellos una intuición que los vincule a la experiencia. En la introducción a la "Lógica Trascendental" dice Kant:

Si llamamos **sensibilidad** a la receptividad que nuestro ánimo (*unseres Gemüts*) posee, siempre que sea afectado de alguna manera, en orden a recibir representaciones, llamaremos **entendimiento** a la capacidad de producirlas por sí mismo, es decir, a la **espontaneidad** del conocimiento. Nuestra naturaleza conlleva el que la **intuición** sólo pueda ser **sensible**, es decir, que no contenga sino el modo según el cual somos afectados por objetos. La capacidad de pensar el objeto de la intuición es, en cambio, el **entendimiento**. Ninguna de estas propiedades es preferible a la otra: sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado. Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas. Por ello es tan necesario hacer sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto en la intuición) como hacer inteligibles las intuiciones (es decir, someterlas a conceptos). Las dos facultades o capacidades no pueden intercambiar sus funciones. Ni el entendimiento puede intuir nada, ni los sentidos pueden pensar nada. El conocimiento únicamente puede surgir de la unión de ambos.⁴

Desde el punto de vista del conocimiento y su objetividad, la intuición es pues sinónimo de la autolimitación del sujeto, pues su objeto de conocimiento le tiene que ser dado, él mismo no puede producirlo. Con esta limitación tiene que ver la célebre distinción kantiana entre **fenómeno**, lo únicamente cognoscible, y **noumeno**, lo meramente pensable, así como el descarte de una "intuición intelectual" para una mente finita como la del hombre. Una "intuición intelectual" capaz de producir ella misma su contenido sin

4 *Crítica de la razón pura*, A 51. He citado la edición española de Madrid: Alfaguara, 1988, p. 93.

mediación alguna resulta para Kant algo tan hipotético como la representación de un entendimiento infinito, prácticamente, una mente divina, tal como lo expresa Kant al final de su *Estética Trascendental*.⁵

Pero poco dura esta autolimitación crítica del conocimiento y la filosofía sin ser cuestionada y sobrepasada. Catorce años más tarde, en 1795, en el §8 de su escrito *Sobre el yo como principio de la filosofía*, Fichte declara la intuición intelectual como el experimento de pensamiento deparado a la filosofía. El mismo desarrollará este proyecto en su largamente trabajada *Teoría de la ciencia*, y en un escrito menor, en 1801, hablando de la filosofía del momento, el idealismo especulativo dirá, que la “intuición filosófico-científica” coloca a la filosofía en la máxima cercanía a la intuición de la Poesía.⁶ Hago esta mención rápida a Fichte, pues en estos años Fichte era el filósofo que marcaba intelectualmente la pauta en Alemania, y porque sus escritos eran devorados por la juventud, entre la cual hay que destacar un círculo de amigos que pocos años más tarde iría a dar mucho que hablar; me refiero a los en aquel entonces estudiantes de Tübingen, Schelling, Hegel y Hölderlin, quienes compartieron un anteproyecto del idealismo, donde la filosofía y el arte ocuparon el interés central. Se trata de un documento conservado sólo fragmentariamente, fechado aproximadamente en 1795, y titulado *El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán*. Este documento ilustra el impacto de Fichte en estos espíritus jóvenes y, sobre todo, la recepción de la tercera y última de las obras mayores de Kant, la *Crítica del Juicio* de 1790, fuente de una de las teorías más singulares de la intuición estética, gestora, a su vez, del famoso concepto del espíritu en sentido estético que haría luego carrera en el idealismo.

Partícipes de la embriaguez revolucionaria que desde Francia se extendió a casi toda Europa, estos amigos consignaron en este documento su *pathos* libertario. Sólo lo que proviene de la libertad es digno de la idea y todo lo que la limita vitupera la idea si la invoca, así por ejemplo el Estado, la máquina del Estado: “¡Hemos de ir, pues, más allá del Estado! —Dado que todo Estado tiene que tratar a los hombres libres como un engranaje mecánico, y esto es lo que no debe hacer, tendrá por tanto que acabar”. La libertad absoluta debe también generar una nueva Ilustración, y eso significa no buscar más fuera de sí ni a Dios ni a la inmortalidad, significa además estetizar la máxima actividad humana. Se dice:

Por último, la idea que todo lo unifica, la idea de la *belleza*, entendida la palabra en su más elevado sentido platónico. Estoy convencido de que el acto más elevado de la

5 Cfr. *C.r.p.* B72, Alfaguara, p. 90.

6 Cfr. *Sonnenklarer Bericht an das grössere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie*, Werke, Bd. II, p. 390s. En: BUBNER, Rüdiger. *Ästhetische Erfahrung*. Franckfurt a. M.: 1989, p. 54s.

razón, aquel en el que ella abraza todas las ideas, es un acto estético, y **verdad y bondad** sólo están hermanadas en la belleza. El filósofo debe poseer tanta fuerza estética como el poeta.

Y rematan esta proclama en dos ideas de la más alta significación para el movimiento romántico que culminaría luego en el idealismo de Schelling y en el utopismo de artistas como Hölderlin, Schiller y Beethoven. La primera de esas ideas es la reivindicación de la máxima dignidad de la poesía como **maestra de la humanidad**, y a una con ello, el retorno de los dioses, i. e., la configuración de una nueva mitología al servicio de la razón: "Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte, ¡esto es lo que necesitamos!". La segunda idea es la utopía de la sociedad como obra de arte total: "Sólo entonces nos espera la formación igual de todas las fuerzas, tanto del individuo particular como de todos los individuos. Ninguna fuerza será ya reprimida, ¡reina por entonces la libertad general y la igualdad de los espíritus!"⁷

En realidad, el desarrollo filosófico más cercano a este proyecto juvenil lo encarnó Schelling. A la función suprema de la intuición y del arte Hegel terminó reconociéndole una validez sólo histórica, mas no sistemática, y reivindicó para el trabajo del concepto en la filosofía el rendimiento máximo y definitivo. Schelling, en cambio, no vaciló en su idea de que en la tarea de representarse lo absoluto, el arte supera la filosofía. Según él, la unidad suprema en la intuición intelectual se hace conciente sólo de un modo inmediato, y permanece por lo tanto indeterminada e incommunicable. La obra de arte, en cambio, es su propia objetivación intuitiva, en cierto sentido, su tematización. La intuición estética según Schelling no es otra cosa que la intuición intelectual hecha objetiva, y así como para Aristóteles la lógica era el *organon* de la filosofía, para Schelling es el arte; él es su *organon* único verdadero y perenne, y al mismo tiempo su documento.⁸ El filósofo bien puede postular la unidad última entre la naturaleza y el espíritu, pero sólo eso, postularla. El arte en cambio la realiza, la obra de arte reúne sin conflicto las actividades concientes e inconcientes, necesarias y libres del espíritu y la naturaleza. La creación artística vive precisamente de la superación de las contradicciones. Las consecuencias de estos planteamientos las van a extraer luego Schopenhauer y Nietzsche, a saber, la negación definitiva del arte de relación alguna con el concepto. Adorno representa en la actualidad una postura cercana a la de Schelling. Resulta así comprensible la crítica que Hegel le hizo a Schelling en su prólogo a la *Fenomenología del Espíritu* (1806). Hegel no podía compar-

7 SCHELLING, F.W., HÖLDERLIN, F., HEGEL, G.W.F. *Op. cit.* En: ARNALDO, Javier (Ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987, p. 229-231.

8 Cfr. SCHELLING, F.W. *System des transzendentalen Idealismus* (1800). En: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1985, p. 695 (I/3, 627).

tir el “principio de indiferencia” en la representación de lo absoluto, de modo que lo que el arte representa simbólicamente es lo mismo que lo que la filosofía piensa conceptualmente, ni podía tampoco compartir la identificación de la intuición y el arte con la representación simbólica sin más. El arte es ciertamente para Hegel representación intuitiva y en cuanto tal abierta a la representación en la religión y al pensamiento en la filosofía, pero su constitución intuitiva es al mismo tiempo su limitación esencial, pues implica un componente sensible que sólo le permite responder de un modo provisorio y limitado a la representación de lo absoluto, lo divino, lo verdadero, lo supremo que agita el espíritu del hombre. El arte, pues, dado su carácter intuitivo y sensible, no puede seguirle el paso hasta al final a la reflexión y a la libertad del pensamiento y resulta por lo tanto un estadio que la conciencia en sus formas superiores tiene que superar, requerida por la inapelable negatividad del espíritu humano que no puede reconciliarse nunca definitivamente con lo dado, así él mismo lo haya producido.⁹

Aunque nuestro rastreo por la estética clásica adolece de gran esquematismo, hemos ganado sin embargo unas referencias básicas sobre nuestro tema. Un aspecto clave de su aporte a la reflexión filosófica sobre el arte es la conexión esencial que estableció entre la intuición y la espiritualización del arte. Este gran aporte, sin embargo, resulta opacado por otra conexión esencial aunque pervertible, y que de hecho ha influido así, tal como lo han puesto de presente las convulsiones provocadas por la recepción de movimientos y obras del arte del siglo XX. Esta conexión criticable es la famosa síntesis de espiritualización intuitivo-reflexiva y evidencia sensible que caracterizó la definición arquetípica clásica de la obra de arte, y que pensadores actuales como Adorno y Gadamer críticamente señalan como la desafortunada asociación entre intuición e intuibilidad. El abuso de esta conexión ha contribuido poderosamente a estrechar el amplio horizonte de la estética clásica en clasicismo. Afirmaciones como la de Schelling en el sentido de que la intuición estética no es otra cosa que la intuición intelectual hecha objetiva, la misma definición hegeliana de lo bello como apariencia sensible de la idea, sobre todo en la segunda de las formas universales del arte, la forma clásica, donde la unidad de la idea y la forma sensible es inmediata —afirmaciones de este tipo—, pueden degenerar en la prefijación de hábitos y expectativas que no se compadecen con la innovadora y experimentadora energía de la intuición artística. Gadamer y Adorno coinciden incluso en anteponer a tal conexión entre intuición e intuibilidad formas del arte como la poesía y la música, donde tal unilateralización haría de ellas mera sonoridad para el oído. Esto sería un hedonismo primario a contrapelo de la compleja mediación espiritual inherente a toda obra del lenguaje, a las exigencias y retribuciones que plantea y depara su comprensión. El cuestionamiento de la conexión intuición-intuibilidad vale sin embargo también para las artes visuales. Una repulsa a esta falsa asociación podemos reconocerla por ejemplo en el énfasis de Paul Klee al fijar la tarea del arte, no en representar lo visible sino en

9 Cfr. HEGEL, G.W.F. *Estética I*. Barcelona: Península, 1989, p. 16ss, p. 92ss.

“hacer visible lo invisible”, como quien dice: no debemos salirle al paso al arte con nuestra intuibilidad habitual, sino disponernos más bien en la direccional intuitiva del sentido que la obra instaura a partir de sí misma. Es lo que Willi Baumeister consigna en su escrito *Lo desconocido en el arte*:

La pintura es el arte de lo visible. Desde el punto de vista del pintor, la pintura es el arte de hacer visible algo que sólo se hace visible a través de él, que no existía antes y que, por lo tanto, pertenecía a lo desconocido. Después, el espectador tiene que ocuparse de lo que se ha hecho visible.¹⁰

La clásica idea del arte como la plasmación de la idea en lo sensible tiene pues el peligro de hacer de la intuición mera intuibilidad ejemplarizante e ilustradora de la idea. La intuición pierde en estas condiciones su dinámica productiva, su dimensión reflexiva, su temporalidad configuradora, su potencial interpretativo y se aligera y amodorra en la contemplación pasiva satisfecha con el dato, que exime al espíritu de actividad.

La *Teoría Estética* de Adorno contiene importantes pasajes destinados a romper con la intuibilidad como la marca de la intuición en el arte. Adorno mismo llama este estrechamiento de la intuición el “dogma que penetra toda la estética burguesa”, pues de por sí, el hábito tenaz de visualizar y ejemplificar es algo en contradicción con el impulso fundamental de la Estética, la Estética clásica, cuyo gran paso histórico fue establecer sin retorno el predominio de lo espiritual y su elemento reflexivo y categorial en el arte, arrancándolo así de su destinación final al agrado y al placer.¹¹ Tal vez resulte controvertible enlazar a Adorno con la Estética clásica, tan crítico como se declara él mismo de ella. Pero es así. En cuanto a la inmensa capacidad de mediación espiritual de la intuición, Adorno sigue fiel a la Estética clásica, y por eso no comparte la desespiritualización de la intuición en intuibilidad, pues el arte que respondiera a ella sería el arte ratificador de la sociedad y sus condiciones existentes, el ambiguo realismo estético, ideologizado para la opresión y el aturdimiento de la crítica. El arte en cambio, según Adorno, debe ser el no y la antítesis a la sociedad, y debe irrumpir por ello con pautas desestabilizadoras, que agiten y emancipen, pues el arte tiene que ser agente de la Ilustración. Claro que esto no lo puede hacer el arte por sí sólo, sino que necesita de nosotros, sobre todo, según Adorno siguiendo a Hegel, el arte necesita de la filosofía para desplegar su propio contenido. Schelling, el idealista radical, se le atraviesa inevitablemente a Adorno en estas reflexiones, pues en su balance *Sobre la estética hegeliana del espíritu* se lee lo siguiente:

No todo ente es espíritu, pero el arte es ente que llega a ser espíritu por medio de su configuración. Si pudo el idealismo reclamar para sí el arte de manera absoluta, lo hizo porque el arte mismo, por su misma estructura, responde a la concepción

10 Citado en: WEDEWER, Rolf. *El concepto de cuadro*. Barcelona: Ed. Labor S. A., 1973, p. 8s.

11 Cfr. ADORNO, Th. *Teoría estética*. Madrid: Taurus 1971/ Orbis 1983, p. 124ss., sobre todo p. 129ss.

idealista, la cual no podía haberse desarrollado hasta su figura objetiva sin el modelo schellinguiano del arte. Este momento idealista inmanente, la mediación objetiva de todo arte por medio del espíritu, no puede ser arrojado de él y pone una barrera a la necia doctrina del realismo estético, de la misma manera que todos estos momentos reunidos bajo el nombre de realismo nos están recordando que el arte no es el hermano gemelo del idealismo.¹²

El “momento idealista inmanente del arte” evocativo de Schelling es precisamente la intuición intelectual, que en Adorno se ha convertido en “Teoría estética”, o sea, no en una teoría del arte, no en una filosofía aplicada al arte, sino en filosofía sin más.¹³ Y es este gran reservorio reflexivo lo que se echa a perder con el realismo estético, con la evidencia sensible, con la intuibilidad. Páginas más adelante, en el aparte “Aporías de la intuición artística”, que más bien debería ser traducido “intuibilidad del arte, modo de ser aporético”,¹⁴ Adorno se extiende en las dificultades a que lleva la norma, más bien el dogma, de la evidencia sensible o intuibilidad en el arte. Bástenos citar aquí lo más importante de sus conclusiones:

Lo peligroso que es la insistencia en el carácter de intuición sensible del arte, si pretende ser excluyente, se puede ver en sus consecuencias. Se fomenta la separación, abstracta en sentido hegeliano, entre intuición sensible y espíritu. Cuanto más puramente aparezca una obra en su evidencia sensible, tanto más se cosifica su espíritu en cuanto “idea”, tanto más inalterable es tras su manifestación (...) El resultado más frecuente de todo esto es que las intenciones se elevan hasta convertirse en contenido mientras que la evidencia sensible se vuelve inherente a lo sensiblemente satisfactorio.

Contra lo cual replica Adorno:

Ni la manifestación estética acaba en la intuición sensible, ni el contenido de la obra en el concepto. En la falsa síntesis de espíritu y cualidad sensible dentro de la intuición estética les está amenazando una rígida polaridad no menos falsa; la idea que yace en la estética intuitiva es cosista al creer que en la síntesis que es la obra las tensiones, que son su esencia, han cedido ante la esencial quietud.¹⁵

No pueden pasarse por alto las onerosas restricciones que tiene que asumir Adorno con esta teoría, y que culminan en su idea de la verdad del arte como enigma,¹⁶ pero su gran esfuerzo por recuperar la intuición de los efectos de la intuibilidad o la evidencia

12 *Ibid.*, p. 126.

13 *Ibid.*, p. 125.

14 La *Ästhetische Theorie* carece en realidad de la titulación de los apartes, pero este aparte al cual hacemos mención, p. 145-150, aparece en el índice así: *Anschaulichkeit der Kunst aporetisch*.

15 *Ibid.*, p. 133.

16 Cfr. *Carácter enigmático. Contenido de verdad. Metafísica. Op. cit.*, p. 159ss.

sensible, obligó a la Estética a replantear nuevamente el gran potencial reflexivo e interpretativo de la intuición o en términos de Adorno, la gran mediación espiritual inmanente a la intuición en cuanto tal. Adorno revivió en cierto sentido la crítica de Hegel a la presunta inmediatez de la intuición sensible y polarizó de nuevo las fuerzas para hablar de una “racionalidad estética” sin las simplificaciones en que se había incurrido con la oposición entre concepto e intuición. Pero el aporte de Adorno es ante todo crítico y polémico. Podemos entonces volvernos ahora, para finalizar, a la constructiva contribución de Gadamer, donde, además de su componente también polémico hay sobre todo propuestas concretas menos conflictivas para la experiencia del arte del pasado y el actual.

La gran novedad de Gadamer frente a la Estética clásica es su idea enfática del arte como lenguaje y su concepción de la intuición. Con una postura diferente frente a la idea clásica del arte como sensibilización de la idea, y con el énfasis en una intuición asociada primeramente a la autonomía y a la productividad de la imaginación, y no al conocimiento sensible y a la percepción inmediata, el tema intuición e intuibilidad reaparece en toda su problematicidad. Cómodamente nos fuimos instalando en el hábito de asociar intuición con intuibilidad, así como en otro contexto nos habituamos a asociar verdad con método, perdiendo de vista en ambos casos el carácter derivado y más bien terminal o ratificador del segundo de los términos respectivos. Para Gadamer, arte es sinónimo de intuición como conocimiento de la imaginación, no como presencia visual o perceptiva. En cambio, intuibilidad es un concepto valorativo, una cualidad estética, algo cercano y dependiente de la percepción. La relevancia de la imaginación para la concepción de la intuición obedece a la amplitud de su capacidad representativa. En efecto, la imaginación no está limitada al conocimiento teórico, sino que puede representar e intuir sin la presencia del objeto. Esta libertad y autonomía de la imaginación para practicar la intuición es la clave de su importancia para el arte y la estética. Kant ha sido en realidad el filósofo que comprendió esto con mayor lucidez y quien extrajo de ello consecuencias verdaderamente modélicas. A este respecto no es únicamente Gadamer quien aboga por una actualización de Kant, conciente como pocos de las considerables correcciones que habría que emprender, sobre todo, en lo concerniente a la radical sustracción que Kant hace de la verdad y el conocimiento del dominio de lo estético. Críticos de Gadamer y de la filosofía del arte en general como Rüdiger Bubner ven en Kant la única opción para una estética hoy,¹⁷ y con menos énfasis y más discusión Gottfried Boehm¹⁸ y Walter Schulz.¹⁹ La gran contribución de Kant considerada por Gadamer como actualizable

17 Cfr. BUBNER, R. *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik* (1973), *Zur Analyse ästhetischer Erfahrung* (1980), así como los otros ensayos recopilados en *Ästhetische Erfahrung*, Franckfurt a. M., 1989.

18 Cfr. *Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik*. En: OELMÜLLER, W. *Op. cit.*, p. 13ss.

9 Cfr. *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen: Neske, 1985, p. 322., *Ibid.*, G. Boehm, p. 327s.

puede resumirse en los siguientes puntos. La *Crítica del Juicio* explicita una relación entre la capacidad de juzgar determinante y reflexionante que puede ser considerada como una revisión del programa de síntesis de índole cognoscitiva de la *Crítica de la razón pura*. En la teoría del conocimiento kantiana sólo hay para la capacidad de juzgar una tarea de mediación que va de lo general a lo particular. En esta mediación la capacidad de juzgar es determinante, meramente operativa, pues el paso de lo general a lo particular es la operación lógica de la subsunción. Pero en la *Crítica del Juicio* Kant analiza el caso contrario, a saber, cuando lo dado no es lo general, el principio o la regla, sino lo particular, lo concreto. En este caso la mediación de la capacidad de juzgar consiste en buscar para tal particular el concepto o la generalidad que lo integra a la racionalidad o a la inteligibilidad en general, y aquí está lo interesante, esta búsqueda de lo general no se puede efectuar lógicamente sino reflexivamente, y la capacidad de juzgar se llama por eso en este caso reflexionante.²⁰ Punto clave en esta nueva perspectiva del uso de las facultades cognoscitivas es su disposición recíproca, la cual Kant caracteriza como un “juego libre”, donde la capacidad de juzgar, sin poder recurrir a principios que garanticen la objetividad de su procedimiento, sino sólo a base de reflexión y de un principio de finalidad puramente subjetivo que él mismo se da, instaura contextos de mediación entre lo general y lo particular completamente autónomos y que no permiten ni requieren la comparación con el régimen lógico y determinante de mediación entre lo particular y lo general. Esto es un logro invaluable, pues por medio de un complejo aparato conceptual de reflexión trascendental, fenómenos que yacen en el límite y que se resisten a una aclaración conceptual definitiva, resultan aprehendidos en una teoría. Esto es lo que pasa con los fenómenos estéticos, con aquellos objetos de la naturaleza y del arte que nos afectan decisivamente, pero no por razones teóricas o prácticas, sino por el sentido de agrado o desagrado que despiertan inmediatamente en nosotros. Con agrado y desagrado se refiere Kant a los sentimientos que lo bello y lo sublime nos deparan, y que nosotros expresamos en los juicios estéticos, los cuales eran denominados en los tiempos de Kant **juicios de gusto**.

En el “Comentario general a la sección primera de la analítica”, o sea en el comentario general que Kant hace después de la “Analítica de lo bello”, leemos lo siguiente:

Examinando los resultados de los análisis que acabamos de hacer, se encuentra que todo gira en derredor del concepto de gusto: que éste es una facultad de juzgar un objeto con relación a la libre legalidad de la imaginación. Ahora bien, si en el juicio de gusto es necesario examinar la imaginación en su libertad, hay que suponerla primordialmente, no como reproductiva en su sumisión a las leyes de la asociación, sino productiva y autónoma (como autora de formas voluntarias de posibles intuiciones), y aunque en la aprehensión de un objeto dado de los sentidos se halla supeditada a una determinada forma de ese objeto y, en este respecto, carezca de

20 Cfr. KANT, I. *Crítica de la razón pura*. **Introducción IV**. Buenos Aires: Losada, p. 20.

libertad de acción (a diferencia de lo que ocurre en la fantasía poética), ello no impide concebir que el objeto le ofrezca precisamente una forma que contenga una combinación de lo diverso, tal como la esbozaría la imaginación, de acuerdo con las leyes del entendimiento, si se la dejara con entera libertad.²¹

Es necesario acentuar esa primera afirmación de Kant de que el gusto es la capacidad de juzgar un objeto en relación con leyes propias de la imaginación, con intuiciones peculiarmente suyas, pues incluso ante un objeto dado no se somete a la materialidad de su *factum*, sino que libremente lo percibe y libremente lo contextualiza en relación con conceptos del entendimiento o ideas de la razón, guiada solamente por el régimen de la capacidad de juzgar reflexionante. Es verdaderamente sorprendente el estado de relación recíproca en que se colocan las facultades cognoscitivas en el juicio o apreciación de lo bello: dice Kant en una “ocupación libre y sin responder a un fin determinado”, donde “el entendimiento se pone al servicio de la imaginación y no ésta al servicio de aquel.”²² Después de la “Analítica de lo sublime”, en el “Comentario general sobre la exposición de los juicios reflexionantes estéticos”, Kant vuelve a puntualizar la libertad patrimonial de la imaginación y sus intuiciones, en la reflexión o experiencia estética:

La finalidad estética es la legalidad de la facultad de juzgar en su libertad. El placer por el objeto depende de la relación en que queramos colocar la imaginación; pero ha de ser ella por sí sola la que mantenga el espíritu en libre ocupación, pues de lo contrario, si lo que determina el juicio, es otra cosa, una confusión de los sentidos o un concepto abstracto, el juicio será, sí, legal, pero no será el juicio de una facultad de juzgar libre.²³

Como puede haberse observado, hemos referido lo que ocurre en el juicio de gusto, o sea, en la recepción de lo bello y lo sublime. Pero, ¿cómo son producidos éstos? ¿Cómo es producido el arte? Kant no evadió esta cuestión, y para ello introdujo el concepto de genio, término normal en el siglo XVIII para designar al artista, es decir, un término aún sin esa carga posterior romántica y misticadora que hemos heredado nosotros. Al plantearse la relación del genio con el gusto, dice Kant en el §48: “Para juzgar los objetos bellos, como tales, se requiere gusto, y para el arte bello, o sea, para producirlos, genio.”²⁴ El genio es pues la versión de la imaginación y la intuición libres en la producción de lo bello y del arte. Kant mismo dice que “genio es la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocimiento.”²⁵ El fruto de ese uso libre de las facultades cognoscitivas son las ideas estéticas y la extraordinaria

21 *Ibíd.*, p. 81.

22 *Ibíd.*, p. 82s.

23 *Ibíd.*, p. 113s.

24 *Ibíd.*, p. 155.

25 *Ibíd.*, §49, p. 162.

capacidad que posee el artista para comunicarlas, reteniendo ese juego fugaz de sus facultades y plasmándolo en las obras. En cuanto facultad de representar ideas estéticas, el genio es entonces el responsable del espíritu que irradia en las auténticas obras del arte, y lo que las lleva mucho más allá de ser meros objetos del gusto o del virtuosismo, avivando en ellas su materia y en el ánimo del receptor, sus energías espirituales, logrando con ello implicarlas en un juego reflexivo que se sostiene y se fomenta a sí mismo. Pues bien, en la teoría kantiana de las ideas estéticas encuentra Gadamer los elementos más apropiados para una teoría de la intuición, donde la libertad de la imaginación frente al dato perceptivo salvaguarda su carácter interno, espiritual y reflexivo y evita una asociación precipitada con la intuibilidad, un peligro del que por cierto no está libre ni siquiera el propio Kant, sobre todo si uno repara en sus ejemplos o se acoge a su teoría de los atributos estéticos.

Puede observarse el potencial intuitivo de la imaginación y el ensanchamiento de las facultades cognoscitivas operante en las ideas estéticas, en la siguiente afirmación kantiana:

(...) entiendo por idea estética aquella representación de la imaginación que mueve mucho a pensar, sin que pueda tener no obstante ningún pensamiento determinado, es decir, concepto adecuado, representación pues, a la cual, ningún lenguaje llega totalmente, ni logra hacer completamente comprensible.²⁶

La mera asociación de dos términos tan inconciliables en la tradición filosófica, sobre todo la de corte platónico, de términos como la idea y lo sensible, lo noético y lo estético, en la expresión kantiana “ideas estéticas”, debe hacernos caer en cuenta de la originalidad de estas intuiciones de la imaginación. La separación tradicional de lo sensible y lo conceptual está aquí resuelta, mediada, y lo está reflexionante y comprensivamente, no lógica y determinadamente. La mediación peculiar de la reflexión y la comprensión es contingente, puede variar y matizarse sin contradecirse, puede ser representada, ejecutada, escenificada, expresada, etc., en los lenguajes más diversos del arte, en los idiomas más diferentes del lenguaje verbal, y en todas estas representaciones las ideas estéticas se comunican, se mediatizan, y ningún lenguaje en especial puede agotarlas. Las ideas estéticas son intuiciones que mediatizadas ellas mismas en el lenguaje de la comprensión y la reflexión, requieren la representación de la obra y sustentan la experiencia del arte. Son intuiciones que rompen la paz y destinan la comunicación espiritual a una agitación vivificante.

Hay además en esta teoría kantiana de las ideas estéticas un planteamiento sobre la ubicación de su surgimiento y las expectativas de su cultivo. El interés para Gadamer

26 *Ibid.*, §49, p. 158.

radica en la libertad en que queda colocada la imaginación frente a la contribución de la percepción sensorial, y en la autonomía de esta nueva esfera de su actividad. Dice Kant:

La imaginación (como facultad de conocimiento productiva), en efecto, es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza a base de los materiales que le da la real. Nos divertimos con ella cuando la experiencia nos parece demasiado vulgar; transformamos esta última, y aunque siempre según leyes analógicas, también según principios situados mucho más arriba en la razón (e igualmente naturales para nosotros como aquellos según los cuales aprehende el entendimiento la naturaleza empírica), sintiéndonos entonces libres de la ley de la asociación (inherente al uso empírico de aquella facultad), de suerte que si bien según ella nos proporciona materiales la naturaleza, éstos pueden ser elaborados por nosotros en otra cosa: en algo que supere a la naturaleza.²⁷

Las ideas estéticas son por lo tanto intuiciones de la imaginación al comando de las facultades cognoscitivas, en virtud de las cuales lo dado es reorganizado de un modo original, pues involucradas en ellas la experiencia y los conceptos, no son éstos los determinantes sino la configuración intuitiva, por lo cual, en vano nos devolveríamos a aquellos para comparar su adecuación o su legitimidad. Kant dice: con las ideas estéticas ingresamos a otra cosa, a una segunda naturaleza. Gadamer dirá: con la intuición de la imaginación libre y productiva que está a la base del arte, ingresamos a la idealidad, a esa referencia puramente comprensiva, gracias a la cual configuramos frente al mundo dado el mundo que merece la participación espiritual comprensiva, es decir, la transmisión, la tradición, el asentimiento: ese mundo de hombres históricos y finitos en el que hay que estar conservando y renovando siempre, pues el hombre es un ser que se hace él mismo con el mundo.

Gadamer ha sido criticado por extrapolar la teoría kantiana del arte, forzándolo a ir más allá de la esfera de lo estético subjetivo. Eso es cierto, pero no lo ha hecho sin fundamento. No puede hacerse uno el de la vista gorda cuando lee en Kant que con las ideas estéticas, que son el origen de las obras de arte, la imaginación salta por encima de los límites de la experiencia, queriendo rivalizar con el preludio de la razón en la obtención de un máximo.²⁸ Las ideas son efectivamente ideas sólo de la razón, pues sólo son pensables, discursivas. La imaginación en cambio es una facultad representativa, expositiva. Para la imaginación una idea como la idea de infinito es un abismo, ahí fracasa.²⁹ Y sin embargo, una idea estética es eso, un superarse la imaginación en ella misma, compartiendo reflexivamente con la razón lo que lógica y objetivamente las mantiene inconciliables y separadas. La imaginación tiene por eso que saltar con sus intuiciones la experiencia, o más bien, liberarse de ella, porque no hay en la naturaleza ejemplos para

27 *Ibid.*, p. 158s.

28 Cfr. *Ibid.*, p. 159.

29 Cfr. *Ibid.*, §29, p. 107.

su pretensión. Kant piensa inmediatamente en el caso de la poesía. El arte poético es aquel donde la potencia de las ideas estéticas se muestra en toda su medida, es el arte de más intuición porque es donde menos se admiten los preceptos y los modelos, es el arte donde la intuición la sustenta el lenguaje, nada más que él, a saber, su sonoridad y su significado; o sea, es la intuición más destinada de todas al espíritu por la respuesta pensante y reflexiva, esto es, otra vez lingüística, que requiere su representación. La poesía, dice Kant, “juega con la apariencia, que provoca a voluntad, sin que por ello engañe.”³⁰ En términos de Gadamer, la poesía es el arte donde echamos a perder la potencia interpretativa de la intuición si la equiparamos con la intuibilidad. En nada mejor que en la poesía podemos captar que la intuibilidad no es más que una cualidad que sólo tiene su derecho antes de o a partir de ciertos rendimientos comprensivos, cuando por ejemplo elementos descriptivos, narrativos, ilustrativos o programáticos tienen que entrar en juego, y ello debido a las exigencias mismas de la intuición configurativa original de la obra. En realidad, esto es lo que pasa en toda obra de arte: la experiencia de la música salta inmediatamente, pero es así con todas las artes. Toda obra de arte tiene que ser representada y ese es un trabajo de tiempo, de configuración intuitiva, de articulación comprensiva, de contemplación activa: es un rendimiento de la temporalidad del sentido interno en que básicamente se resuelve la tarea de la intuición. El énfasis de Gadamer en la intuición y no en la intuibilidad pretende pues superar la asociación, aparentemente comprensible de suyo, entre intuición y evidencia. La evidencia es apenas un caso límite de intuición, y por sí sola tiene el peligro de incurrir en la abstracción de prescindir de todas las mediaciones en que normalmente se realiza la orientación del hombre en el mundo, a saber, en el medio del lenguaje.

El auténtico punto de partida para la intuición como el fundamento donde reposan las artes, no es pues el de la oposición entre el concepto y la intuición, ni el de la intuibilidad, tomada generalmente como la inmediatez del ser dado, sino “el proceso de configurar de la intuición y la intuición formada a partir de él.”³¹ Como actividad de la imaginación, la intuición estética es sinónimo de mediación posible, de potencial hermenéutico o interpretativo. No es pues el dato suministrado sino el dejar ver, el dejar aprender, el formarse uno su propio juicio, lo que constituye el patrimonio de la intuición. La intuición de la imaginación origina la obra de arte para que uno piense y comprenda con ella, no para que uno se sirva de ella convirtiéndola en documento de una tesis o en resumen pedagógico de una doctrina.

Obviamente que la presente exposición ha incurrido en cierta unilateralidad al enfatizar la pertenencia de la intuición al conocimiento de la imaginación, y descargar en ello la fuente de experiencia que es la obra de arte. Somos herederos de un modo de

30 *Ibid.*, §53, p. 171.

31 Gadamer, H.G. *Anschauung und Anschaulichkeit. Op. cit.*, p. 4.

pensar con grandes escrúpulos frente a propuestas de conocimiento, verdad o sentido en el dominio de lo estético, y sobre todo, frente a propuestas donde se habla de la intuición y la imaginación en primer plano y poco o apenas en el trasfondo, del concepto. En realidad, a este respecto sigue en pie la necesidad de una revisión de nuestra concepción del conocimiento. Así mismo, la intuición por sí sola no crea milagrosamente el arte. Una consideración exhaustiva de la intuición estética hubiera requerido un tratamiento de sus relaciones con lo bello y la unidad de la obra. Estas son cuestiones fundamentales en la pregunta por el arte, antes de convertirse en fenómeno estético y luego de haber dejado de serlo, como parece ser actualmente. No obstante, el carácter intuitivo del arte es uno de los presupuestos de su concepto, y un desmonte como el que propusimos, a saber, no identificar ni asociar necesariamente intuición e intuibilidad, no hacer depender la intuición estética de la percepción sensorial sino referirla más bien a la imaginación, así sea negativamente, puede contribuir a forjar comportamientos más apropiados a la articulación originaria del arte en nuestra experiencia del mundo y nuestra orientación en él. También puede uno captar algo de teoría en exposiciones donde ésta fue más una promesa que una propuesta acabada y lograda.

INTUICION E IMAGINACION ESTETICAS

Por: Javier Domínguez Hernández

RESUMEN

El artículo contrasta la intuición y la imaginación estéticas, frente a la versión científico-objetiva e ilustrática que tienen también los términos, cuya confusión le ha traído dificultades a la Estética y a la Filosofía del arte. Adorno y Gadamer han actualizado nuevamente estos conceptos, enfatizando su potencial autonomía e interpretabilidad, renovando así la relación entre verdad filosófica y experiencia del arte.

AESTHETIC IMAGINATION AND INTUITION

By Javier Domínguez Hernández

SUMMARY

The article establishes a contrast between aesthetic intuition and imagination, as opposed to the illustrative and scientific-objective version also assigned to these terms. The confusion between them has brought difficulties to Aesthetics and the Philosophy of Art. Adorno and Gadamer have once again brought these concepts to the foreground, laying special emphasis on their potential autonomy and interpretability, thereby renewing the relation between philosophical truth and the experience of art.