

LA BELLEZA DEL INSTANTE

UN DIÁLOGO CON LA ESTÉTICA KANTIANA
DESDE LA FILOSOFÍA DE FERNANDO INCIARTE



TRABAJO DE FIN DE GRADO DE FILOSOFÍA
DE PABLO ALZOLA CERERO
DIRIGIDO POR EL PROF. DR. JOSÉ MARÍA TORRALBA
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo 1: Kant y la belleza como feliz casualidad.....	8
Capítulo 2: El idealismo alemán y el milagro de lo bello.....	17
Capítulo 3: Fernando Inciarte, el arte y lo originario.....	24
Conclusiones: “Un gran artista jamás es pobre”.....	35
Apéndice.....	41
Bibliografía.....	45

“El camino es largo. No es que baste con abrir los ojos. Si los hubiéramos podido abrir nada más nacer, tal vez. Es más bien que a uno le tienen que enseñar a abrir los ojos, porque eso es lo más difícil de todo. Abrir los ojos y ver lo que se ve, y nada más que eso”

Fernando Inciarte,
Imágenes, Palabras Signos, p. 164

INTRODUCCIÓN

En el siglo XX se ha dado un singular emparejamiento entre la filosofía y el arte. Quizá haya sido la excesiva especialización de esta primera disciplina y su inmersión en disputas intrincadas y aparentemente estériles la que ha llevado al reconocimiento del arte como la expresión más legítima e intuitiva de la vida. Algunos pensadores han señalado que, en contraste con los siglos anteriores, este último siglo ha presenciado un cambio de rumbo en el devenir de muchas artes. Parece que el arte ya no busca alcanzar “ilusión de realidad, sino que en todo caso busca la realidad misma de los objetos (...) y la materia de que se componen las cosas”¹.

En sus diferentes ensayos sobre estética, el filósofo español Fernando Inciarte ha tomado la producción artística del siglo XX –principalmente obras pictóricas– como punto de apoyo para elaborar un pensamiento revelador en torno la belleza, la obra de arte y la creación artística. Como tantos otros, aunque quizá valiéndose de razones nuevas e insospechadas, Inciarte parece reivindicar para el arte un papel fundamental en toda sociedad, pues “está llamado a captar la esencia de la vida de un modo que atraiga no sólo la inteligencia, sino también al sentimiento y a la imaginación”². A la luz de esta reflexión, se hace patente que el arte interpela al ser humano no sólo –ni principalmente, como puede ser el caso de la filosofía– a través del intelecto, sino también a través de otras facultades como son los sentimientos y, de modo especial, la imaginación.

No obstante, cabe advertir que, mucho antes de Inciarte y del arte de vanguardia, hubo un filósofo que apuntó hacia algunas de estas consideraciones: Immanuel Kant. En su célebre *Crítica del juicio*, el filósofo de Königsberg desarrolla toda una teoría en torno al juicio estético o juicio de belleza donde se esbozan algunos planteamientos que tendrán una gran repercusión en autores del romanticismo alemán

¹ FLAMARIQUE, Lourdes, presentación de INCIARTE, Fernando, *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía* (Ed. Lourdes Flamarique), Pamplona, EUNSA, 2004, p. 9

² INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 47

como Fichte, Schiller o Hölderlin. Como se verá en el presente ensayo, el pensamiento estético de Inciarte es en gran medida un diálogo con Kant y los filósofos románticos. El cuño aristotélico-tomista de su filosofar no es en ningún caso un obstáculo para una legítima aproximación a la filosofía trascendental kantiana y los autores herederos. Se hace palpable en las obras del filósofo español una gran amplitud de miras y un reconocimiento de la profundidad de estos autores, en cuyos escritos se encuentran intuiciones de gran clarividencia. También en el caso de premisas o conclusiones erróneas, Inciarte muestra un gran respeto frente a un pensamiento sin duda audaz en su indagación de la verdad y apunta –siguiendo a Josef Pieper–, que hay “grandes errores que se deben a una visión más profunda de la realidad que muchas verdades superficiales”³.

La filosofía trascendental kantiana –desarrollada a través de dos *Críticas* hasta 1790, año de publicación de la tercera– presentaba una grieta infranqueable entre el mundo de los fenómenos y el mundo de los fines, entre el mundo de la naturaleza y el de la libertad. Para Kant, el entendimiento es incapaz de aferrar lo valioso en sí mismo –un objeto bello, por ejemplo–, ya que todo conocimiento se limita a los objetos de la experiencia⁴. El mundo de lo incondicionado queda, por tanto, relegado al ámbito práctico del obrar moral y la libertad. Tal y como señala el filósofo de Königsberg, “el concepto de la libertad representa en sus objetos una cosa en sí misma, pero no lo hace en la intuición sensible”⁵. No es posible, por tanto, un conocimiento teórico de lo en sí mismo valioso.

Se sigue de lo expuesto hasta aquí que no es posible encontrar nada en la naturaleza fenoménica que podamos considerar como en sí mismo valioso, perfecto, bello. Pero, ¿es esto cierto? De serlo, el hombre no podría percibir algo particular como bello. La solución a esta aporía es uno de los cometidos de la tercera *Crítica* de

³ PIEPER, Josef, “Tod und Unsterblichkeit” en WALD, B. (ed.), *Werke in acht Bänden*, vol. V, Meiner Verlag, Hamburg 1997, p. 332, citado por INCIARTE, Fernando, *Imágenes, palabras, signos*, p. 61

⁴ Cfr. KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Kant’s gesammelte Schriften, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin, 1902 ss., B 27 (trad. Manuel García Morente, Tecnos, Madrid, 2002)

⁵ KANT, Immanuel, *Kritik der Urtheilskraft von Immanuel Kant*, Kant’s gesammelte Schriften, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin, 1902 ss., V, 175 (trad. Manuel García Morente, Tecnos, Madrid, 2011)

Kant. Como se verá en la exposición que sigue, esta solución pasa por una reconciliación de la determinación que se da en el entendimiento con la libertad o indeterminación de la imaginación. Será en ese sutil equilibrio –el ‘libre juego de facultades’ del que hablará Kant– donde brote la intuición de lo particular como en sí mismo valioso, como bello. Años después, pensadores románticos como Fichte o Schiller hablarán de la imaginación trascendental como la facultad capaz de captar ese difícil pender entre determinación e indeterminación en el que acontece tanto la belleza, en el caso del espectador, como la inspiración, en el caso del artista que crea. En una de sus primeras obras –*La imaginación trascendental*–, Fernando Inciarte defiende el planteamiento de estos autores como un acierto. Al referirse a ese sutil pender, Inciarte lo describe como un estado de plena libertad e indiferencia, donde lo bello se manifiesta como feliz casualidad, como gracia gratuita⁶.

La feliz casualidad en que consiste la captación de lo bello es, como señala Fernando Inciarte, cosa de un instante que, apenas es atrapado por la imaginación, se desvanece. Entender en qué consiste este puro instante presente es crucial para acertar a comprender en su profundidad esa feliz casualidad. A lo largo de su trayectoria filosófica, Inciarte ha insistido una y otra vez en que el tiempo –en su sentido originario– es algo inasible, un puro surgir que es a la vez desaparecer: empezar a ser y dejar de ser en el mismo acto⁷. Como se verá en la exposición que sigue, una adecuada concepción de lo bello es inseparable de una concepción del tiempo real como instante presente.

En su *Crítica del juicio*, Kant había esbozado una definición de lo bello como aquello que “sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción”⁸. La última parte del presente ensayo tiene como objetivo ahondar en una posible conexión entre la definición de belleza dada por Kant –algo en sí mismo valioso, pero sin contenido conceptual– y la belleza presentada por el arte de vanguardia del siglo XX, del que Inciarte habla en su obras. Como se verá, el filósofo español hace alusión a un arte ‘extático’ que, al igual que el instante presente, existe fuera de sí, sin

⁶ Cfr. INCIARTE, Fernando, *La imaginación trascendental. En la vida, en el arte y en la filosofía* (Ed. María Antonia Labrada), Pamplona, EUNSA, 2012, p. 121

⁷ Cfr. INCIARTE, Fernando, *Tiempo, sustancia, lenguaje. Ensayos de metafísica* (Ed. Lourdes Flamarique), Pamplona, EUNSA, 2005, p. 105

⁸ KANT, Ak, V, 240

contenido, sin concepto. Esta desnudez es la principal causa de que toda obra de arte nos saque “de lo acostumbrado. En eso –sostiene Inciarte– consisten su carácter y su efecto extáticos”⁹. El arte de vanguardia, vacío de toda pretensión de engaño, parece desempeñar un papel purificador, de limpiar nuestra vista de ilusiones, para poder así ver únicamente lo que hay. El encuentro con toda auténtica obra de arte conlleva siempre sumirnos en ese pender entre lo determinado y lo indeterminado, entre el ser y la nada, donde es la obra la que nos enfrenta con nuestra propia realidad.

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo y la inspiración de algunos profesores, a los que debo tanto. Quiero agradecer a la profesora María Antonia Labrada las clases y conversaciones sobre Kant y la estética, que me abrieron un nuevo horizonte, despertando en mí un gran interés por este tema. También quiero agradecer al profesor Alejandro Llano sus orientaciones, que me ayudaron a descubrir la obra de Fernando Inciarte y a profundizar en ella. Agradezco al profesor José María Torralba todo el tiempo que ha dedicado a revisar y corregir el presente trabajo, así como el tiempo invertido en conversaciones sobre el mismo, consejos y orientaciones. Finalmente, quiero agradecer al profesor Jaime Nubiola su paciencia y apoyo durante los meses en los que elaboré este trabajo.

⁹ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 54

CAPÍTULO 1

KANT Y LA BELLEZA COMO FELIZ CASUALIDAD

A. LA PROBLEMÁTICA DE KANT: ESCISIÓN ENTRE NATURALEZA Y LIBERTAD

Dentro del gran marco de la filosofía trascendental de Immanuel Kant, la *Crítica del Juicio* –publicada en 1790– dará a la estética un giro copernicano, similar al que el autor había dado ya a la teoría del conocimiento y de la moralidad en sus *Críticas* previas, a saber, la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica*. Entre muchos temas, el filósofo alemán aborda en su tercera *Crítica* la percepción de lo bello por medio del llamado ‘juicio de gusto’. Como veremos en lo que sigue, Kant sostiene que la belleza no es una propiedad que provenga del objeto percibido, sino del modo en que el sujeto lo percibe. Una vez más, el filósofo se Königsberg emprende una indagación de tipo trascendental, que busca las condiciones que han de darse en el sujeto para que pueda captar lo bello. En palabras del autor, el juicio de gusto “llama bella una cosa sólo según la propiedad en que ella se acomoda con nuestro modo de percibirla”¹⁰.

Este peculiar modo de entender la belleza no es casual. Responde a una problemática muy concreta derivada a su vez de lo expuesto por Kant en sus dos *Críticas* anteriores, por ello, la génesis de la *Crítica del Juicio* hay que rastrearla en esas dos obras precedentes¹¹. En ellas, Kant había elaborado una minuciosa deducción de los principios de nuestro conocimiento y de nuestro obrar moral. Por un lado, el conocimiento que tenemos de la ‘esfera de la naturaleza’ es siempre condicionado. “La naturaleza –sostiene Kant– al representar sus objetos en la intuición, los representa, no como cosas en sí mismas, sino como meros fenómenos”¹². Nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento nos determinan de tal modo que nunca conoceremos –entendiendo aquí un conocimiento objetivo a través de conceptos– la

¹⁰ KANT, Ak, V, 282

¹¹ Cfr. LABRADA, María Antonia, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, Pamplona, EUNSA, 1990, p. 49

¹² KANT, Ak, V, 175

realidad tal y como es en sí misma. En otras palabras, nuestro conocimiento se limita a los objetos de la experiencia y al modo en que se nos presentan¹³.

Por otro lado, nos encontramos con la ‘esfera de la libertad’, es decir, del obrar moral. Se trata del ámbito de las ideas de la ‘razón’ –la facultad moral en términos kantianos–, de lo en sí mismo valioso e incondicionado. Dado que nuestro entendimiento no puede conocer sin determinar lo conocido, nos es imposible alcanzar un conocimiento teórico –objetivo, por conceptos– de lo relativo a esta segunda esfera suprasensible. A estas ideas de la razón “no podemos dar más que una realidad práctica, y con ello, por lo tanto, nuestro conocimiento teórico no se encuentra extendido en lo más mínimo a lo suprasensible”¹⁴, defiende el filósofo.

En consecuencia, “se ha abierto un abismo infranqueable entre la esfera del concepto de la naturaleza como lo sensible y la esfera del concepto de libertad como lo suprasensible, de tal modo que del primero al segundo (...) ningún tránsito es posible, exactamente como si fueran otros tantos mundos diferentes, sin poder el primero tener influjo alguno sobre el segundo”¹⁵. Este es el panorama abierto por la filosofía trascendental kantiana hasta la llegada de la *Crítica del Juicio*, con la que Kant tratará de dar solución a lo que, a primera vista, se presenta como un callejón sin salida. Finalizada esta breve exposición de la problemática mencionada, es preciso ahondar en la noción kantiana de belleza.

Si entendemos lo bello como en sí mismo valioso, incondicionado, este no puede ser objeto de conocimiento teórico, pues quedaría condicionado por nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento. Aquí se encuentra uno de los principales motivos por los cuales Kant rechaza la noción de belleza como propiedad del objeto conocido, y, en cambio, la relaciona con el sujeto que percibe. Es aquí donde cobra sentido la noción de ‘juicio de gusto’, presentada por Kant en su tercera *Crítica* como el modo por el que el sujeto percibe algo bello. El juicio de gusto servirá al filósofo para tender un puente que una las dos esferas aparentemente aisladas, ya que la

¹³ Cfr. KANT, KrV, B 27

¹⁴ KANT, Ak, V, 175

¹⁵ KANT, Ak, V, 175-176

belleza surge a partir de algo particular, empíricamente dado –esfera de la naturaleza– y es en sí mismo valioso –esfera de la libertad–.

Dentro de esta idea de belleza, quisiera subrayar dos aspectos estrechamente vinculados, decisivos en el devenir de toda la estética posterior a Kant. En primer lugar, la noción de belleza como vacía de contenido, de concepto, idea derivada a su vez de lo que Kant y los filósofos románticos llamarán ‘libre juego de facultades’. En segundo lugar, destaco un rasgo peculiar de la percepción de lo bello, a saber, que es una operación donde no hay intermediario pues, como se verá en lo que sigue, la imaginación capta sin conceptos que medien. La percepción de la belleza no es, por tanto, un proceso prolongado en el tiempo, sino que es una acción que se da en el instante presente. En palabras de Kant, “lo bello place inmediatamente”¹⁶.

B. UNA BELLEZA SIN CONTENIDO

“La belleza no es concepto alguno de un objeto y el juicio de gusto no es juicio alguno de conocimiento”¹⁷. Para Kant, la belleza no es un concepto, es decir, no puede ser captada por el entendimiento. Lo bello no es un contenido sino que se sitúa en el plano formal. Como he anticipado, Kant sostiene que la percepción de lo bello se da a través del juicio de gusto. Una breve exposición del modo en que opera este juicio es clave para acertar a entender la noción kantiana de belleza.

La percepción por medio del juicio de gusto se opone al conocimiento teórico. Kant incluye a este tipo de conocimiento dentro de los llamados ‘juicios determinantes’, cuyo modo de operar consiste en subsumir lo particular en lo universal, es decir, partir de conceptos universales para subordinar a estos lo particular¹⁸. Es de advertir, no obstante, que los juicios determinantes “no pueden extenderse, sin embargo, más que a objetos de los sentidos y valen sólo para objetos de la experiencia posible”¹⁹. Por su parte, el juicio de gusto se enmarca dentro del ‘Juicio reflexionante’, que opera de modo opuesto al Juicio determinante. Esto es,

¹⁶ KANT, Ak, V, 353

¹⁷ KANT, Ak, V, 290

¹⁸ Cfr. KANT, Ak, V, 179

¹⁹ KANT, KrV, § 8

“tiene la tarea de ascender de lo particular en la naturaleza a lo general”²⁰. El juicio de gusto parte de algo particular, empíricamente dado, no de conceptos. Es la forma –y no el contenido– de ese objeto bello la que desencadenará una inmediata reflexión del juicio que le llevará a descubrir una finalidad de lo particular con respecto al propio Juicio reflexionante. Este asombroso descubrimiento produce en el sujeto un placer notable, pues, de algún modo, el sujeto ha vislumbrado, en cuestión de un instante, la unión de dos ámbitos aparentemente irreconciliables: la esfera de la naturaleza y la esfera de la libertad. “Nos sentimos regocijados (propriadamente aligerados, después de satisfecha una necesidad) –afirma Kant–, exactamente como si fuera una feliz casualidad la que favoreciese nuestra intención, cuando encontramos una unidad sistemática semejante”²¹.

Queda claro que esta ‘feliz casualidad’ no consiste en la captación de un contenido por parte del sujeto. Si así fuera, la percepción de lo bello como en sí mismo valioso quedaría como imposible en el mismo momento en que el entendimiento operara, determinando el objeto según sus propias reglas. La feliz casualidad acontece, por tanto, en el mismo sujeto. Como explicaré en lo que sigue, ese ‘libre juego de facultades’ del que habla el filósofo se traduce en una concordancia entre imaginación y entendimiento. Por un lado, el entendimiento es la facultad del conocimiento por conceptos, tal y como he expuesto anteriormente. Por otro, la imaginación es la facultad capaz de representar un objeto dado a través de intuiciones, es decir, percepciones que no se dejan nunca abarcar por un concepto, pues hacen referencia a la forma²². Kant define a la imaginación como una facultad libre, pues capta sin concepto. En varios pasajes de la *Crítica del Juicio*, el filósofo explica –a través de expresiones que pueden parecer a veces crípticas– en qué consiste este libre juego de facultades. He aquí uno de dichos pasajes:

“Cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación que pertenece a la exposición de aquel concepto, pero que por sí misma ocasiona tanto pensamiento que no se deja nunca recoger en un determinado concepto, y, por tanto, extiende estéticamente el

²⁰ KANT, Ak, V, 180

²¹ KANT, Ak, V, 184

²² Cfr. KANT, Ak, V, 315

concepto mismo de un modo ilimitado, entonces la imaginación, en esto, (...) pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales (la razón) para pensar, en ocasión de una representación (cosa que pertenece ciertamente al concepto del objeto), más de lo que puede en ella ser aprehendido y aclarado”²³.

En otras palabras, podría decirse que la imaginación capta el objeto bello de modo no conceptual, a través de una intuición que Kant llama una ‘idea estética’. Se trata, siguiendo la célebre sentencia del filósofo en la *Crítica de la razón pura*²⁴, de una intuición ciega, pues no puede ser abarcada por ningún concepto. Es verdad que esta idea pone en juego y vivifica al entendimiento, pero este enseguida se descubre incapaz de aprehenderla. Entonces, la imaginación acude a la razón –esfera de la libertad–, la cual reconoce en esa idea algo en sí mismo valioso, incondicionado. Es aquí cuando acontece el juicio de gusto, que lleva consigo un placer del espíritu. Como dice Kant, toda percepción de lo bello produce un “sentimiento interior de un estado del espíritu conforme a fin”²⁵. Se trata de un estado nuevo que, en cierto modo, eleva al sujeto por encima de sí mismo –de sus propias facultades– y lo dispone “para ideas, proporcionándole, por tanto, receptividad para varios placeres y entretenimientos, y no en la materia de la sensación (en el encanto o en la emoción), en donde se trata sólo de goce, que no deja nada en la idea y embota el espíritu”²⁶. Es un placer que no responde a contenidos –“materia de la sensación”, como dice Kant– y, por lo tanto, no embota el espíritu ni lo condiciona, sino que lo acerca a la esfera de la libertad. El juicio de gusto es, en definitiva, fuente “de un placer muy notable, a menudo hasta de una admiración, incluso de una tal admiración que no cesa, aunque ya se esté bastante familiarizado con el objeto de la misma”²⁷.

Esta aproximación a la esfera de la libertad queda subrayada por Kant cuando afirma que, en este tipo de percepción, el sujeto experimenta un estado de indiferencia con respecto a la existencia del objeto²⁸. “Es impresionante ver cómo Kant alude

²³ KANT, Ak, V, 314-315

²⁴ “Gedanke ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind”. KANT, KrV, A 51/B 75

²⁵ KANT, Ak, V, 296

²⁶ KANT, Ak, V, 326

²⁷ KANT, Ak, V, 187

²⁸ Cfr. KANT, Ak, V, 209

repetidamente en la *Crítica del Juicio* a la contemplación –*Betrachtung*– siempre con el mismo adjetivo, en alemán *blösse* que significa desnudez, (...) contemplación sin mezcla de nada, solamente contemplación”²⁹. Como se verá más adelante, esta indiferencia es retomada por el idealismo alemán en su reflexión en torno a la percepción de la belleza y la creación artística. Un siglo más tarde, el pensamiento estético que subyace al arte de vanguardia perseguirá esta misma meta como ideal de un ver puro, capaz de desenmascarar la idealidad del arte para ver solamente lo que hay. A fin de cuentas, “¿no es lo que Kant describe –contemplación, desinterés, gozo– una aproximación perfecta de lo que ocurre en la experiencia estética?”³⁰.

C. BELLEZA E INMEDIATEZ

El segundo aspecto que quisiera destacar en torno a la percepción de lo bello, tal y como es expuesta por Kant, queda condensado en la frase ya citada: “lo bello place inmediatamente”³¹. De aquí se deduce una consideración apenas desarrollada por Kant en la *Crítica del Juicio*, pero que se sigue de la noción del juicio de gusto como libre juego de facultades: la percepción de lo bello como feliz casualidad no se sigue de un proceso intermedio, sino que se da siempre de modo inmediato. Esto se debe, en primer lugar, al hecho ya apuntado de que la imaginación capta sin concepto que medie. En segundo lugar, queda claro que el sujeto es incapaz de originar por sí mismo la concordancia o libre juego entre imaginación y entendimiento, del mismo modo que tampoco puede determinar cuándo un objeto es bello y cuándo no lo es. “Esta concordancia del objeto con las facultades del sujeto es contingente”³². Se trata, como apunta el filósofo, de una ‘casualidad’, esto es, de algo contingente, no buscado y, por tanto, libre de cualquier interés por parte del sujeto.

Propiamente, la esfera de la libertad, dentro de la cual se inscribe la finalidad advertida en todo objeto bello, no está sujeta a ninguna clase de tiempo. Al comienzo de la *Crítica de la razón pura* –en la ‘Estética trascendental’–, Kant sostiene el tiempo

²⁹ LABRADA, María Antonia, “La anticipación kantiana de la Posmodernidad”, *Anuario Filosófico*, vol. XIX/1, Pamplona, 1986, p. 90

³⁰ LABRADA, “La anticipación kantiana de la Posmodernidad”, p. 103

³¹ KANT, Ak, V, 353

³² KANT, Ak, V, 190

es “la condición formal a priori de todos los fenómenos en general”³³. De aquí se deduce que “todos los fenómenos en general, es decir, todos los objetos de los sentidos son en el tiempo y están necesariamente en relaciones de tiempo”³⁴. El tiempo es, por consiguiente, un rasgo del fenómeno, y no de aquello que es incondicionado. Así pues, hablar de tiempo en la percepción de algo en sí mismo valioso sería un error. Llegados a este punto cobra pleno sentido la frase en la que el filósofo defiende que la belleza “place inmediatamente”, en el mismo instante de la percepción. Como demostraré a continuación, esta misma consideración es repetida por Kant al desarrollar su teoría acerca de la creación de algo bello por parte del genio.

El ‘genio’ es la otra cara de una misma realidad. Si el gusto se refiere a la percepción de lo bello, el genio –palabra que bien podría traducirse como ‘inspiración’– alude a la creación de lo bello³⁵. Cabe apuntar que “por encima de estos aspectos activo y pasivo, lo que unifica las dos partes de la estética kantiana (...) es, otra vez, la cuestión de las facultades en su juego libre”³⁶. La relevancia de la inmediatez en este juego libre se hace más patente en estos pasajes de la *Crítica del Juicio* en los que Kant habla del genio y la creación artística. De modo análogo a lo que ocurriría con el juicio de gusto, el genio consiste en una “proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender”³⁷. Más bien, podría decirse que es una especie de don gratuito –feliz casualidad– que el sujeto recibe, y que le lleva a crear algo bello.

Si recordamos lo expuesto anteriormente, a saber, que lo bello descubre una finalidad del objeto percibido con respecto a las propias facultades del sujeto, nos damos cuenta de este carácter de don tanto en la percepción como en la creación de lo bello, pues esta concordancia no puede ser lograda mediante una técnica. En palabras de Kant: “el genio es una talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad, para lo que puede aprenderse

³³ KANT, KrV, § 6

³⁴ KANT, KrV, § 6

³⁵ Cfr. KANT, Ak, V, 311

³⁶ FONTÁN, Manuel, *El significado de lo estético. La “Crítica del Juicio” y la filosofía de Kant*, Pamplona, EUNSA, 1994, p. 453

³⁷ KANT, Ak, V, 317

según alguna regla”³⁸. Consiste en obrar, no según conceptos, sino ‘según naturaleza’, lo cual significa que el arte bello “debe adaptarse igualmente a las condiciones de ausencia de concepto determinado que se exigían para el juicio de gusto puro de la belleza natural”³⁹. A través del genio, apunta el filósofo, “la naturaleza da la regla al arte”⁴⁰. De este modo, vemos que el genio es un don recibido e inesperado, que eleva al sujeto a un nivel suprasensible, de modo similar al caso ya expuesto del juicio de gusto.

La inmediatez, referida a la creación artística, subyace en toda la teoría kantiana acerca del genio. “Proporción feliz”, “capacidad espiritual”; cada una de estas expresiones alude a lo mismo, a saber, que el genio no es adquirido fruto de un largo proceso, sino que es un don recibido en un instante, sin proceso que medie. “Una habilidad semejante (...) ha de ser concedida por la mano de la naturaleza inmediatamente a cada cual”⁴¹, concluye Kant. Por otra parte, ya he señalado que tampoco la percepción de lo bello es un proceso prolongado en el tiempo, sino que acontece en el instante. Queda claro, en consecuencia, cómo tanto en la percepción de lo bello –naturaleza o arte– como en la creación artística se da una estrecha relación entre belleza e inmediatez, entre lo incondicionado y el puro instante. En los siguientes capítulos defenderé que esta inmediatez de la que habla Kant en relación al juego libre de facultades bien podría ser el precedente de un modo novedoso de entender del tiempo como algo real, y no como una mera forma de la sensibilidad. Aludiendo a este segundo modo de concebir el tiempo, Kant le había negado “toda pretensión de realidad absoluta, esto es, de que, sin tener en cuenta la forma de nuestra intuición sensible, sea inherente en absoluto a las cosas como condición o propiedad”⁴². Sin embargo, dado que lo bello no se inscribe en el campo de percepción de nuestra sensibilidad, cabe intuir la existencia de otra noción más profunda de tiempo, descubierta por el sujeto con ocasión de su encuentro con lo bello.

D. UNA LIBERTAD ENTENDIDA COMO AUTONOMÍA

³⁸ KANT, Ak, V, 307

³⁹ FONTÁN, *El significado de lo estético*, p. 461

⁴⁰ KANT, Ak, V, 307

⁴¹ KANT, Ak, V, 309

⁴² KANT, KrV, § 6

Como telón de fondo a la estética kantiana, subyace una noción de libertad como indeterminación, es decir, como pura autonomía. Según Kant, la presencia de alguna determinación o condicionamiento truncaría el juicio de gusto, lo haría inviable. Este es el motivo por el cual Kant rechaza la idea de belleza como propiedad del objeto y trata “de conciliar los dos mundos de la naturaleza y de la libertad en el sujeto”⁴³. No puede haber juicio de belleza a través de conceptos, de contenidos, pues, de ser así, “el juicio que por ello se determinara tendría por base una heteronomía, pero no, como conviene a un juicio de gusto, una autonomía, y no sería libre”⁴⁴. El sujeto quedaría condicionado y su preciada autonomía desaparecería.

No obstante, en algunos pasajes de la *Crítica del Juicio*, Kant reconoce que el sujeto convive con una cierta heteronomía. Por ejemplo, al hablar del genio, Kant reconoce que dicho talento no pertenece al sujeto, sino que le ha sido dado. Esto se hace evidente en el momento en que el sujeto percibe que el talento tiene un límite que no ha sido puesto por él. Para “los que merecen el honor de ser llamados genios (...) hay un momento en que el arte se detiene al recibir un límite por encima del cual no se puede pasar”⁴⁵. Esta convivencia de la libertad del sujeto con eso otro que no es él será retomada poco tiempo después, como veremos en lo que sigue, por algunos de los filósofos y literatos del romanticismo alemán, herederos de la filosofía trascendental kantiana.

⁴³ LABRADA, “La anticipación kantiana de la Posmodernidad”, p. 93

⁴⁴ KANT, Ak, V, 350

⁴⁵ KANT, Ak, V, 309

CAPÍTULO 2

EL IDEALISMO ALEMÁN Y EL MILAGRO DE LO BELLO

A. LA PERCEPCIÓN DE LO BELLO EN EL ESTADO DE DETERMINABILIDAD

Muchos de los pensadores idealistas, inmediatamente posteriores a Kant, proseguirán la indagación en torno a la belleza y la creación artística iniciada por el filósofo de Königsberg. “Posiblemente no se haya dado ninguna otra vez en la historia una simbiosis tan perfecta entre la vida de la creación artística y la especulación filosófica”⁴⁶. La filosofía idealista presenta, como apunta Fernando Inciarte, un singular entrecruzarse de artistas –pertenecientes al movimiento romántico alemán– y filósofos que tendrá como fruto intuiciones de gran clarividencia en torno a la belleza y al arte.

A continuación, mostraré cómo la percepción de lo bello como libre concordancia entre imaginación y entendimiento –entre indeterminación y determinación, se entiende– es también una idea central en la estética desarrollada por autores como Friedrich Schiller o Johann Gottlieb Fichte, quienes sostienen que “en el disfrute de lo bello el hombre experimenta el gusto anticipado de una plenitud que todavía está por llegar en la vida práctica y en el mundo histórico”⁴⁷. Para referirse al libre juego de facultades en el que se da esta plenitud, Schiller habla de ‘determinabilidad’ (*Bestimmbarkeit*)⁴⁸ como el estado en el que el sujeto se encuentra entre la falta de determinación y la absoluta determinación. La determinabilidad sería, por tanto, una nueva expresión para referir ese libre juego de imaginación y entendimiento descubierto por Kant, gracias al cual el sujeto es capaz de tender un puente que una las dos esferas, aparentemente antagónicas, de la naturaleza y la libertad.

⁴⁶ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 24

⁴⁷ SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán (Romantik. Eine deutsche Affäre)*, traducción de Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets Editores, 2009, p. 45

⁴⁸ Cfr. SCHILLER, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (Zwanzigster Brief)*, *Sämtliche Werke*, V, München, Carl Hanser Verlag, 1962, p. 634 (trad. J. Feijóo y J. Seca, Barcelona, Anthropos, 1990)

En la *Crítica del Juicio* el filósofo de Königsberg había atribuido a la imaginación un papel protagonista en la percepción de lo bello como algo incondicionado. Esto se debe a la falta de determinación de dicha facultad, cuya libertad “consiste precisamente en que esquematiza sin concepto”⁴⁹. Pocos años después de la publicación de la tercera *Crítica*, Fichte retoma en su *Doctrina de la ciencia* el concepto kantiano imaginación trascendental⁵⁰ como la facultad donde se da el estado de determinabilidad al que Schiller hace referencia, un juego libre entre determinación e indeterminación. Este estado es propio tanto de la contemplación estética como de la creación artística. Quisiera detenerme en el modo de operar de esta facultad, ya que en él se encuentran algunas claves para iluminar la relación entre belleza y tiempo, aludida en el capítulo anterior.

Para Fichte, la imaginación trascendental se presenta como la facultad de reconciliación de lo irreconciliable. En ella se da una concordancia entre finitud e infinitud, determinación e indeterminación, naturaleza y libertad. Esta concordancia consiste en un ‘pender’ en el que se fusionan esos dos momentos y que no puede ser captado por el entendimiento, pues no se trata aquí de conceptualizar ni de diferenciar. Sólo la imaginación trascendental es capaz de captarlo, sin tener que decidirse por ninguno de los dos momentos, permaneciendo así en la determinabilidad. Fernando Inciarte señala la dificultad de comprender con acierto el estado de determinabilidad o de ‘posibilidad de determinación’:

“Hay que poner un cuidado casi diría exquisito –porque estamos manejando un concepto (ya veremos que más que concepto es una imagen) muy transparente, muy tenue y, por lo mismo, muy delicado–, un cuidado exquisito en no entender esta participación como una repartición de parcelas entre la determinación y la indeterminación. Con esta repartición no conseguiríamos nunca comprender el estado de que aquí se trata, porque no haríamos más que pasar de una parte a otra y de

⁴⁹ KANT, Ak, V, 287

⁵⁰ Cfr. FICHTE, Johann Gottlieb, *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder den sogenannten ersten Philosophie*, Johann Gottlieb Fichte’s sämtliche Werke, I, Berlin, Verlag von Veit und Comp., 1845, pp. 190ss (traducción de Juan Cruz Cruz)

la segunda a la primera en un movimiento pendular que nos ocultaría la verdadera posibilidad de determinación”⁵¹.

Tal y como apunta Inciarte, es preciso hablar de fusión entre opuestos, de armonía –libre juego, como diría Kant–, no de repartición o diferenciación. El estado de determinabilidad es como un pender entre dos polos, pero sin movimiento pendular, un pender que deja al sujeto suspendido en el límite exacto entre lo libre y lo condicionado, sin tener que decidirse por ninguno de los dos. Este límite es casi inaprehensible, pues se da en el puro instante presente, entendido como aquel momento del tiempo que participa tanto del pasado (necesidad) como del futuro (libertad), sin que ninguno de los dos momentos queden incluidos del todo en ese instante presente⁵², sino solamente de modo potencial, en la medida en que convergen en él. Sólo la imaginación trascendental, como facultad libre –sostiene Fichte– es capaz de captar “la huella de las dos direcciones opuestas en su unidad, huella que no se identifica con ninguna de las dos, y esa huella es el sentimiento [de determinabilidad], el producto propio de la imaginación trascendental”⁵³.

En lo relativo al tiempo, la determinabilidad hace que el sujeto se de cuenta de aquello que es en sí mismo valioso no puede ser aprehendido ni en el pasado ni en el futuro, pues estas no son sino distinciones provenientes del entendimiento. Sólo en el presente se da “la unión de ambos factores y, con ello, de finitud e infinitud, de libertad y necesidad; el presente es un puro pender entre ambos, sin que en él se den los otros dos momentos en sí, sino sólo en el punto de intersección, en el límite”⁵⁴. De aquí se sigue que Inciarte señale a la imaginación trascendental presentada por Fichte como “aquella facultad del hombre en la que encuentra su sede la dimensión de la temporalidad”⁵⁵, pues es esta la única facultad capaz de despertar en el sujeto un sentido del tiempo como instante presente. Parece ser que este sentido novedoso del tiempo es aquel que había quedado apuntado en el capítulo anterior, y que Inciarte señalará –tal y como se verá más adelante– como el sentido originario del tiempo.

⁵¹ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 83

⁵² Cfr. INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 110

⁵³ FICHTE, *Über den Begriff der Wissenschaftslehre*, p. 183

⁵⁴ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 108

⁵⁵ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 109

B. LA INSPIRACIÓN COMO ENCUENTRO ENTRE CASUALIDAD Y NECESIDAD

En su temprana obra sobre la imaginación trascendental en los filósofos idealistas, escrita en torno al año 1960, Fernando Inciarte establece un sugerente vínculo entre la inspiración que se halla en el inicio de toda creación artística y el ya mencionado estado de determinabilidad, donde el sujeto que crea experimenta un encuentro entre libertad y naturaleza o, como dice Inciarte, entre casualidad y necesidad⁵⁶. Al exponer su teoría acerca del genio, Kant había señalado que este obra ‘según naturaleza’, lo cual significa, en palabras del filósofo, que “debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto”⁵⁷. Aquí el término ‘naturaleza’ es empleado por Kant como sinónimo de ‘necesidad’, es decir, como si el modo de obrar del sujeto tuviera que ser ese necesariamente y no otro.

En una carta escrita en el año 1818, Schubert escribía lo siguiente: “estoy componiendo como un Dios, como si tuviera que ser así”⁵⁸. Esta breve reflexión del compositor austriaco ilumina lo expresado por Kant. El genio –la inspiración– es un don por el que el sujeto obra “como si tuviera que ser así”, esto es, con una cierta necesidad. Como consecuencia, el arte resultante es percibido como naturaleza, de tal modo que “la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza”⁵⁹.

No obstante, el genio encierra una sorprendente paradoja, a saber, que la necesidad de ese obrar ‘según naturaleza’ es fruto de la casualidad. En cierto modo, Kant ya lo había anticipado al afirmar que la concordancia de facultades –imaginación y entendimiento– tanto en la percepción como en la creación de lo bello, es contingente⁶⁰. Una vez acontece, dicha concordancia es percibida como necesaria y, sin embargo, es resultado de la contingencia. “La dimensión de la necesidad (...) en la creación, está suspendida de un hilo muy delgado, que amenaza siempre con

⁵⁶ Cfr. INCIARTE, “La casualidad necesaria”, *La imaginación trascendental*, pp. 105-112

⁵⁷ KANT, Ak, V, 307

⁵⁸ “Ich komponiere wie ein Gott, als ob es so sein müsste”. GÖRNER, Rüdiger (Hrsg.), *Franz Schubert: Briefe, Gedichte, Notizen*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1997, p. 17

⁵⁹ KANT, Ak, V, 306

⁶⁰ Cfr. KANT, Ak, V, 190

romperse: del hilo de la casualidad. No tiene que ser así necesariamente y, no obstante, ocurre como si tuviera que ser así”⁶¹, apunta Inciarte. Necesidad y contingencia se presentan como dos caras de la misma moneda, mutuamente excluyentes a primera vista, pero intrínsecamente unidas.

Esta singular concurrencia se da en el estado de determinabilidad, previo a toda creación artística. Se trata de un momento de plena libertad o indiferencia por el cual el artista se sabe suspendido entre el fracaso y el logro; y gracias al cual cae en la cuenta “de que la inspiración (...) no es necesaria, de que en todo momento puede desaparecer para no volver nunca jamás”⁶². Este estado intermedio es el ‘pender’ antes mencionado, que sólo puede ser captado mediante la imaginación trascendental. En este pender, el sujeto se descubre a sí mismo suspendido en el puro instante presente, y toma así conciencia de ese sentido del tiempo que, según Inciarte, es su sentido real. El sujeto que crea es entonces como un trapecista que camina sobre la delgada línea de la casualidad –que separa el logro del fracaso– manteniendo un precario equilibrio que lo mantiene a un palmo de distancia tanto del ser como de la nada.

C. EL AGRADECIMIENTO FRENTE AL MILAGRO DE LO BELLO

Es habitual que la inspiración siempre cace al artista desprevenido, por sorpresa, “de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas cuando quiere”⁶³, dice Kant. Tantas razones hay para que se dé la inspiración como para que no se dé. Como había advertido el filósofo de Königsberg, el genio es esa “proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender”⁶⁴. Por este mismo motivo, cada vez que acontece, hay que recibir esa inspiración como si se tratara de un milagro. “No es necesaria, no tiene razón suficiente de ser más que de no ser, podría no darse y, sin embargo, ¡está ahí!”⁶⁵.

⁶¹ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 114

⁶² INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 67

⁶³ KANT, Ak, V, 308

⁶⁴ KANT, Ak, V, 317

⁶⁵ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 67

El emparejamiento antes mencionado entre reflexión y creación artística propio del romanticismo tiene en Friedrich Hölderlin a uno de sus más célebres representantes. En una de sus composiciones, el poeta expresa bellamente cuál debe ser la actitud del artista, cuando dice que “a nosotros nos toca, bajo las tempestades de Dios, / ¡oh poetas!, permanecer con la cabeza descubierta”⁶⁶. Con estos versos, Hölderlin está aludiendo a ese estado de determinabilidad o plena indiferencia, cuando el artista “se descubre la cabeza”, es decir, se entrega inerte al porvenir, dispuesto a recibir tanto la inspiración como el fracaso. Sólo si llega a alcanzar ese estado de indiferencia, puede recibir más tarde la inspiración como lo que es, esto es, como un milagro, un don gratuito. A su vez, este carácter de milagro se hace más evidente en la medida en que artista es consciente de que detrás del logro de la creación artística se halla siempre latente la posibilidad del fracaso, que puede sobrevenir en cualquier momento. El fracaso subyace a todo logro artístico, y todo logro subyace al fracaso. Es lo que Inciarte llama “presencia presentida de lo opuesto en lo puesto”⁶⁷, donde ‘presentir’ hace referencia a la operación propia de la imaginación trascendental, que, como ya he señalado, es capaz de aprender los opuestos sin diferenciarlos.

Se percibe aquí otra asombrosa paradoja, a saber, que el carácter de milagro de cualquier logro artístico no llega a hacerse del todo evidente hasta que no irrumpe el fracaso⁶⁸. Sólo cuando la inspiración se ha desvanecido y el fracaso es irreversible, el artista se da verdadera cuenta de la esencia misma del arte, “su condición de juego libre, desinteresado, inútil, de la imaginación”⁶⁹, y se siente movido a agradecer, en actitud humilde, el don recibido.

Llegados a este punto, quisiera retomar la reflexión en torno a la autonomía del juicio de gusto en Kant, expuesta al final del capítulo anterior. De algún modo, el filósofo de Königsberg ya había intuído esa “presencia de lo opuesto en lo puesto” al sostener que “hay un momento en que el arte se detiene al recibir un límite por encima

⁶⁶ “Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern / Ihr Dichter! mit entblösstem Haupte zu stehen”. HÖLDERLIN, Friedrich, *Wie wenn am Feiertage, Gedichte*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1984, p. 137 (trad. José María Valverde, Madrid, Rialp, 1949)

⁶⁷ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 115, nota

⁶⁸ Cfr. INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 116

⁶⁹ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 124

del cual no se puede pasar”⁷⁰. Inciarte, tomando a Fichte y a Hölderlin como punto de apoyo, va más allá, pues es capaz de vislumbrar en el campo de la creación artística una verdad válida para toda existencia humana: el agradecimiento del artista “es también la actitud más propia del hombre: su reconocimiento por el milagro de la existencia”⁷¹. Lo que al comienzo puede presentarse como heteronomía –el fracaso, la limitación–, “al final se nos va a descubrir como nuestra verdadera autonomía y como la conquista definitiva de la vida (...), de nuestro yo y de su capacidad creadora”⁷².

⁷⁰ KANT, Ak, V, 309

⁷¹ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 124

⁷² INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 72

CAPÍTULO 3

FERNANDO INCIARTE, EL ARTE Y LO ORIGINARIO

A. SOBRE LA NOCIÓN DEL TIEMPO: TIEMPO ILUSORIO Y TIEMPO REAL

En los capítulos precedentes, he tratado de mostrar cómo, tanto en la *Crítica del Juicio* –obra que marca un antes y un después en el pensamiento estético– como en buena parte del idealismo alemán, subyace de modo implícito una conexión entre belleza y forma sin contenido –fruto del juego libre de facultades o determinabilidad– por un lado, y entre belleza e instante presente, por otro. Como se verá a continuación, ambas parejas encierran, a su vez, una estrecha relación entre sí. Fernando Inciarte, buen conocedor de la filosofía trascendental e idealista, desarrolló en muchos de sus escritos y conferencias una sugerente teoría acerca de lo que, según él, era el sentido real del tiempo: el puro instante presente.

“Vivir es vivir de ilusiones, empezando por la ilusión del tiempo extendido”⁷³, sostiene Inciarte. Existe un modo comúnmente aceptado de representar mentalmente el tiempo como una línea, formada por innumerables instantes de tiempo que se suceden unos a otros y que extienden dicha línea en el espacio indefinidamente. Kant había hecho alusión a esto mismo en la *Crítica de la razón pura*, al señalar que el tiempo es tan inasible que “tratamos de suplir este defecto por medio de analogías y representamos la sucesión del tiempo por una línea que va al infinito, en la cual lo múltiple constituye una serie, que es sólo de una dimensión”⁷⁴.

Gracias a esta forma de representar el tiempo sabemos a qué atenernos. Miramos hacia el pasado como algo real y organizamos nuestro tiempo futuro como si ya lo tuviéramos en nuestras manos, de igual modo que si tuviera consistencia propia. Pero este tiempo mentalmente fijado no pasa de ser una representación, no es real⁷⁵. Sin embargo, esto no quiere decir que sea artificial, puesto que “sin ella no podríamos

⁷³ INCIARTE, *Tiempo, sustancia, lenguaje*, p. 12

⁷⁴ KANT, *KrV*, § 6

⁷⁵ Cfr. INCIARTE, *Tiempo, sustancia, lenguaje*, p. 94

(...) subsistir como seres humanos. No tendríamos, por así decirlo, dónde agarrarnos ni sabríamos en absoluto a qué atenernos. En su inutilidad (*Vergeblichkeit*) o autoengaño –apunta Inciarte– constante reside su misma utilidad”⁷⁶. Esta representación tiene, por tanto, una cierta realidad, pero sólo en tanto que es válida o útil para el sujeto. Este es el sentido de ‘realidad empírica’⁷⁷, fenoménica, que Kant daba al tiempo.

Sin embargo, es de suponer que la utilidad no es siempre, ni mucho menos, sinónimo de realidad. Desafortunadamente, puestos a escoger, casi siempre elegimos –tantas veces de modo casi inconsciente– lo útil frente a lo real. Como explicaré en lo que sigue, el tiempo real no es más que “un puro surgir, y un surgir que es, a la vez, desaparecer”⁷⁸. Esto es algo inaprehensible, que escapa a nuestros ojos, por eso es muy útil ‘cosificarlo’, ‘espacializarlo’. Sólo de este modo podemos hacernos con el tiempo, organizarlo, manipularlo. No obstante, esta cosificación implica un precio a pagar, a saber, tomar lo irreal como si fuera real, “vivir de ilusiones”, que dice Inciarte.

Frente a esta forma de tiempo ilusorio, el filósofo español defiende que “sólo el instante presente es, por decirlo así, metafísicamente real”⁷⁹. De aquí la misteriosa frase de Inciarte, repetida en varios de sus escritos, donde afirma que “en relación con el tiempo, el idealismo tiene razón”⁸⁰. Quiere decir que el tiempo, entendido como línea que se prolonga en el espacio, consiste –como diría Kant– en ese doblete de ‘realidad empírica’ e ‘idealidad trascendental’. Esto es, algo fenoménico, pura representación y nada más. El pasado y el futuro no son sino una abstracción, un constructo de nuestra mente. Por consiguiente, el tiempo real no es algo estático –una línea fijada–, que pueda dividirse en partes, y estas a su vez en partes más pequeñas, hasta llegar a una sucesión de instantes. Sólo en la medida en que pasa podemos decir que hay tiempo. Se trata de una paradoja, señalada así por Hegel: el tiempo “es el ser

⁷⁶ INCIARTE, *Tiempo, sustancia, lenguaje*, p. 102

⁷⁷ Cfr. KANT, *KrV*, § 6

⁷⁸ INCIARTE, *Tiempo, sustancia, lenguaje*, p. 105

⁷⁹ INCIARTE, *Tiempo, sustancia, lenguaje*, p. 97

⁸⁰ INCIARTE, *Tiempo, sustancia, lenguaje*, p. 115

que, en aquello que es, no es, y en aquello que no es, es”⁸¹. Esto significa que el tiempo permanece al pasar, y pasa al permanecer. Tan pronto surge, desaparece, es un puro fluir; empieza a ser y deja de ser en el mismo acto⁸². Resulta del todo inaprehensible y, sin embargo, es lo más real.

Esta noción del tiempo como instante está, al mismo tiempo, vinculada a la ausencia de contenido. Esta relación nos trae de vuelta a Kant y a los idealistas. Para explicar esta relación, Inciarte emplea las expresiones ‘consistir’ y ‘existir’⁸³. Por un lado, la representación del tiempo como línea extendida en el espacio ‘consiste’, ya que tiene un contenido concreto: sucesos pasados, planes futuros, días, meses, años. El inconveniente está en que su ser es solamente mental, no es real. Por su parte, el tiempo entendido como instante ‘existe’, lo cual quiere decir que carece de contenido, se reduce a pura presencia. Cada instante es ‘extático’, está “en continuo flujo, saliendo continuamente fuera de sí mismo”⁸⁴. No podemos tomar un instante y considerarlo como algo separado, pues “los momentos no están fuera los unos de los otros (como ocurre en una sucesión), sino que cada momento individual es, como Hegel mismo dijo, fuera de sí, por lo que forman un flujo único y continuo”⁸⁵. No hay contenido, sólo presencia. Una presencia que, paradójicamente, permanece en tanto que pasa.

La dificultad de captar esta noción del tiempo hace que vivamos ajenos a ella y, así, nuestra existencia cotidiana queda, en lo que respecta al tiempo, sumida en lo ilusorio e irreal. En los capítulos anteriores, he apuntado cómo el encuentro con la belleza es un revulsivo que nos ayuda a despertar en muchos sentidos. Uno de ellos es el de caer en la cuenta de este sentido originario del tiempo, conectado a su vez, como demostraré, con una concepción extática de la existencia. En lo que sigue se verá cómo Inciarte señala al arte de vanguardia –en sus múltiples disciplinas, aunque tal vez de modo especial la pintura– como ejemplo de creación artística que encarna esa belleza sin contenido de la que ya habló Kant, unida a un sentido extático del tiempo.

⁸¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Gesammelte Werke, VIII, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 48

⁸² INCIARTE, *Tiempo, sustancia, lenguaje*, p. 105

⁸³ Cfr. INCIARTE, *Tiempo, sustancia, lenguaje*, p. 105

⁸⁴ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 59

⁸⁵ INCIARTE, Fernando, *First principles, substance and action: studies in Aristotle and Aristotelianism* (Ed. Lourdes Flamarique), Hildesheim, Georg Olms, 2005, p. 260

B. EN BUSCA DE UN ARTE SIN ‘LITERATURA’

A comienzos del siglo XX, parece como si las artes hubieran sufrido una purificación, un regreso a una especie de ‘punto cero’, para volver a empezar una nueva andadura a partir de ahí. En el caso del arte pictórico, artistas como Cézanne buscaron eliminar totalmente la literatura de la pintura⁸⁶. Con ‘literatura’, el pintor francés aludía a lo figurativo –el contenido, lo conceptual– esto es, aquello de lo que se puede hablar. En cambio, ante el puro hacerse presente del arte no figurativo, no cabe el tratar de apresararlo en conceptos manidos. “No podemos tranquilizarnos – señala InciarTE– con la idea de que ya sabíamos de qué se trata (...). Al contrario, a la vista de tales formas estamos permanentemente intranquilos, porque no sabemos qué sea eso, ni si es algo o no es nada”⁸⁷.

Antes de profundizar en qué consiste ese hacer presente del arte abstracto del siglo XX, es preciso apuntar que dicha función no es en ningún caso novedosa, aunque, de hecho, hubiera quedado olvidada durante siglos. La vemos de modo especialmente patente en el arte icónico del Cristianismo oriental⁸⁸, cuyo cometido es hacer presente a Cristo, a María o a los santos. El icono busca “una presencia inmediata, opuesta a la mera representación”⁸⁹ propia de otros estilos pictóricos. Joseph Ratzinger, al referirse a este arte, afirmaba que nos conduce a un modo más profundo de ‘ver’:

“El icono no es simplemente la reproducción de cuanto es perceptible por los sentidos, sino que más bien presupone (...) un ‘ayuno de la vista’. La percepción interior debe liberarse de la mera impresión de los sentidos, y (...) adquirir una nueva, más profunda, capacidad de ver, realizar el tránsito desde lo que es meramente exterior hacia la profundidad de la realidad”⁹⁰.

⁸⁶ Cfr. GOMBRICH, Ernst, *The History of Art*, Oxford, 1984, p. 428

⁸⁷ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 78

⁸⁸ Ver apéndice (Imagen 1)

⁸⁹ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 146

⁹⁰ RATZINGER, Joseph (Card.), “Il sentimento delle cose, la contemplazione della bellezza”, discurso pronunciado en Rímini, 30 de agosto de 2002

En el icono se revela la verdadera función del arte, que no es representar, sino ser presencia, y nada más. El auténtico valor de una imagen cultural no reside en que esta represente algo con mayor o menor acierto, sino en que hace presente ese algo de alguna forma, pero de manera real⁹¹. Algunos autores –Hans Belting⁹² y el mismo Inciarte, entre otros– coinciden en señalar la Baja Edad Media como la época en que el arte pictórico comienza su tránsito de la presencia a la representación, dándose por ello una destrucción de la vinculación entre arte y culto.

Inciarte afirma que, con la introducción de la perspectiva lineal en la pintura de Giotto⁹³ –finales del siglo XIII y comienzos del XIV–, el arte ya no hace presente, sino que sólo representa, copia. Esta nueva forma de arte, supuestamente más realista, está basada en un afán de imitación. En la *Crítica del Juicio*, Kant había advertido contra este ‘espíritu de imitación’, opuesto al carácter del genio⁹⁴. La imitación es mediación, proceso. No es presencia ni inmediatez⁹⁵. Aquí se da esa imposición de la ‘literatura’ –del contenido– a la que aludía Cézanne. El saber y el hablar se colocan por delante del ver, y decimos que vemos un tal o un cual, en el que está implicado el aspecto convencional del lenguaje⁹⁶. Se da entonces una situación análoga a la que antes mencionaba en relación al tiempo, pues aquí también caemos en el terreno de lo acostumbrado, de la ilusión, que nos impide –como apuntaba Ratzinger– esa “más profunda capacidad de ver”.

La perspectiva en la pintura hace que el espectador tenga que colocarse en una posición determinada, y entonces le hace creer que ese punto de vista es el de la realidad. Se trata de un engaño, a fin de cuentas. Esta imposición de la perspectiva tiene su culmen en lo que en arte se llama trampantojo (*trompe l’oeil*), una técnica que lleva la imitación hasta sus últimas consecuencias, pues nos llega a convencer de la existencia de algo ilusorio. Un buen ejemplo de este tipo de ilusión es el fresco de la

⁹¹ Cfr. INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 70

⁹² Cfr. BELTING, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Verlag C.H., 1990

⁹³ Ver apéndice (Imagen 2)

⁹⁴ KANT, Ak, V, 308

⁹⁵ Cfr. INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 83

⁹⁶ Cfr. ESPINOSA ZÁRATE, Zaida, *Percepción, pensamiento y lenguaje. El realismo radical de Reinhardt Grossmann y el realismo moderado de Fernando Inciarte*, tesis doctoral dirigida por Juan José García Norro, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 305

bóveda de la iglesia de san Ignacio en Roma, donde creemos ver una cúpula que, en realidad, está pintada⁹⁷.

Como consecuencia, Inciararte defiende que en la Modernidad ya no hay arte sacro. A lo sumo hay arte religioso, proliferación de representaciones, pero nada que se nos haga presente a través de ese arte. Se ha roto el vínculo con aquello que se buscaba presentar, con el origen. Hegel expresó esta crisis con gran lucidez en sus *Lecciones de Estética*: “No sirve de nada que todavía encontremos tan excelentes las imágenes de dioses griegos y que veamos tan dignos y plenamente manifestados a Dios Padre, a Cristo y a María, porque ya no inclinamos nuestra rodilla”⁹⁸. El filósofo alemán auguró así la muerte del arte. En parte acertó, y en parte se equivocó. “Acertó, porque en el siglo XX llegó a su fin una larga tradición en el modo de concebir el arte; y se equivocó, porque creía que a éste le sucedería la filosofía del arte”⁹⁹, cuando en realidad pasó a ser el mismo arte, y no la filosofía, el que comenzó a reflexionar –en las mismas obras de arte– sobre su verdadero cometido.

Hasta inicios del siglo XX, los artistas daban por descontado qué es el arte. No obstante, muchos pintores de inicios del siglo XX –Kandinski, Malevich, entre otros– formularon –y en gran medida respondieron– esta pregunta por medio del arte mismo, convirtiéndola en el tema de la obra de arte¹⁰⁰. Era preciso dejar a un lado la representación, para recuperar así el genuino papel del arte como un ‘hacer presente’, tal y como habían mostrado, siglos atrás, los iconos de la Iglesia oriental. Con este fin, el arte buscó, por todos los medios, abolir la ilusión, el engaño. El medio para lograr dicha abolición era alcanzar ese ‘punto cero’, “la iconoclastia del silencio (...), librando al arte de la convencionalidad de lo imitativo”¹⁰¹. Se perseguía realizar un arte extático, llamado así por dos motivos: por un lado, porque sale de sí mismo –no hay contenido– y, por otro, porque su contemplación fuerza al espectador a salir de lo ya conocido –no hay mediación conceptual posible–, para situarlo frente a una pura presencia. Parece como si aquel encuentro entre belleza sin contenido e instante

⁹⁷ Ver apéndice (Imagen 3)

⁹⁸ HEGEL, *Gesamelte Werke*, XIII, p. 142

⁹⁹ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 113

¹⁰⁰ Cfr. INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 53

¹⁰¹ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 135

presente –señalado por Kant y algunos filósofos idealistas– hubiera quedado tematizado por medio del arte de vanguardia.

C. LA APERTURA A LO ORIGINARIO POR MEDIO DEL ARTE

A continuación, mostraré el modo en que ese carácter extático propio de la pintura abstracta conecta con el sentido originario del tiempo como tiempo extático. “Bien pudiera ser –dice Inciarte– que el arte no hiciera (...) nada más –pero también nada menos– que reflejar y potenciar al máximo el carácter extático inherente al concentrado (...) en que consiste tanto el tiempo real como la vida entera en su esencial caducidad”¹⁰². Se trata de una intuición sugerente, pero que es preciso clarificar de algún modo.

Decía al comienzo de este capítulo, citando al filósofo español, que “vivir es vivir de ilusiones”. También apuntaba que una de estas ilusiones –tal vez la más relevante, por ser la más cotidiana– es la noción del tiempo como sucesión de instantes que forman una línea extendida en el espacio. Esta idea no deja de ser una construcción mental aunque de hecho, decía Inciarte, “sin ella no podríamos subsistir como seres humanos”. Aquí se encuentra la dificultad para distanciarnos de esta ilusión y caer en la cuenta del sentido real del tiempo como puro instante presente. Frente a esta problemática, aparentemente irresoluble, el arte abstracto se nos presenta como un posible camino a través del cual podemos dar con esa noción real del tiempo.

En este sentido aquí aludido, podría decirse que el arte del último siglo desempeña un papel propio de la filosofía primera –la metafísica–, pues busca purificar la mirada del espectador de todo lo ilusorio para permitir su encuentro con lo real. Gracias a esta forma de arte, el hombre se hace “capaz de dar con las estructuras mínimas pero imprescindibles para que la realidad sea real, sin proyectar sobre ella lo que depende de nuestro modo de conocer”¹⁰³. La obra de arte “nos saca de un modo o de otro de la monotonía de la vida cotidiana extendida indefinidamente por la línea de la horizontal”¹⁰⁴.

¹⁰² INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 59

¹⁰³ INCIARTE, *Tiempo, sustancia, lenguaje*, p. 120

¹⁰⁴ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 53

Cabe preguntarnos cómo lo consigue, de qué forma el arte abstracto limpia nuestra mirada y logra “no dejar ver más que lo que se ve”¹⁰⁵. Una vez más, la paradoja nos sale al encuentro del siguiente modo: el arte abstracto hace que nos encontremos con la realidad a través de su irrealidad –la irrealidad del arte, quiero decir–. Lo explicaré un poco más detenidamente. En muchos casos –Malevich es un buen ejemplo¹⁰⁶–, la pintura se ha despojado de la referencia a lo externo –realidades, acontecimientos– para apuntar así solamente a su pura presencia, vacía de contenido. La obra de arte se presenta a sí misma como lo que es, una obra de arte. No remite a hechos míticos o a relatos sagrados, no busca imitar la realidad, antes bien, muestra su irrealidad abiertamente: pintura sobre lienzo, y nada más. Probablemente, Ortega y Gasset hacía referencia a esto al hablar del irrealismo esencial a todo gran arte¹⁰⁷.

De lo dicho hasta aquí no se sigue que el arte no pueda expresar nada real. Por el contrario, el arte expresa lo más real –su presencia–, pero, al mismo tiempo, “no ha de pretender dar con la realidad”¹⁰⁸. A la vista de este tipo de arte estamos permanentemente intranquilos, porque no sabemos qué es lo que tenemos delante, ni si es algo o no es nada. Nos encontramos así en ese estado de determinabilidad del que hablaba Schiller, donde el sujeto, a través de la imaginación trascendental, se sabe suspendido entre la finitud y la infinitud, entre la nada y el ser. “Ese estar suspendido entre ser y nada es lo metafísico”¹⁰⁹ propio del arte abstracto.

Al no remitir a nada ni relatar nada, este arte se deshace de toda narrativa y, por consiguiente, de la noción de tiempo lineal ya mencionada. De este modo, se produce una superación del ilusionismo y una apertura a la realidad, a lo que Inciarte –utilizando una expresión muy usada por Heidegger– llama ‘originario’ (*Ursprünglich*). En esta apertura, el espectador se da de bruces con las “estructuras mínimas pero imprescindibles” de la realidad, entre las cuales está la noción de tiempo extático, instante presente. “Bien pudiera ser –señala el filósofo español– que

¹⁰⁵ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 160

¹⁰⁶ Ver apéndice (Imagen 4)

¹⁰⁷ El arte genuino, dice Ortega, busca siempre mostrar la realidad ‘escamoteando’ la realidad. Cfr. ORTEGA Y GASSET, José, *Velázquez*, Madrid, Aguilar, p. 1987, pp. 41-43

¹⁰⁸ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 185

¹⁰⁹ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 78

el arte reflejara ese carácter extático (...); y bien pudiera ser que ahí, en esa potenciación, estuviera precisamente su grandeza”¹¹⁰.

D. CREACIÓN Y OBRA DE ARTE

En los capítulos anteriores se ha visto cómo, tanto en la estética trascendental como en el pensamiento inmediatamente posterior –sirvan los versos citados de Hölderlin como ejemplo–, subyace una tensión entre autonomía y heteronomía que, a fin de cuentas, no se reduce al ámbito de lo estético, sino que, de algún modo, afecta a todo el ser humano. Por un lado, Kant vinculaba la percepción de lo bello –libre juego de facultades– a la autonomía del sujeto. Sin embargo, en lo que se refiere a la otra cara de la misma moneda, esto es, la producción de un objeto bello, el filósofo de Königsberg advertía una presencia de lo otro, que se concreta en límites que el sujeto no pone sino que le son ya dados. Por otro lado, tenemos la lectura que hace Inciarte de algunos autores románticos, en los que señala esa heteronomía que aparece en toda creación artística, que él refiere como “presencia de lo opuesto en lo puesto”, y que sólo puede ser captada por la imaginación trascendental.

En sus reflexiones en torno al arte abstracto –publicadas principalmente en la obra *Imágenes, palabras, signos*, muy posterior su obra sobre la imaginación trascendental– el filósofo español retoma esa tensión entre libertad y necesidad, autonomía y heteronomía, que subyace al pensamiento estético desde Kant. El arte pictórico de las vanguardias tematiza esa reflexión sobre la belleza propia de la filosofía trascendental, y se presenta como un arte sin contenido, que sitúa al espectador frente a una presencia desnuda. Este modo de presentarse del arte nos descubre a su vez el sentido más propio del tiempo: el instante presente. Caer en la cuenta de este sentido del tiempo supone, como mostraré, dar un paso más hacia una posible resolución de la tensión entre autonomía y heteronomía.

He señalado cómo el tiempo es un surgir y desaparecer en el mismo instante. Veíamos que Hegel lo expresaba de forma clara al decir que “es el ser que, en aquello que es, no es, y en aquello que no es, es”. Haber comprendido esto implica haber

¹¹⁰ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 60

captado una tensión radical entre ser y nada –determinación e indeterminación– inherente a todo lo real. En este sentido, el arte abstracto es, para Inciarte, “un arte propiamente metafísico porque, al ir más allá de la mera representación imitativa, al no representar nada, al prescindir de todo contenido, hacer ver la nada del mundo, la tensión entre ser y nada propia de la creación, constituye una pura presencia sin resto de representación”¹¹¹. Aquí está la ganancia a la que hacía referencia: este arte no sólo nos pone delante la noción real del tiempo sino que, a través de esta noción, nos hace descubrir la esencia de toda realidad creada. Por eso, Inciarte dice que se trata de “un arte creador, no en el sentido de que cree de la nada, cómo lo iba a conseguir, sino en el de que revela qué es la creación, qué significa creación”¹¹². La obra de arte abstracto, en su desnudez, nos muestra ese pender entre ser y nada. Es una pura presencia que, del mismo modo que es, podría no haber sido. Y, sin embargo, está ahí, delante de nosotros, como si tuviera que ser así aunque, de hecho, su existencia se deba más a la casualidad, pues el arte “es probablemente lo que tiene menos razón de ser”¹¹³.

Esto mismo ocurre con todas las realidades creadas. Por otra parte, la creación no es algo del pasado –tiempo ilusorio–, “el mundo no ha sido creado en el pasado sino que es creado en el presente”¹¹⁴, es siempre novedad. Sólo se existe –con todo lo que esta palabra implica– en el presente, pues sólo el presente es. La creación, defiende Inciarte, no es seguir siendo en el sentido de seguir después de “haberlo ya sido”:

“Lo que la creación, el mundo, tiene que evitar es ese ‘ya’, ese ‘haber sido ya’, porque eso es lo que es mortífero (...) Creación es novedad, estreno, para decirlo más banalmente que hasta ahora. Pero un estreno que no deja de serlo por muchas sesiones que vengan después. Las que vengan después no vienen después de otras que hayan venido antes. Las que vengas después son tan nuevas como las que supuestamente hayan venido antes”¹¹⁵.

¹¹¹ ESPINOSA ZÁRATE, *Percepción, pensamiento y lenguaje*, p. 238

¹¹² INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 167

¹¹³ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 125

¹¹⁴ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 169

¹¹⁵ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 170

No es nada fácil caer en la cuenta de esto, mantener el asombro ante esta perenne novedad, pues en seguida buscamos aferrarnos a una explicación, a algo ya sabido, y así volvemos a caer en el acostumbramiento. Como he señalado, el arte abstracto se muestra como un posible camino de ascesis, de limpiar la mirada de ese acostumbramiento, para ver lo real, la pura presencia, e intuir así lo más genuino – originario– de todo lo que nos rodea: su condición de ser creado. Por consiguiente, podríamos decir, no hay autonomía sin heteronomía, ya que lo real “no tiene consistencia propia. Entonces, ¿qué es propiamente? Nada”¹¹⁶. Sólo existe en tanto que es creado. Esto se ve en la obra de arte. “En el lienzo todo se puede ver de golpe (...). Todo está al principio, todo está empezando de nuevo, nada pasa, porque lo que pasa no es nada –a no ser que sea su mismo ser creado”¹¹⁷.

¹¹⁶ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 175

¹¹⁷ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 176

CONCLUSIONES

“UN GRAN ARTISTA JAMÁS ES POBRE”

A lo largo de estas páginas, he tratado de demostrar cómo algunos aspectos sobre la percepción de la belleza y la creación de la obra de arte esbozados por Kant en su *Crítica del Juicio* marcaron de modo definitivo el curso del pensamiento estético hasta el siglo XX. Por un lado, me he centrado en las semejanzas entre las tesis kantianas y aquellas pertenecientes a los pensadores románticos, herederos inmediatos de la filosofía trascendental. Por otro lado, he señalado cómo el arte de vanguardia del último siglo hizo suya esta concepción de lo bello y, en cierto modo, trató de trasladar la reflexión iniciada por Kant a la realidad tangible, tematizándola en las propias obras de arte abstracto.

En el primer capítulo se ha visto de qué modo, para el filósofo de Königsberg, la percepción de la belleza y la creación de algo bello son las dos caras de una misma realidad, unificadas por la cuestión de las facultades en su juego libre¹¹⁸. De este juego libre se siguen dos aspectos que considero determinantes para el decurso de toda la estética posterior. En primer lugar, que la percepción de lo bello por medio del juicio de gusto no consiste en un conocimiento a través de un concepto¹¹⁹. Para Kant, la belleza es sinónimo de forma, ausencia de contenido, dado que la sumisión de lo bello por un concepto supondría condicionar aquello que es en sí mismo valioso, incondicionado y libre. La única noticia que el sujeto tiene del objeto bello es un placer notable que le produce admiración¹²⁰, pero nada más. De este modo, Kant logra preservar tanto la indeterminación del objeto bello como la libertad del sujeto que percibe, el cual permanece indiferente frente a la existencia de dicho objeto. Con respecto a esto último, la tercera *Crítica* es coherente con las dos anteriores, donde la libertad del sujeto había sido presentada en términos de autonomía.

En segundo aspecto relevante es la noción de tiempo que subyace a la idea de juego libre de facultades. Como he señalado, Kant sólo entiende el tiempo como

¹¹⁸ Cfr. FONTÁN, *El significado de lo estético*, p. 453

¹¹⁹ Cfr. KANT, Ak, V, 290

¹²⁰ Cfr. KANT, Ak, V, 187

forma a priori de la sensibilidad¹²¹ y, por tanto, relativa a los fenómenos, no a lo suprasensible. Por consiguiente, una interpretación literal de los textos de Kant en los que trata esta cuestión¹²² nos llevaría a negar tajantemente la relación entre el tiempo y la esfera de lo incondicionado. Sin embargo, cabe deducir un sentido novedoso del tiempo, apuntado en cierto modo por el filósofo al afirmar que “lo bello place inmediatamente”¹²³. Así pues, la percepción de lo bello no responde a un proceso, pues no hay intermediarios, como sí ocurre en el conocimiento conceptual. De esta falta de mediación, de proceso, se concluye que la percepción de lo bello –libre juego de facultades– ha de ser cosa de un instante.

Estos dos aspectos del libre juego de facultades marcan el punto de partida de la trayectoria del pensamiento estético romántico, que pivotará principalmente en torno a la teoría kantiana del genio. “Si el problema del gusto, como capacidad para percibir la belleza, fue el gran tema en Kant, el problema del genio y de la creación artística será el dominante en la filosofía posterior”¹²⁴. Tanto Fichte como Schiller pondrán un claro énfasis en lo que ellos llaman ‘estado de determinabilidad’, sinónimo del libre juego de facultades kantiano. Se trata del estado en el que el sujeto recibe la inspiración previa a toda creación artística. Es un momento inesperado en el que el artista se ve suspendido entre el fracaso y el logro, sin inclinarse por ninguno de los opuestos.

Este estado intermedio es crucial en toda creación artística por dos motivos. Por un lado, es aquí donde el sujeto descubre ese sentido novedoso del tiempo como puro instante presente. En ese pender entre el pasado como lo determinado y el futuro como lo indeterminado, caemos en la cuenta de un modo radical de concebir el tiempo como un estar suspendidos entre el ser y la nada. Esta singular percepción del pender, propia del estado de determinabilidad, es captada por lo que Fichte llama imaginación trascendental. Por otro lado, este estado lleva al sujeto a experimentar un estado de plena indiferencia frente al logro o el fracaso. Como decía Hölderlin, el artista “se descubre la cabeza”, dispuesto a aceptar cualquiera de las dos

¹²¹ Cfr. KANT, KrV, § 6

¹²² Cfr. KANT, KrV, § 4-8, principalmente

¹²³ KANT, Ak, V, 353

¹²⁴ LABRADA, *Belleza y racionalidad*, p. 92

determinaciones, pues ambas se le presentan como igualmente posibles. Por esto mismo, cuando sobreviene el logro, la creación bella, el artista la recibe como un milagro, pues es consciente de que estuvo tan próximo del logro como del fracaso, y todavía es capaz de ver el fracaso al acecho, oculto tras el logro.

De lo expuesto en el segundo capítulo destaco, por consiguiente, la importancia del estado de determinabilidad. Se trata de un descubrimiento de gran clarividencia, gracias al cual nos vemos movidos a adoptar una actitud de humilde agradecimiento. La lectura que hace Fernando Inciarte de esta noción acuñada por los filósofos románticos es reveladora: el agradecimiento del artista frente al logro “es también la actitud más propia del hombre: su reconocimiento por el milagro de la existencia”¹²⁵. Sin embargo, entre todos los hombres, quizá sea el artista quien mejor puede abrir los ojos y ver el milagro de un modo más lúcido. Su larga experiencia de fracasos y logros le ha enseñado que, de igual modo que el logro acontece inesperadamente, el mismo existir es un milagro, pues a cada instante caminamos en un frágil equilibrio entre el ser y la nada.

En el último capítulo he tratado de elaborar una síntesis del pensamiento de Fernando Inciarte en torno al tiempo y al arte. Aunque no de modo explícito, sus obras aquí citadas mantienen en todo momento un constante diálogo con la estética kantiana y sus herederos románticos. Siguiendo la argumentación hasta aquí esbozada, y a la luz de los escritos de Inciarte, me atrevo a afirmar que el arte de vanguardia del siglo XX es en gran medida el culmen de la estética kantiana. Esta tesis se funda en varios motivos. Antes de exponerlos, es necesario anticipar que, hasta esta época, la pregunta acerca de qué es el arte había quedado obviada en cierto modo. Sin embargo, este interrogante retumba en cada una de estas obras pictóricas – he hablado de autores como Kandinski, Malevich– e interpela personalmente al espectador con gran fuerza. La reflexión en torno al arte es tematizada, esto es, se convierte en el tema de la obra de arte¹²⁶. Así, las reflexiones incoadas por la *Crítica del Juicio* son plasmadas a brochazos sobre el lienzo.

¹²⁵ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 124

¹²⁶ Cfr. INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 53

Por varios motivos, puede decirse que las obras de este estilo pictórico son en gran medida análogas a las tesis de Kant. En primer lugar, se trata de un arte sin contenido, sin literatura –que diría Cézanne–, donde lo único que acontece frente al espectador es una pura presencia, vacía de contenido. Por esta razón, es un estilo que, al tiempo que invita a la contemplación, interpela al espectador violentamente, preguntándole acerca del porqué del arte. “A la vista de tales formas –decía Inciarte– estamos permanentemente intranquilos, porque no sabemos qué sea eso, ni si es algo o no es nada”¹²⁷. Se trata, ciertamente, de una pregunta incómoda, para la que nunca tenemos respuesta. Tal vez haya que responder, como hacía Inciarte, que este arte “no tiene razón suficiente de ser más que de no ser, podría no darse y, sin embargo, ¡está ahí!”¹²⁸.

Hay un segundo motivo que refuerza la analogía, y es que el arte de vanguardia, al igual que ese sentido originario del tiempo –el instante propio de la inmediatez–, es extático, existe fuera de sí. Ponerse delante de una obra de este tipo es arriesgarse a salir de lo acostumbrado, a dejar de “vivir de ilusiones”. Es limpiar la mirada de literatura para no ver más que lo que se ve, esas estructuras mínimas de la realidad –que a fin de cuentas son muy pocas, aunque imprescindibles–, entre las que se encuentra el tiempo como surgir y desaparecer en el mismo instante, *nunc fluens*.

A la luz de los motivos aquí expuestos, me atrevo a defender, a modo de conclusión, que el arte de vanguardia provoca en el que lo contempla ese estado de indeterminabilidad –libre juego– del que Fichte y Schiller habían hablado muchos años atrás. Ciertamente, la abstracción de este arte es todo un camino de ascesis de la vista, gracias al cual nos libramos de lo determinado –contenidos, conceptos–, para entrar, lentamente, en un estado de indeterminación, de plena indiferencia, como había señalado Hölderlin. A la vez, caer en la cuenta de la pregunta que nos lanza este tipo de arte es el punto de partida para sumirnos en ese pender entre lo determinado y lo indeterminado, entre ser y nada, pues no alcanzamos a saber si lo que tenemos delante es algo o más bien nada.

¹²⁷ INCIARTE, *Imágenes, palabras, signos*, p. 78

¹²⁸ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 67

En última instancia, considero que esta determinabilidad –fruto de la contemplación del arte abstracto– cifra su importancia en el hecho de que nos descubre nuestra condición de seres creados, al igual que es creada la realidad que nos rodea. En el pender captamos, a través de la imaginación trascendental, esa tensión entre ser y nada propia de la creación¹²⁹. Al igual que la realidad creada, el arte “es probablemente lo que tiene menos razón de ser”¹³⁰ y, en este sentido, nos ayuda a percibir –y a agradecer–, quizá de un modo misterioso e intuitivo, el milagro de la creación.

En cualquier caso, es muy probable que, como señalaba anteriormente, sean los artistas quienes perciban con mayor acierto la inabarcable riqueza que encierra este milagro y, por esto mismo, son ellos los más cercanos al agradecimiento. A este respecto, quisiera concluir con un pasaje de la breve obra de Isak Dinesen titulada *El festín de Babette* que, a mi parecer, ilustra lo explicado aquí sobre la contemplación de la obra de arte. Babette es una experta cocinera que, tras huir de las revoluciones en Francia, es acogida en Noruega por una pequeña comunidad luterana. Con motivo del aniversario del fallecimiento del pastor, Babette decide gastar todo su dinero en hacer la mayor obra de arte que los ojos de aquellos pobres puritanos hayan visto jamás: una cena espléndida. Al concluir la cena, los invitados

“se fueron a pie y andaban haciendo eses, se caían sentados o sobre las manos y rodillas, y se levantaban cubiertos de nieve, como si se hubiesen lavado los pecados y hubiesen quedado tan blancos como la lana; y con este vestido de inocencia recobrada andaban retozando como corderos. Era maravilloso para todos ellos haberse vuelto como niños; era bienaventuradamente gracioso ver a los Hermanos, que tan en serio se tomaban entre ellos, inmersos en esta especie de segunda niñez celestial”¹³¹.

Al fin quedaron solas Babette y las hermanas Martina y Philippa. De pronto, las hermanas se dieron cuenta de que Babette lo ha gastado todo en esa cena:

¹²⁹ Cfr. ESPINOSA ZÁRATE, *Percepción, pensamiento y lenguaje*, p. 238

¹³⁰ INCIARTE, *La imaginación trascendental*, p. 125

¹³¹ DINESEN, Isak, *El festín de Babette* (traducción de Francisco Torres Oliver), Madrid, Nórdica Libros, 2009, cap. XI

“- Entonces, ahora será pobre toda su vida, Babette.

- ¿Pobre? –dijo Babette. Sonrió como para sí-. No, nunca seré pobre. Ya les he dicho que soy una gran artista. Una gran artista, *Mesdames*, jamás es pobre. Tenemos algo, *Mesdames*, sobre lo que los demás no saben nada (...)

Philippa se acercó a Babette y la rodeó con sus brazos. Sintió el cuerpo de la cocinera contra el suyo como un monumento de mármol, pero se estremeció y tembló ella misma de pies a cabeza. Durante un rato no pudo hablar. Luego susurró:

- ¡Sin embargo, esto no es el fin! Tengo la impresión, Babette, de que esto no es el fin. En el Paraíso usted será la gran artista que Dios quería que fuese. ¡Ah! –añadió, con las lágrimas corriéndole por las mejillas-. ¡Ah, cómo deleitará a los ángeles!’¹³².

¹³² DINESEN, Isak, *El festín de Babette*, cap. XII

APÉNDICE



Imagen 1: *La Trinidad*, de Andréi Rubliov (siglo XV). Es un célebre ejemplo de icono propio del Cristianismo oriental donde puede apreciarse esa prioridad de la presencia sobre la representación.



Imagen 2: “El homenaje de un hombre sencillo”, primera escena de los frescos de la *Vida de san Francisco* en Asís, obra de Giotto di Bondone (siglo XIV). Es patente la perspectiva que introduce Giotto en la pintura, tratando de crear una ilusión en el espectador.



Imagen 3: La falsa cúpula de San Ignacio, obra de Andrea Pozzo (siglo XVII) es un buen ejemplo de *trompe l'oeil*. El espectador es engañado y piensa que lo que tiene frente a sí existe realmente, cuando no es más que una cúpula pintada.

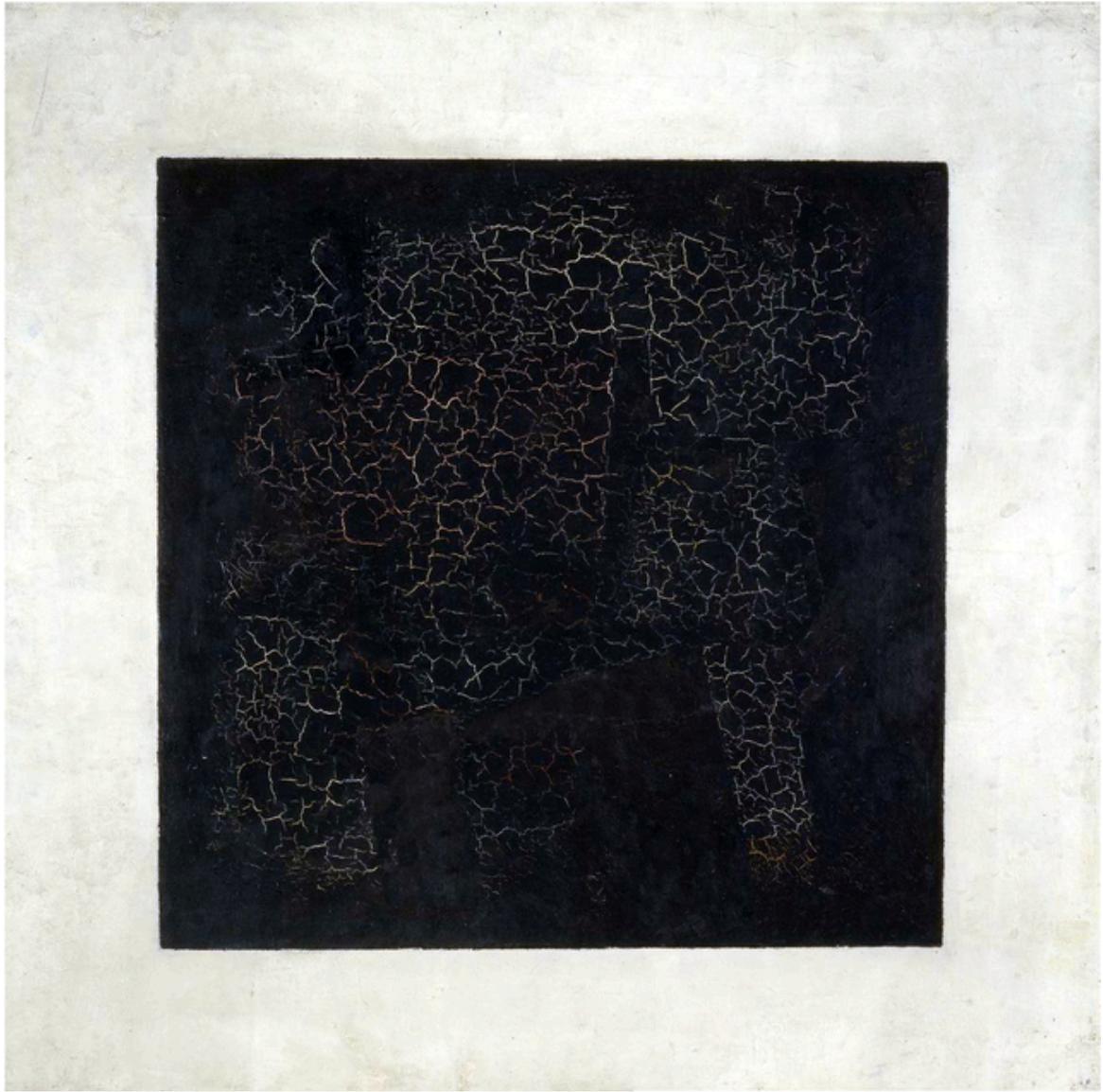


Imagen 4: *Cuadrado negro*, obra de Kazimir Malevich. Se trata de una obra vacía de contenido, donde prima la forma. Un tipo de arte extático, como dirá Inciarte, que sale fuera de sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTING, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Verlag C.H., 1990
- DINESEN, Isak, *El festín de Babette* (traducción de Francisco Torres Oliver), Madrid, Nórdica Libros, 2009
- ESPINOSA ZÁRATE, Zaida, *Percepción, pensamiento y lenguaje. El realismo radical de Reinhardt Grossmann y el realismo moderado de Fernando Inciarte*, tesis doctoral dirigida por Juan José García Norro, Universidad Complutense de Madrid, 2013
- FICHTE, Johann Gottlieb, *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder den sogenannten ersten Philosophie*, Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke, I, Berlin, Verlag von Veit und Comp., 1845
- FONTÁN, Manuel, *El significado de lo estético. La "Crítica del Juicio" y la filosofía de Kant*, Pamplona, EUNSA, 1994
- GOMBRICH, Ernst, *The History of Art*, Oxford, 1984
- GÖRNER, Rüdiger (Hrsg.), *Franz Schubert: Briefe, Gedichte, Notizen*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1997
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Gesammelte Werke, VIII, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Wie wenn am Feiertage* (trad. José María Valverde, Madrid, Rialp, 1949), *Gedichte*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1984

- INCIARTE, Fernando, *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía* (Ed. Lourdes Flamarique), Pamplona, EUNSA, 2004
- INCIARTE, Fernando, *Tiempo, sustancia, lenguaje. Ensayos de metafísica* (Ed. Lourdes Flamarique), Pamplona, EUNSA, 2005
- INCIARTE, Fernando, *First principles, substance and action: studies in Aristotle and Aristotelianism* (Ed. Lourdes Flamarique), Hildesheim, Georg Olms, 2005
- INCIARTE, Fernando, *La imaginación trascendental. En la vida, en el arte y en la filosofía* (Ed. María Antonia Labrada), Pamplona, EUNSA, 2012
- KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, Kant's gesammelte Schriften, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin, 1902 ss. (trad. Manuel García Morente, Tecnos, Madrid, 2002)
- KANT, Immanuel, *Kritik der Urtheilskraft von Immanuel Kant*, Kant's gesammelte Schriften, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin, 1902 ss. (trad. Manuel García Morente, Tecnos, Madrid, 2011)
- LABRADA, María Antonia, "La anticipación kantiana de la Posmodernidad", *Anuario Filosófico*, vol. XIX/1, Pamplona, 1986
- LABRADA, María Antonia, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, Pamplona, EUNSA, 1990
- ORTEGA Y GASSET, José, *Velázquez*, Madrid, Aguilar, p. 1987
- RATZINGER, Joseph (Card.), "Il sentimento delle cose, la contemplazione della bellezza", discurso pronunciado en Rímini, 30 de agosto de 2002

- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (*Romantik. Eine deutsche Affäre*), traducción de Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets Editores, 2009

- SCHILLER, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, *Sämtliche Werke*, V, München, Carl Hanser Verlag, 1962 (trad. J. Feijóo y J. Seca, Barcelona, Anthropos, 1990)

Madrid, 14 de junio de 2014