La identidad como referencia al origen. Una respuesta desde W. Congdon

Dolores Conesa

1. La insuficiencia del acceso cognoscitivo al yo a través de la racionalidad teórica

Buena parte de la crítica contemporánea a la metafísica viene determinada por la acusación de haberse limitado a considerar exclusivamente la quididad, es decir, se la considera culpable de haber reducido el ser a la formalidad y, por tanto, sospechosa de esencialismo y otras actitudes pintorescas similares. Al margen de la veracidad de esta acusación —cuyo proceso de justificación daría materia para gruesos volúmenes—, lo cierto es que la metafísica desde sus orígenes hasta los últimos estertores del idealismo trascendental tiene verdaderos problemas para contestar a la pregunta *¿quién soy yo?* Pregunta sencilla, al menos en apariencia, y desde luego omnipresente desde que la historia de la humanidad es consciente de sí misma. La dificultad de encontrar una respuesta, incluso desde la exaltación del yo idealista, queda de manifiesto en las siguientes palabras de Levinas, escritas con su estilo tan expresivo y peculiar. Dice así: «La elevación de la identidad humana al rango de la subjetividad trascendental, no anula el efecto que pueda tener la penetración del metal —la punta de un puñal o la bala de un revólver— en el corazón del Yo *(Moi),* que no es más que una víscera» (Levinas, 1982: 77-78).

Y es que cuando convertimos al sujeto en objeto de conocimiento se nos escapa, y ni siquiera lo retenemos con el intento idealista de elevarlo a un Yo que se autoconoce, idéntico a sí mismo a través de su obje-

to. Precisamente, en este supremo intento final de la metafísica por alcanzar el yo, perdemos algo que es tan propio del yo que no se puede desembarazar de ello nunca: su vulnerabilidad.

Efectivamente, desde el conocimiento objetivo no se puede responder ¿quién soy yo? Este conocimiento opera una violencia porque no es capaz de entrar en contacto con la realidad en su individualidad; solo la alcanza en su generalidad. La violencia consiste en rehusar la individualidad de un ser alcanzándolo como elemento del propio cálculo y como caso particular de un concepto (Levinas, 1994: 40-42). En el conocimiento objetivo todo lo conocido comparece como objeto pensado, es decir, como forma, pero no tal cual es en la realidad, porque el objeto conocido es intencional pero la realidad no es intencional. Que el objeto sea intencional y no real alude a que el objeto se mueve en el ámbito de las formas, de las quididades, de las esencias, pero no llega a traspasar los límites de lo formal.

Ahora bien, si esto ocurre en el conocimiento de las cosas, tanto más se produce cuando se trata de conocer el sujeto. La cuestión es que no es lo mismo el *qué* que el *quién* pero, en la práctica, la pregunta por el *quién* queda subsumida en la pregunta por el *qué*. De modo que la pregunta por el *quién,* que se supone que es la interrogación por «*el cada cuál*» irreductible, se transmuta en la pregunta por «*qué es lo que hay de común a todos los quienes*», es decir, se convierte en una pregunta por la esencia o quididad (Levinas, 1978: 34). Esto equivale a decir que la pregunta por el quién queda situada en los parámetros de la correlación sujeto-objeto.

El eje del problema que venimos analizando se centra en que el conocimiento objetivo del sujeto solo se puede entender como identidad entre sujeto y objeto. Esto ha constituido también el núcleo de la crítica a la razón de Adorno y Horkheimer. Se trata de determinar hasta qué punto es verdad la tesis idealista de que el yo se autoconoce a sí mismo del todo, porque en la reflexión sobre sí, el yo es idéntico a su objeto. En esa acepción ser Yo es tener la identidad como contenido, el yo es el ser cuyo existir consiste en identificarse, el yo es la obra original de la identificación (Levinas, 1971: 6).

Esta es la dificultad de base, porque «el yo, si es real, es absolutamente imposible que sea idéntico con un objeto, porque los objetos no son reales, sino intencionales» (Polo, 2004: 108). ¿Qué es lo que se le escapa al yo cuando se piensa a sí mismo? Precisamente la existencia. Conviene, por tanto, preguntarse hasta qué punto la existencia humana puede ser objeto, y hasta qué punto la autoconciencia es el conocimiento del propio ser.

Esto ya quedó muy claro con Heidegger, el cual está convencido de que la existencia humana es cualquier cosa menos un objeto. Lo que descubre Heidegger es que el yo es real y para que sea idéntico con su objeto no basta con que el objeto sea el conocimiento completo del yo, sino que además haría falta que el objeto fuese real, pero eso es imposible porque el yo pensado es irreal. El yo pensado no piensa (Polo, 2004: 108, 117). En resumen, para Heidegger es imposible la identidad entre sujeto y objeto, porque no cabe un conocimiento intencional del yo. El conocimiento objetivo es conocimiento de esencias, pero el yo no es una esencia sino que es existencia; por eso un conocimiento esencial del yo no es nada, porque se le quita lo característico del yo, a saber, la existencia. No podemos desdoblar nuestra existencia pensándola. Cuando conozco la realidad, conozco su quididad; pero cuando pretendo la autoconciencia del yo, no aspiro a conocer una quididad sino una existencia. Se puede conocer objetivamente la inteligibilidad porque el conocimiento objetivo es de esencias, pero no se puede conocer objetivamente la existencia. En el caso del hombre esto se hace patente con más fuerza porque es el ser cuya existencia es cognoscente, pero cuando intenta conocer objetivamente su existencia se le escapa la realidad de su propia existencia: el término del conocimiento intencional del yo no es el yo real (Polo, 2004: 116-117).

Heidegger ensaya otra manera de acceso al yo evitando el desdoblamiento en sujeto-objeto. Propone que la existencia humana es su propia manera de conocerse y recurre a la *Befindlichkeit,* que es el encontrarse, el sentirse. El encontrarse abre el puro hecho de existir, la facticidad, y lo hace sin distinguirse del propio existir. Es un conocimiento de mí mismo que no se diferencia de mí. Solo así la existencia puede ser su propio modo de conocerse. De este modo, se cierra la posibilidad del recurso al desdoblamiento sujeto-objeto (Polo, 2004: 118-120). Pero a pesar de todo, el recurso a la *Befindlichkeit* significa que Heidegger sigue pretendiendo alcanzar la identidad del yo, aunque rechace la identidad del yo con el objeto.

2. Identidad y origen

En este punto preciso, aparece el nudo gordiano de esta cuestión y es que el yo no es idéntico. La identidad es irrealizable en un espíritu finito porque la finitud es diferencia (Levinas, 1978: 10-11). Pretender alcanzar la identidad del yo es una empresa vana porque la identidad es origen y el yo no es origen. La pretensión de identidad por parte de la criatura es ateísmo puro porque es la pretensión de ser autosuficiente. Si me consumo como idéntico, entonces Dios es completamente extrínseco a mí.

Parece legítimo concluir que entonces si me acerco a mi origen, aunque mi origen no sea yo mismo, de algún modo podré decir quién soy yo sin tener que recurrir a la identidad. Es decir, me propongo hacer

un juego inverso al de Heidegger. Este pretende alcanzar la existencia del yo sin objetivarla, recurriendo a una identidad que no se desdobla en sujeto-objeto, más bien intenta mostrar que tengo noticia de mi existencia por la propia existencia sin distinguirse de ella. A través del sentir tengo noticia de la identidad de mi existencia consigo misma.

Invertir este planteamiento significa buscar un conocimiento de mi existencia renunciando a la identidad, a cualquier identidad, no solo a la identidad entre sujeto-objeto sino también a la identidad de mi existencia consigo misma. Eso es precisamente la búsqueda del origen: el conocimiento de mi existencia solo lo puedo encontrar en algo que es distinto de mí porque en el ser finito la existencia no es identidad autosuficiente sino diferencia necesitante.

Claro que esto nos remite al eterno tema filosófico del juego dialéctico entre presencia y ausencia, y a la representación como mediación entre ambas en tanto que es el modo de hacer presente al yo aquello que está ausente.

Esta oscilación entre presencia y ausencia, o si se quiere, para simplificar, entre presencia y representación, coincide en ser también la cuestión neurálgica a través de la cual se ha interpretado el arte a sí mismo. En estos términos o con otros, es cierto que ya desde la Antigua Grecia, pasando por el arte egipcio, desde luego Bizancio, el medioevo y el Renacimiento y por supuesto en nuestros días, la interpretación de la obra de arte y por tanto el arte en sí oscila entre una presencia que inmediatiza o una representación que mediatiza. El arte concebido como un icono o el arte concebido como una ilusión. Se puede considerar el Renacimiento como un resurgir de la pintura de carácter ilusionista con una idea de representación guiada por el descubrimiento de la perspectiva lineal, el escorzo y el *sfumato*. En esto, los maestros renacentistas se inspiran en la pintura ilusionista griega que ya en la época de Pericles aparece en las decoraciones de las escenificaciones de las tragedias (Inciarte, 2004: 144-145). Esta idea de representación ilusionista se puede decir que domina la pintura Europea hasta principios del siglo XX, cuando la irrupción de las vanguardias opera una inversión radical en el mundo del arte, especialmente en la pintura.

Siguiendo los análisis de Fernando Inciarte y Boris Groys, podemos decir que la pintura anterior al arte de vanguardia ilustraba y recordaba cosas y acontecimientos del mundo externo. Sin embargo, a comienzos del siglo XX poco a poco va despojándose de esas referencias externas hasta constituirse en algo progresivamente autónomo. En la medida en que se desprendía de la referencia a lo pasado —y por tanto ausente— o a lo exterior a ella, en esa misma medida más se curvaba sobre sí misma en un proceso de internalización en el que al final la obra de arte, desprovista de todo contenido, no apuntaba más que a su propia presencia. Una obra de arte exclusivamente autorreferencial, germinada en el seno de las vanguardias, que al llevar a cabo tal torsión consiguen darle esta fuerte impronta autorreflexiva. «En el curso de esta transfiguración el arte dejó de reflejar ocurrencias o hechos ajenos a él mismo para convertirse por vez primera en el sujeto de su propia historia: una singular narrativa» pero esta vez se trata de una narrativa sin yo (Inciarte, 2004: 147-148). Como indica Inciarte parafraseando al propio Groys,

> el arte tradicional europeo ilustraba los sufrimientos del mundo tal y como aparecen narrados en la Sagrada Escritura, culminando en la crucifixión de Jesucristo. Pero, ahora, el arte no nos ofrece esas u otras narraciones parecidas, más o menos fieles a tales sufrimientos. Es el arte mismo el que, en su misma anarquía, se ha convertido en el sujeto de los sufrimientos, convirtiéndose así a la vez en un arte auténticamente sufriente (Inciarte, 2004: 148-149).

Al convertirse el arte en su propio tema, la representación de figuras hechos y sucesos del arte tradicional ha sido reemplazada por algo así como su presencia en el cuerpo mismo del arte: un caso más de la deconstrucción del sujeto o del yo. Todo ello cargado de reminiscencias de la concepción bizantino-ortodoxa de la obra de arte como algo vivo (Inciarte, 2004: 149-150). (Aunque, a diferencia de la concepción bizantina, en el arte de las vanguardias se habla de un arte vivo pero sin yo, sin sujeto, sin persona). Este movimiento de huida de la representación y la semejanza hacia una secularizada autopresentación de la obra de arte, de algún modo no se acaba en el arte moderno de las vanguardias sino que se hace extensible hasta la posmodernidad, porque una presencia sin representación es tendencialmente propensa a hacer desaparecer el yo (Inciarte, 2004: 147-150). Efectivamente esa es la tarea a la que se ha dedicado la deconstrucción postmoderna, que al destruir el sujeto-yo ha llevado las cosas a tal límite que acaba por cuestionar la posibilidad de una obra de arte completamente autorreferencial. De todos modos, aunque se haya abandonado por utópica la aspiración a una obra de arte completamente transparente se sigue realizando un arte de carácter autorreferencial, aunque haya que admitir una cierta opacidad relativa a las relaciones externas de esas mismas obras de arte entre sí, al estilo de la intertextualidad literaria (Inciarte, 2004: 150-151).

3. La búsqueda del origen de W. Congdon

Lo asombroso del asunto es que, en medio de esta vorágine que provoca una disolución del yo, hay artistas, especialmente pintores de comienzos del siglo XX, que asumen como tarea de su vida —también a través de la

pintura— descubrir el misterio de su propio yo. En concreto, estoy pensando en William Congdon (1912-1998), quien ante la pregunta de un periodista por la misión de cada uno en la vida, respondió: «Descubrir el misterio que soy yo. Que somos cada uno» (Acedo, 2006: 21).

Confieso que cuando leí esto me quedé fascinada. Al releerlo caí en la cuenta del truco y es que había dicho esto pocos días antes de su fallecimiento. Solo lo podía decir al final de su vida porque la vida y la obra de Congdon —absolutamente inseparables— se pueden resumir precisamente en esa tarea: descubrir el misterio de ese yo que soy. De ahí que lo presente como ejemplo de una respuesta desde el arte, a un callejón sin salida de la metafísica.

En un discurso que pronunció en la Universidad de Idaho en octubre de 1964, cinco años después de su conversión a la Iglesia católica, reconoce

> que en cada uno de nosotros —en toda la humanidad— existe un afán natural, radical, inextinguible por descubrir que se está unido a la propia raíz en el sentido original de las cosas. La base de todas las actividades del hombre, (...) está esencialmente en función de esta búsqueda. (...) Cada hombre ha nacido en esta tensión religiosa hacia su origen. (...) El arte es expresión de este afán (...). El verdadero artista solo puede tratar de descubrir su destino y su mismo origen (...). El arte es expresión sensible de un auténtico acto de vida, acto tan auténtico que engendra vida (Congdon, 1964).

Congdon vivió dramáticamente este acto que engendra vida. De hecho, lo vivió tan dramáticamente que puede decirse que su nacimiento como pintor comienza durante los años de la segunda guerra mundial en los que recorrió Italia como conductor de ambulancias, colaborando en el *American Field Service*. Allí, atravesando los campos de la bestialidad irracional que ayudó a desmantelar se encontró con la realidad humana despojada de toda máscara, la humanidad en su sentido más pleno, la de aquellos supervivientes moribundos a los que asistió y pintó y la suya propia. Así lo relata él mismo en su escrito autobiográfico *Mi disco de oro:* «la guerra, los que sufren y los que mueren me revelan mi verdadera identidad». Como una incongruencia del destino, en los campos de la muerte se produce un doble alumbramiento a la vida, emerge su yo y nace el pintor. En referencia a esto, recuerda Balzarotti que,

> Congdon siempre insistiría en una aparente paradoja: precisamente el sufrimiento de Europa, sobre todo en Italia, le hizo ver claramente por primera vez que era amado y el amor se entregaba libremente. No es sorprendente el hecho de que al emerger de su experiencia de la guerra hubiese confirmado del todo su vocación de pintor. Siempre llamó a su talento artístico un don, como diciendo que el arte es un *donum* gratuito que brota de otra gratuidad, más profunda (Balzarotti, 2000: 278).

En estas palabras de Balzarotti, se vislumbra que la pintura de Congdon es una pintura de la presencia, pero de una presencia que se le escapa, que sobrepasa los límites de sí misma, que sale del encerramiento en la autorreferencialidad: la misión de toda su vida será buscar la alteridad radical que viene sugerida en esa «gratuidad más profunda».

En el marco de este contexto de miseria y destrucción —no solo de los campos de concentración sino también en los barrios míseros de New York donde residió al regresar de Europa— se produjo lo que él llama su primera conversión. El contacto con esta realidad le lleva a dejar de pintar como había aprendido, reproduciendo el objeto en un arte de ilusión: ahora «pintaba la imagen del objeto que surgía de lo más íntimo de mí y que me urgía a expresarla como ella quería ser expresada, no como quería yo. Esta fue mi primera conversión» (Congdon, 1964). Esta docilidad a la imagen —aclara Cacciari, siguiendo a Florenski— viene subrayada incluso por la elección de la materia que la sustenta y que de algún modo la produce: pintar sobre tabla tiene para Congdon un alcance metafísico. La superficie de una tabla —inmóvil, dura, no complaciente— da testimonio de Algo distinto que ninguna libertad creativa puede superar. La imagen que se dibuja sobre semejante superficie ya de por sí no puede valer simplemente como expresión del yo. El pintor que llega «a las manos» con ella sabe que ya no puede «autodeterminarse», sabe que tiene que obedecer a una ley que le trasciende. Él va a pertenecer a una imagen que nace allí pero no la imagen a él (Cacciari, 2006: 113). Por eso De la Rica precisa que en esta obediencia a la imagen late una conversión hacia los principios del arte abstracto: pintar lo que se sabe, no lo que se ve.

Aunque en el caso de Congdon no es una abstracción pura sino una tendencia a la abstracción, porque en su pintura siguen siendo reconocibles los elementos figurativos (De la Rica, 2008: 82-83). «Lo que es netamente abstracto es el principio que nace de la desconfianza en las apariencias que encierran un mundo mortalmente opresivo: por eso se pinta lo que se sabe, no lo que se ve. Sin copiar. Interpretando. Desfigurando. Desde dentro» (De la Rica, 2008: 83). Es el momento de la ira, como confiesa el propio Congdon, aquello en lo único que coincidía con la escuela de la Pintura de Acción *(Action Painting):* una rebelión que urge a la destrucción pictórica de un mundo con el fin de dar nacimiento a la imagen de otro (Congdon, 2000: 283). En esto, según Cacciari, Congdon coincide con el secreto más profundo del arte contem-

poráneo grande: su fuerte carga anti-idolátrica. Hacer el vacío a todo elemento psíquico, odiar la propia psiquis, transformarse en pura apertura, lugar en el que libremente juega lo que acontece. El artista no es más que la ventana a través de la cual irrumpe el espíritu, por eso borra todas las formas que puedan obstaculizar ese acontecimiento. El artista no es el que hace la imagen, la presencia, sino el que la acoge, el que le rinde alabanza (Cacciari, 2006: 114-115).

Pero enseguida aparece aquello que distancia a Congdon de los Pollock —usando su propia expresión para referirse a la Pintura de Acción—. La diferencia entre ambos es la relación con el objeto que destruir o mejor, que transfigurar. Congdon se

> apoyaba en una apariencia estructural, aun cuando ya no fuera naturalista, de tal manera que en el cuadro terminado se pudiera ver y seguir la verdadera transfiguración-en-acto del objeto en imagen. Ese objeto de apoyo debía ser señal de esa objetivación o reestructuración de mi vida hacia donde me dirigía, pero de la cual en ese momento no podía tener conciencia (Congdon, 2000: 283).

Y uno se pregunta ¿qué puede ser esa objetivación de su vida, ¿qué puede ser esa transfiguración? Lo desvela él mismo claramente, esa objetivación era la señal de una Alteridad que le poseía desde el comienzo, estas son sus palabras:

> yo, en 1948, reconocí que en el instante del nacimiento de la imagen ciertamente no era yo quien concebía y pintaba, sino Aquel que me concebía y pintaba a mí. Yo solamente poseía la disciplina de la vista y la mano unida a una extremidad única, pero la fiebre que nos transportaba era Otro, no de Otro, sino era Otro, como si la fiebre no estuviera en mí, sino en otro más yo de lo que soy yo mismo (Congdon, 2000: 284).

La reestructuración de su vida le convertía en la imagen misma que creaba a partir de las cosas.

Esta reestructuración de su vida, le exigió una purificación, un vaciamiento de sí, una *kenosis*. Este dolorosísimo éxodo de sí mismo, la anulación de su propia psiquis para dejar espacio al surgimiento de la imagen realizada en un viaje continuo durante la década de los 50, finaliza cuando después de sumergirse en los gemidos interminables de la India y Camboya, regresa a Italia. Ya no hay imagen en su espíritu, ni siquiera tiene la desesperación para pintar. Ya no tenía fuerzas para huir aislándose cada vez más, de cuadro en cuadro, retrasando la sentencia de muerte final. En el momento en que su única tabla de salvación, el arte, deja de ser precisamente eso, una tabla de salvación porque se revela falsa y agotada, solo entonces se produce lo que podríamos llamar su segunda conversión, el encuentro y la aceptación de la Alteridad radical, de ese Otro que venía presintiendo desde 1948. Lo interesante del caso es que Congdon, a través de la experiencia extrema de la vulnerabilidad, ajena y propia, en lugar de recurrir al absurdo o al sinsentido siente en carne viva o conoce sin disimulo posible la absoluta irreductibilidad de su yo y de los otros yoes. Esa vulnerabilidad que se le escapa a la aséptica filosofía idealista, como veíamos al principio, cuya pérdida le impide vislumbrar qué es la existencia humana. En mi opinión, la genialidad de Congdon está precisamente aquí, como dice Cacciari: en que renuncia a la idolatría, pero no solo una renuncia a secas, es una renuncia honesta y por eso abierta. Esta apertura a lo radicalmente distinto de sí tiene de rédito que su narrativa del yo no acaba en una disolución sino en una recuperación del yo: reencontrado, salvado, objetivado, reestructurado, como le gusta decir.

Por eso Congdon no hubiera podido jamás ser un pintor abstracto.

> El momento de la abstracción solo corresponde al éxodo, a la radical anulación de sí en la duda. Pero esta obra de liberación, (...) que cura de todo accidente psicológico, este ejercicio de expoliación, evoca la imagen, la presencia *realísima* que se dona a sí misma, gratuita e imprevisible (Cacciari, 2006: 115).

Esta es la gratuidad más profunda de la que hablaba un poco más arriba, fuente de donde surge el arte como tal. Esta es probablemente, según Congdon, la clave de la agonía de Pollock, que a pesar de haberlo presentido, nunca encontró, más bien se resistió, a este Otro que debajo de todo era más él que él mismo (Congdon, 2000: 284-285).

El recorrido, algo sorprendente, que acabo de realizar desde la insuficiencia de la metafísica para entenderse con eso que llamamos yo, hasta la lucha contra el psiquismo del expresionismo abstracto, pasando por el problema de la identidad, de la presencia y de la representación, tiene la ventaja de que ha hecho patente que no hay pirueta posible para desembarazarnos de la necesidad agónica de encontrar aquello que siendo radicalmente distinto de mí, da razón de mí mismo y de mi existencia mucho mejor que yo. Aquello que unos llaman origen, otros alteridad radical, y otros llamamos Dios.

Bibliografía

Acedo, N., *Un pintor americano en Italia. William Congdon (1912-1998)*, Pamplona, Eunsa, 2006.

Balzarotti, R., «El arte y el perdón», en *Humanitas. Revista de Antropología y cultura cristiana de Santiago de Chile,* núm. 18, 2000.

CACCIARI, M., «William Congdon: analogía del icono», en *Revisiones,* núm. 2, 2006.
CONGDON, W., *Nel mio disco d'oro. Itinerario a Cristo,* Asís, Pro Civitate Christiana, 1961.
— «L'artista in cerca della sua origine. Discurso en la Universidad de Idaho, 1.X.1964», tomado de http://kaire.wikidot.com/william-congdon-el-artista-en-busca-de-su-origen, por concesión de *The William G. Congdon Foundation:* www.congdonfoundation.com.
— «El nacimiento de la imagen», en *Humanitas. Revista de Antropología y cultura cristiana de Santiago de Chile,* núm. 18, 2000.
DE LA RICA, A., «La obra escrita de William Congdon: análisis de un relato autobiográfico de junio de 1961», en *Revisiones,* núm. 4, 2008.
INCIARTE, F., «Presencia y representación en el Arte», en L. Flamarique (ed.), *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía,* Pamplona, Eunsa, 2004.
— *La imaginación trascendental en la vida, en el arte y en la filosofía,* ed. de M.ª A. Labrada, Pamplona, Eunsa, 2012.
LEVINAS, E., *Totalité et Infini. Essai sur l'exteriorité,* La Haye, M. Nijhoff, 1971 (1.ª ed., 1961).
— *Autrement qu'être ou-delà de l'essence,* La Haye, M. Nijhoff, 1978 (1.ª ed., 1974).
— *De Dieu qui vient à l'idée,* París, Vrin, 1982.
— *Liberté et commandement,* Cognac, Fata Morgana, 1994.
LIZARRAGA, P. y ACEDO, N. (eds.), *William Congdon y la revisión del expresionismo abstracto,* Pamplona, Eunsa, 2010.
POLO, L., *El Yo,* Cuadernos de anuario filosófico, Serie universitaria, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2004.
RATZINGER, J. y CONGDON, W., *El sábado de la historia,* Madrid, Encuentro, 1998.

¿Es el arte una forma de conocimiento? Del inconsciente estético en Kant, Sulzer, Schelling y Freud a la neuroestética

PEDRO JESÚS TERUEL

Immanuel Kant ha sido uno de los autores que más vigorosamente ha fijado el veto cognitivo en relación con el arte[1]. Frente a la concepción clásica, que pivota en torno a la imitación de la Naturaleza —y, por lo tanto, a la noción de arte como «escala» hacia el conocimiento del substrato metafísico de lo real o «llave» de su estructura—, la *Crítica del Juicio* decreta la inanidad epistemológica de la creación artística. Esta sería un asunto ligado a una forma específica de placer y no cauce alguno para el conocimiento. De esta manera, Kant franquea el paso a una extraordinaria floración de manifestaciones artísticas que en el futuro se alejarían de las coordenadas de la imitación para crear universos de sentido cerrados en sí mismos; piénsese, en particular, en las vanguardias eclosionadas durante el primer tercio del siglo XX y en la multiplicación de registros expresivos en el marco de las instalaciones contemporáneas.

Es precisamente este el punto de partida que me propongo someter a juicio en las páginas que siguen. ¿Se puede considerar definitivo el veto kantiano al arte como forma de conocimiento? En caso contrario,

[1] Se sobreentiende que nos referimos aquí al lenguaje artístico en su especificidad propia. Naturalmente, una obra narrativa, figurativa o descriptiva puede aportar conocimiento sobre el asunto narrado, reproducido o descrito; contemplada desde ese punto de vista, no difiere de la transmisión argumentativa de contenidos intelectuales. Ahora bien, aquí nos interesa lo artístico en cuanto fenómeno *estético*.