
LA OBRA DE ARTE EN LA TEORIA ESTETICA DE KANT ¹

Lisímaco Parra

En su conocido discurso *La ciencia como vocación* (1919), Max Weber señalaba que para la cultura del Renacimiento tenía todavía sentido concebir la ciencia como “arte verdadero”, o como el camino hacia la “verdadera naturaleza”. Para la perspectiva moderna una concepción como la anterior resulta inaceptable. En ella se confunde la ciencia con la “sabiduría” y en esa medida con la moral y con la ética; no es claro lo que se entienda por “arte” y menos aún por “arte verdadero”, pues aunque bajo estas nociones se incluyen consideraciones sobre la belleza y sobre lo que hoy llamamos “bellas artes”, también aparecen problemas relativos a la verdad y al arte entendido como oficio o artesanado. Esta noción de “arte” cobija pues un amplísimo y confuso espectro.

Por contraste, la cultura moderna procede definiendo y diferenciando estos distintos ámbitos; ejemplos de ello son la afirmación weberiana sobre la “neutralidad valorativa” de las ciencias –es decir, la diferencia entre enunciados descriptivos y enunciados prescriptivos–, o la autonomía que con respecto a criterios eminentemente morales o políticos ha ganado la crítica de arte. Por otra parte, y si exceptuamos a aquellos que Weber llamaba “niños grandes que frecuentemente se mueven en el mundo de las ciencias naturales”, y que pretenden que en tanto científicos pueden remplazar a los sacerdotes, nadie que esté al tanto del estado de la cuestión pretenderá fusionar sin más estos ámbitos, que para nosotros han llegado a ser claramente diferenciados.

La diferenciación mencionada no significa que no existan relaciones entre las dimensiones científica, estética y política. Así como no podemos desechar *a priori* posibles y benéficas incidencias de la creación artística sobre la investigación científica, resulta inadecuado pretender excluir por

1 Ponencia presentada al “Coloquio 200 años de la *Crítica del juicio*”, Instituto Goethe, Lima.

completo las determinaciones socio-políticas cuando se trata de comprender una obra de arte. Incluso dentro de la propia historia del arte encontramos una tensión no resuelta entre el “esteticismo” y las “vanguardias artísticas”; en efecto, mientras que el primero se desentiende de toda referencia a la praxis vital para preservar la autonomía del arte, las segundas, por reacción, aspiran a disolver los límites de lo “artístico”, empezando por el concepto mismo de “obra de arte”, para convertirse en moral, en sociedad, en vida cotidiana, en política.

Pertenece a Kant el mérito de haber expresado, por primera vez, esta complejidad propia de la cultura moderna. Con su rigurosa diferenciación entre uso teórico y uso práctico de la razón, o si se quiere entre entendimiento y razón, señalaba no sólo la irreductibilidad entre ciencia y moral, sino que se anticipaba a las pretensiones de un burdo positivismo reduccionista². Critica a quienes consideran que la diversidad entre las facultades de conocimiento, apetitiva y el sentimiento de placer y displacer es una pura apariencia y pretenden reducirla a la facultad de conocimiento: “Resulta muy fácil demostrar, y desde algún tiempo ya se lo ha comprendido así, que esta tentativa de unificar la variedad de las facultades, si bien emprendida con verdadero espíritu filosófico, es inútil” (*PI*, III, p. 183).

Pero junto a este deslinde entre los campos de la moral, el conocimiento y la estética, encontramos también en Kant la preocupación por sus posibles interrelaciones. En la *Crítica del juicio* se aborda el difícil problema de construir un sistema, pero sin que por éste se entienda la confusión de los ámbitos que previamente fueron delimitados. Aquí es preciso distinguir entre facultades subjetivas y los objetos que dichas facultades constituyen. El entendimiento constituye la naturaleza como objeto de la ciencia moderna, y la razón el mundo objetivo del deber ser. La facultad de juzgar, como tercera función racional explícitamente distinguida en la tercera *Crítica*, posibilita el sistema entre las facultades -entendimiento y razón. Con todo, es preciso reconocer que dado que esta tercera facultad no constituye objetos, sino que su uso tiene una validez

2 Así, en el *Prólogo* a la *Crítica del juicio*, señala Kant como mérito de la crítica el “contener las inquietantes pretensiones del entendimiento, que (porque tiene la facultad de establecer *a priori* las condiciones de posibilidad de todas las cosas que él puede conocer) cree por eso haber encerrado en esos límites también la posibilidad de todas las cosas en general” (p. IV).

Para las citas de la *Crítica del juicio* emplearemos la versión española de Manuel García Morente, Ed. Espasa calpe, Madrid, 1981. La paginación entre paréntesis a continuación de la cita, corresponde a la edición de la Felix Mainer Verlag, Hamburg, 1974. Para la “Primera Introducción” (PI), adoptaremos la traducción de Arturo Altman, Juárez Editor, Buenos Aires, 1969. La paginación corresponde a la edición de W. Weischedel, Darmstadt, 1956.

meramente subjetiva -heautonomía-, su función mediadora entre naturaleza y moralidad es prácticamente inexistente³.

En esta ponencia queremos detenernos en esta tensión entre diferenciación e interrelación, vista a partir del tratamiento kantiano de la obra de arte. Suele decirse que la estética de Kant centra su atención en las características del juicio subjetivo de gusto, en detrimento de un análisis de la obra de arte. Aunque es cierto que el énfasis recae sobre el juicio, nos parece inadecuado afirmar un descuido, e incluso indiferencia sobre lo que la obra de arte sea. De las características del juicio de gusto es posible inferir una concepción de la obra de arte, que se diferencia a su vez de otra concepción sobre la misma, la del genio. Gusto y genio señalan, pues, dos perspectivas cuya continua "tensión" constituyen el ser moderno: la de la autonomía de lo artístico con respecto a las demás esferas de la vida cultural, y la de la limitación inherente a dicha autonomía con la consiguiente necesidad de interrelación.

La crítica kantiana al concepto de "perfección"

Es posible hablar de una "revolución copernicana" operada por Kant en el ámbito de lo estético. Pero sería muy pobre caracterizar esa "revolución" refiriéndonos tan sólo al énfasis subjetivista del análisis kantiano del juicio de gusto. Lo específicamente novedoso es el esclarecimiento de un tipo de relación con los objetos que no es ni teórico, ni práctico.

Con su "crítica" al concepto de perfección, Kant pretende tomar distancia de la tradición. Es muy probable que no haga cabal justicia a la complejidad con que dicha tradición entiende la belleza. Ahora bien, esa crítica nos importa aquí, porque con ella se legitima un fenómeno inédito y propio de la cultura moderna: la autonomía de lo estético o, si se quiere, de las "bellas artes".

Para la tradición, el placer estético es una "representación sensible de la perfección de un objeto" (PI, VIII, p. 204); la belleza se identifica con la finalidad objetiva interna de un objeto, aunque se trata de un conocimiento todavía confuso de dicha finalidad (p. 66). Placer estético o belleza son concebidos entonces como formas inferiores -"confusas"- de conocimiento, y se diferenciarían del conocimiento intelectual de las cosas por el grado de "claridad" exhibido.

Algunos de los supuestos que podríamos reconocer en esta concepción son los siguientes: en primer lugar, se da como establecida la constitución teleológica (finalidad objetiva interna o perfección) de los objetos naturales, y se

3 Al respecto, cfr., Carla Cordua, "El juicio en la filosofía de Kant", *Diálogos*, Universidad de Puerto Rico, No. 52, julio, 1988, pp. 25-36.

piensa a la intuición sensible como cognoscitiva, es decir, que ya en la intuición se aprehende, aunque de manera confusa, la perfección del objeto. En segundo lugar, es preciso destacar la vinculación supuesta entre conocimiento de la perfección y placer como modo confuso de ese conocimiento.

Ahora bien, para la conciencia moderna expresada en Kant resultan inaceptables los supuestos de la concepción realista. En primer lugar, y refiriéndonos a la finalidad objetiva interna o perfección de un objeto, Kant afirma que para que el uso de estas nociones resulte legítimo, tenemos que entender la estructura interna específica del objeto como el resultado de una inteligencia que previamente se representó conceptualmente el fin de la cosa, y que a continuación produjo una existencia concordante con dicho concepto. En el caso de la naturaleza, ninguna experiencia puede validar o invalidar la existencia de una inteligencia creadora tal. Sólo a propósito de objetos producidos por el arte humano, incluidas allí las “obras de arte”, estamos obligados a aceptar que su existencia es finalística y que obedece a un concepto de perfección, pero aún en ese caso la perfección no es aprehendida intuitivamente, sino reconocida a partir de un concepto previo.

Lo anterior no significa que Kant renuncie a emplear el concepto de perfección, sino que limita su uso al establecer que “es un concepto perteneciente sólo a la facultad de juzgar y no al entendimiento o a la razón.” (*PI*, IX, p. 212). La experiencia puede presentarnos objetos con respecto a los cuales una explicación causal mecánica (es decir, del entendimiento) resultaría insuficiente. Nos es lícito emplear entonces un concepto de causalidad teleológica, más acorde con nuestra experiencia del objeto, pero con la condición de que dicho concepto sirva para las necesidades subjetivas de la reflexión -facultad de juzgar- y no tenga pretensiones de determinar al objeto -razón.

En segundo lugar, la tradición impugnada pretende que ya en la intuición sensible del objeto se da un conocimiento confuso de su perfección. Para Kant, la confusión no se encuentra en el supuesto conocimiento sensible, sino en el planteamiento gnoscológico que mezcla acríticamente intuición sensible con conceptos: “Pero la intuición y el concepto se diferencian entre sí específicamente, porque no se transforman la una en el otro, por mucho que aumente o disminuya la conciencia de ambos y de sus características.” (*PI*, VIII, Nota, p. 204). En el presente caso, el juzgar que un objeto es perfecto, supone un concepto previo de la finalidad objetiva interna del objeto, que no se infiere de su intuición sensible.

Finalmente, y una vez establecido que el juicio sobre la perfección de un objeto es una modalidad del juicio de conocimiento, se procede a desvincular la perfección de la belleza: junto a la “claridad lógica” es posible hablar de una “claridad estética” cualitativamente distinta. No se trata tan sólo de que sin esa distinción “el modo estético de representación no sería específicamente

distinto del lógico, y así esta diferencia de designación sería por completo inútil, puesto que es imposible trazar de un modo seguro la línea divisoria entre ambos" (PI, VIII, p. 205). Tal vez sea más importante que, al proceder así, Kant reconoce y legitima un tipo específico de experiencia, propio de la modernidad según el cual es posible tener una relación con los objetos que no requiere ni produce conocimiento alguno sobre ellos: "Ni la perfección gana por la belleza, ni la belleza por la perfección" (p. 71).

La obra de arte según el gusto

Un juicio de gusto puro sólo puede darse a propósito de objetos naturales, dado que en ellos podemos y debemos prescindir de todo concepto de perfección. Por el contrario, tanto en la creación como en el juicio sobre la obra de arte es indispensable contar con un concepto de fin, sin el cual el objeto no habría sido producido. Por ello Kant establece una "diferencia entre la belleza de la naturaleza, cuyo juicio sólo exige gusto, y la belleza artística, cuya posibilidad (que hay que tomar también en consideración en el juicio de un objeto semejante) exige genio" (p. 164 y s). No obstante la anterior precisión, Kant insiste en que la *conditio sine qua non* en cuanto al valor en las cosas del arte bello es el gusto, que no consiste en la riqueza y originalidad de ideas propias del genio, sino en la "adecuación de la imaginación en su libertad, a la legalidad del entendimiento" (p. 174 y s). Es más, afirma que "la apreciación de la belleza artística ha de ser considerada después como mera consecuencia de los mismos principios en que reposa el juicio sobre la belleza natural" (PI, 12, p. 232).

Las anteriores observaciones muestran la posibilidad, e incluso la necesidad, de dos tipos de juicio distintos sobre la obra de arte: el juicio del gusto y el del genio. Dejaremos a un lado, por el momento, las razones que pueda tener Kant para privilegiar uno u otro. Por ahora nos interesa destacar que, aun cuando sobre una obra de arte son posibles dos tipos de juicio distintos, también es posible encontrar obras que se adecúan mejor a las exigencias de uno u otro. Procederemos a continuación a caracterizar lo que podríamos denominar "tipo ideal" de obra de arte para el juicio de gusto.

La naturaleza que da lugar a un juicio de gusto puro es una naturaleza despojada de cualquier valor de uso y también de cualquier valor cognoscitivo o moral. El objeto artístico idóneo para el juicio de gusto, así presuponga un concepto a la base de su creación, ha de ser lo más cercano posible a la naturaleza así definida: "Así, pues, la finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte"

(p. 159). De esta manera, equipara Kant bellezas naturales como pájaros, multitud de peces del mar o flores, con “dibujos *à la greque*, la hojarasca para marcos, papeles pintados, letras, rasgos que se cruzan sin intención, que no significan nada, que no dependen de ningún concepto, y, sin embargo, placen” (p. 44),⁴ o con “lo que en música se llama fantasía (sin tema), e incluso toda la música sin texto” (p.70).

Los anteriores ejemplos, que en muchas ocasiones han dado lugar a juicios burlones sobre la competencia de Kant en estos temas, apuntan sin embargo hacia una concepción muy interesante: lo que importa desde un punto de vista rigurosamente estético no es para qué sirve el objeto, por ejemplo, un edificio, y ni siquiera qué quiera decir o representar el objeto, por ejemplo, una pintura. Desde la perspectiva del juicio de gusto puro, nada importa, para poner algunos ejemplos “violentos”, si la catedral gótica de Reims, cuyas columnas conducen la mirada hacia lo alto, hacia el impulso ascendente de las ojivas, sin tribunas que subrayen la horizontalidad, ni triforio que interrumpa el afán de elevación vertical, nada importa, repito, que esa estructura haya sido diseñada para suscitar determinados sentimientos religiosos. De igual forma, desde el punto de vista del puro juicio de gusto, lo que resulta carente de interés en la serie de grabados sobre *Los desastres de la guerra*, de Goya, es precisamente su contenido, los desastres de la guerra española contra la invasión napoleónica: “La mera forma de la finalidad en la representación, mediante la cual un objeto no es dado, en cuanto somos conscientes de ella, puede constituir la satisfacción que juzgamos, sin concepto, como universalmente comunicable, y, por tanto, el fundamento de determinación del juicio de gusto” (p. 60).

En sus reflexiones sobre la pintura, y esto vale en general para todas las artes plásticas, Kant considera que el elemento principal es el dibujo. Nos equivocariáramos, sin embargo, si por ello entendiéramos una defensa de la figuración; por el contrario, se trata del elemento formal por excelencia que constituye “el objeto propio del puro juicio de gusto” (p. 65). Aunque Kant

4 Al respecto no parece descabellado traer a cuento la descripción que Ad Reinhardt hace de su lienzo *Pintura abstracta*: “Un lienzo cuadrado (neutro, sin forma), de cinco pies de ancho por cinco de alto, del alto de un hombre y tan ancho como los brazos extendidos de un hombre (ni grande ni pequeño, carente de tamaño), triseccionado (sin composición) en que una forma horizontal niega otra forma vertical (sin forma, sin cabeza, sin base, carente de dirección), tres colores (más o menos) oscuros (sin luz), no contrastantes (sin color); se eliminaron con pincel los trazos de pincel, una superficie mate, plana, pintada a mano (sin brillo, sin textura, no lineal, sin contornos duros ni contornos suaves) que no refleja su alrededor; una pintura pura, abstracta, no objetiva, intemporal, inespecial, inalterable, sin relaciones, desinteresada - un objeto que es autoconsciente (sin inconciencia), ideal, trascendente, preocupado sólo por el arte (absolutamente no antiarte)”. Citado por Erich Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*, Siglo XXI Editores, México, 1978, p. 65.

reconoce la existencia de cuadros cuya intención es *enseñar* (historia, o conocimiento de la naturaleza), es explícito en afirmar que el objeto del juicio de gusto son las formas, tal como se ofrecen a la vista, sin considerar fin alguno.

La radicalidad de la autonomía de lo estético no se detiene en desechar el contenido figurativo con fines extra-estéticos; incluso los colores son degradados al rango del "encanto": "Ellos pueden ciertamente animar el objeto en sí para la sensación, pero no hacerlo digno de intuición y bello; más bien son, las más de las veces, muy limitados por lo que la forma bella exige, y aun allí donde se tolere el encanto, sólo por ella adquiere nobleza" (p. 65).

Existe, no obstante, otra posibilidad que dignifica, desde el punto de vista del juicio de gusto, al color. Junto con la música, los colores están incluidos dentro del "arte del bello juego de las sensaciones". El color y el sonido, además de ser impresiones utilizables con fines cognoscitivos, conllevan una sensación puramente estética. La técnica artística del tiempo de Kant le impide distinguir con certeza cuándo dicha sensación estética pertenece al sentido o a la reflexión: "No se puede decir con seguridad si un color o un tono (sonido) son sólo agradables sensaciones, o si ya son un bello juego de sensaciones, y, como tal, llevan consigo una satisfacción sobre la forma en el juicio estético" (p. 181). El juicio reflexivo tan sólo tiene en cuenta "la proporción de los diferentes grados de la disposición (tensión) a que pertenece la sensación"; ahora bien, la dificultad para este juicio reside en la rapidez de las vibraciones acústicas o luminosas, que sobrepasa la capacidad de juzgar inmediatamente sobre "la proporción de las divisiones del tiempo hechas por ellas". De todas maneras, el objeto del juicio de gusto es el juego entre colores o sonidos posible mediante la composición, y no lo agradables que puedan resultar esas sensaciones: "Las sensaciones de color, tanto como las de sonido, tienen derecho a valer como bellas sólo en cuanto ambas son *puras*; esta es una determinación que se refiere ya a la forma y es lo único de esas representaciones que se deja con seguridad comunicar universalmente" (p. 63).

Es muy probable que la dificultad de apreciación, incluso en nuestros días, del llamado "arte abstracto" tenga que ver, más que con la rapidez del flujo sensorial aducida por Kant, con una "incultura" en la sensibilidad de los espectadores. En efecto, pinturas como las de Mondriand, Reinhardt o Rothko ofrecen grandes obstáculos para quien ignorando que el criterio de su juicio ha de ser la proporción para la reflexión, espera tan sólo el agrado inmediato del sentido, o, en todo caso, la satisfacción de expectativas extra-estéticas. La confusión de la forma con la materia de la satisfacción es una equivocación que "se deja corregir mediante una cuidadosa determinación de esos conceptos" (p. 62).

Lo que importa entonces para el juicio de gusto, tanto en la obra de arte como en el objeto natural declarado bello, es su mera forma. Los contenidos

pueden ser simbólicos o materiales: el acontecimiento que se narra, o los colores que iluminan la traza. Ahora bien, ese contenido, absolutamente contingente para el juicio de gusto, puede tornarse significativo, como es el caso en cierta pintura, si se vuelve pura forma. La "obra de arte ideal" es, pues, aquel objeto que no remite a nada distinto de sí, pues no tiene contenido, o, si se quiere, su contenido es su propia forma; el eventual placer que la representación de un objeto tal suscite será entonces independiente de motivos distintos a la mera reflexión sobre su forma.

De no ser por algunas limitaciones provenientes de una estética neoclásica, para Kant la forma de la conexión de las sensaciones ha de ser armónica o melódica (p. 186), y en el libre juego de las facultades de representación existe como condición la de que "en ello no sufra el entendimiento ningún choque" (p. 85), este planteamiento tendría plena vigencia en nuestros días. No obstante, resultaría incorrecto enfatizar demasiado este influjo neoclásico: si la falta de simetría disgusta –por ejemplo, en la figura de animales con un sólo ojo, o en habitaciones o jardines cuyas paredes formen ángulos agudos–, ello ocurre porque la asimetría contraría la posibilidad de un uso de esas cosas, pero "ese no es el caso del juicio de gusto, que, cuando es puro, une inmediatamente satisfacción o disgusto, sin referencia al uso o a un fin, con la mera *contemplación* del objeto" (p. 84). En la medida en que el barroco representa el alejamiento de toda regularidad, aproximándose incluso a lo grotesco, se constituye en "el caso en donde el gusto puede mostrar su mayor perfección en proyectos de la imaginación" (p. 85).

La obra de arte según el genio

Como ya se ha afirmado, el juicio sobre la belleza natural prescinde por completo del concepto de perfección en el objeto. "Pero cuando el objeto es dado como un producto del arte, y como tal debe ser declarado bello, debe entonces, ante todo, ponerse a su base un concepto de lo que deba ser la cosa, porque el arte siempre presupone un fin en la causa (y en su causalidad) y (...) deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa, la cual no es cuestión en el juicio de una belleza natural (como tal)" (p. 164 y s).

Según esta precisión sobre la especificidad de la obra de arte con respecto al objeto natural, hemos de pensar al genio no sólo como productor sino también como factor de juicio exigido por la obra de arte; lo anterior no quiere decir que quien juzgue deba ser genio, sino, simplemente, que el juez ha de tener en cuenta ahora no sólo ni principalmente las exigencias del gusto, sino la característica de la obra producida, es decir, el concepto de perfección que

se encuentra en el origen de su producción. Aunque gusto y genio no se excluyen necesariamente, tampoco coinciden siempre: “Y así puede percibirse, en una obra que debe ser obra del arte bella, a menudo genio sin gusto; en otra, gusto sin genio” (p. 167).

En la sección anterior hablábamos de un “tipo ideal” de obra de arte para el gusto; la perfección en ella consistía en que siendo arte, parecía no arte, es decir, naturaleza. El “tipo ideal” de obra de arte para el juicio según el genio enfatizará, aun a costa de arriesgar la apariencia de *pulchritudo vaga*, sus características de producción “artificial” humana: “Su causa productora ha pensado un fin al cual debe su forma” (p. 155).

No queremos entrar a examinar aquí el difícil problema del significado de la “naturaleza” que mediante el “ingenium” da la regla al arte. Nos interesa más bien la significación que tiene, en la teoría del genio, la producción de “ideas estéticas”.

En primer lugar, nos encontramos aquí con unas muy lacónicas pero valiosas observaciones sobre el significado del arte en la sociedad moderna. Inaugurando el tipo de reflexiones que encontraremos más tarde en Schiller –me refiero en particular a su concepto de “poesía sentimental”–, o en Hegel –la “condición prosaica” del mundo moderno–, Kant reconoce que la experiencia llega a ser para nosotros demasiado banal; por “experiencia” podemos entender la vida cotidiana, “desespiritualizada” en la medida en que nuestro desempeño en ella ha de regirse crecientemente, si quiere ser exitoso, por imperativos hipotéticos, es decir, por el cálculo de medios y fines. El prosaísmo cotidiano constriñe y produce embotamiento, haciéndose patente la necesidad de “espíritu”, que, en su significación estética, es “el principio vivificante en el alma, (...) es lo que pone las facultades del espíritu con finalidad en movimiento, es decir, en un juego tal que se conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él”. (p. 167).

El espíritu, expulsado del mundo cotidiano, ha de refugiarse en “otra naturaleza” que la imaginación produce a partir “de la materia que la verdadera [naturaleza] le da (...). Transformamos esta última, cierto que por medio siempre de leyes analógicas, pero también según principios que están más arriba, en la razón (y que son para nosotros tan naturales como aquellos otros según los cuales el entendimiento aprehende la naturaleza empírica). Aquí sentimos nuestra libertad frente a la ley de asociación (que va unida al uso empírico de aquella facultad), de tal modo que, si bien por ella la naturaleza nos presta materia, nosotros la arreglamos para otra cosa, a saber: para algo distinto que supere a la naturaleza” (p. 168).

La teoría del genio nos ofrece, pues, una explicación sobre el significado del arte en la sociedad moderna. Dentro de esa explicación también tiene cabida la obra de arte "ideal" para el gusto, que en su total autonomía se aleja de la "verdadera naturaleza", es decir, del mundo, teórico y práctico, tal como es constituido por el entendimiento. Con todo, ese mundo creado que "supera a la naturaleza" es más amplio que el que nos puede ofrecer una obra de arte que sólo hace referencia a sí misma. Para entender esto, detengámonos en el significado de las "ideas estéticas".

Como se recordará, una "idea de la razón" es un concepto para el cual ninguna representación de la imaginación puede ser adecuada. Por el contrario, una "idea estética" es "la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible" (p. 168).

Desde la perspectiva del genio, la obra de arte representa entonces una doble ruptura. La primera, como ya lo hemos visto, se da con respecto a la naturaleza. Ahora bien, el "concepto de perfección" que se encuentra en la base de la obra de arte y que la diferencia de otras producciones humanas es, precisamente, la idea estética: la obra expresa la idea estética, es el "lenguaje de la idea"; pero si, como afirma Kant, ningún lenguaje es plenamente adecuado para la expresión de la idea, entonces nos encontramos con una segunda ruptura: característica de la obra de arte es que nos remite más allá de sí misma. La obra aspira a expresar lo que hasta entonces ha sido inexpressable.

Desde la perspectiva del gusto nos encontrábamos con la tendencia a un tipo de obra de arte cuyo contenido debe ser asimilado completamente por la forma, hasta el punto de que la obra no nos remita a nada distinto de sí⁵. Para el genio, por el contrario, el contenido resulta importante con miras a la creación de la "segunda naturaleza"; así, reconoce entonces Kant la posibilidad de representación de cosas que en la "verdadera naturaleza" serían feas o desagradables, tales como furias, enfermedades o, para recurrir de nuevo a Goya, desastres de la guerra. Kant pone como requisito de esta representación, el que sea acorde con las exigencias del gusto; por ello excluye como tema posible de representación artística, lo que despierta "asco" (p. 166). Esta restricción, que empezará a resquebrajarse con los planteamientos de la estética romántica, nos confirma la posible divergencia entre gusto y genio. La creación del genio no necesariamente ha de restringirse a las limitaciones impuestas por el gusto;

5 En la obra anteriormente citada, Erich Kahler ha demostrado cómo la disolución del "contenido" conlleva a la larga la de la propia forma artística. "La 'forma' cae junto con su sustrato, ya que compone una unidad indivisible con este último", (*Op. cit.*, p. 15).

los "temas" del genio, es decir, sus ideas estéticas no necesariamente buscan la armonía con el entendimiento, e incluso pueden exigir violentar su legalidad. Por este motivo, Kant, que reconoce la peculiaridad de la creación genial, no deja de desconfiar de ella, pues toda la riqueza de la imaginación "no produce en su libertad, sin ley, nada más que absurdos" (p. 175).

Pero la contrapartida del riesgo de producir absurdos es la producción de ese contraste que genera lo nuevo, o, al menos, su insinuación en la obra. Por ello, lo expresado en la obra no encuentra forma satisfactoria, o, si se prefiere, la forma "perfecta" será aquella que muestre su limitación e induzca al espectador a tomar la representación formal tan sólo como punto de partida de ulteriores y variados pensamientos. En la obra de arte, la imaginación liberada de su sujeción cotidiana al entendimiento, le proporciona "una materia no desarrollada y abundante, a la cual éste, en sus conceptos, no puso atención, y que, sin embargo, usa no tanto objetivamente para el conocimiento como subjetivamente para la vivificación de las facultades de conocer, e indirectamente, pues, también para conocimientos" (p. 172).

Una comprensión puramente esteticista de la obra de arte, como tiende a ser la del gusto, tiene el mérito de enfatizar el momento moderno de la autonomía de lo artístico. Por su parte, la teoría kantiana del genio nos permite el acceso a dimensiones vedadas para el gusto en sentido riguroso: el significado específico que en la sociedad moderna adquiere la producción artística, y las referencias extra-artísticas a que nos remite desde su interior mismo la obra de arte.

Los efectos de la obra de arte, según el gusto y según el genio

Quisiéramos caracterizar brevemente los tipos de placer producidos, bien sea por la obra de arte "típica" según el gusto, o según el genio. Aunque en Kant no encontramos una diferenciación explícita al respecto, creemos que es posible distinguir entre los efectos que en las facultades causa una obra producida y juzgada según el criterio de uno o de otro.

Damos por descontado que no se trata aquí ni del agrado patológico, ni del placer práctico, ni de aquél que tiene como base intelectual la del bien representado. El placer estético se origina "en el libre juego de la imaginación y del entendimiento (en cuanto éstos concuerdan recíprocamente, como ello es necesario para un conocimiento en general)" (p. 56).

Ahora bien, ¿qué hemos de entender por el "libre juego" entre las facultades del conocimiento? Por lo pronto, sabemos que en los juicios de conocimiento

o en los juicios morales la facultad sensible es determinada por la facultad intelectual –entendimiento o razón. Por el contrario, en el juicio de gusto, las facultades de conocer están en un juego libre, “porque ningún concepto determinado la restringe a una regla particular de conocimiento” (p. 55). En otras palabras, se trata de una relación espontánea, necesaria para el conocimiento –aunque lo precede lógicamente–, entre la facultad que combina lo diverso de la intuición y la facultad que mediante un concepto determinado une las representaciones. El juicio de gusto toma como indicador al placer sentido para afirmar que una representación ha generado esa peculiar relación entre las facultades.

Pero además de la característica general de carecer de un concepto determinado que rija la relación de las facultades, el libre juego, en virtud del placer o “animación” de las facultades que se produce (p. 57), tiende a “conservar, sin ulterior intención, el estado de la representación misma y la ocupación de las facultades del conocimiento” (p. 61).

La distinción entre conservación del estado de la representación, y ocupación de las facultades del conocimiento es importante. Aunque Kant no es completamente explícito al respecto, y en ocasiones tiende a fundir ambos aspectos, consideramos que el primero, es decir, la conservación del estado de la representación, es un resultado del libre juego, pero entendido desde la perspectiva del juicio de gusto. La ocupación de las facultades del conocimiento es, por su parte, el producto de una disposición entre las facultades diferente, la del libre juego propio del genio. En un caso se trata de la concordancia entre las facultades que genera y conserva la representación, y en el otro caso se trata de la “tensión” entre una imaginación rica en contenidos y el entendimiento que no acaba de proporcionar conceptos plenamente adecuados; en este caso, “el entendimiento está al servicio de la imaginación y no ésta al de aquél” (p. 84)⁶. Tal vez las anteriores afirmaciones puedan ser confirmadas por los análisis que Kant hace sobre la poesía.

En la clasificación de las bellas artes según su valor estético, el primer puesto lo ocupa para Kant la poesía. Ello se debe a que el genio encuentra en ella el campo más idóneo para la expresión de ideas estéticas que, más que conservar una representación dada, posibilitan la ocupación de las facultades. En la

6 Somos conscientes de que la anterior afirmación se encuentra en la “Nota a la primera sección analítica”, que, como se sabe, versa sobre los juicios de gusto, y no sobre el genio. Sin embargo, hemos advertido que Kant “fusiona” aspectos, que nosotros conscientemente desligamos, para construir “tipos ideales” que enfatizan “unilateralmente” ciertas características. Esta construcción de “tipos ideales” no resulta del todo arbitraria, si la confrontamos con tendencias históricas del quehacer artístico, tales como el esteticismo de finales del siglo XIX y las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX.

poesía, la imaginación productiva en libertad –y no reproductiva, como en el conocimiento– ensancha al espíritu, y le ofrece aquella forma que, acorde con un concepto, permite sin embargo una abundancia de pensamientos “a la cual ninguna expresión verbal es enteramente adecuada” (p. 183).

Los efectos de la poesía, obra de arte producida por el genio, son dos. En primer lugar, “fortalece el espíritu, haciéndole sentir su facultad libre, espontánea, independiente de la determinación de la naturaleza, de considerar la naturaleza y juzgarla como fenómeno, según aspectos que ella no ofrece por sí misma, ni para el sentido ni para el entendimiento en la experiencia, y de usarla así para el fin y, por decirlo así, como esquema de lo suprasensible” (p. 183). La poesía –y en general las “bellas artes”– ofrece entonces la posibilidad de una representación de la naturaleza, distinta a la que el entendimiento constituye para fines cognoscitivos, y concordante con fines suprasensibles.

Es importante enfatizar que no se trata aquí de que la obra de arte se convierta en discurso moral, o de que pueda remplazarlo. Pero la esquematización de lo suprasensible lograda en la obra producida por el genio significa que ésta nos remite a reflexiones y pensamientos que superan críticamente la racionalidad propia del mundo prosaico, es decir, el cálculo de las relaciones medios-fines; en esa medida la “esquematización de lo suprasensible” puede ser considerada, en un sentido “amplio”, como moral⁷.

En segundo lugar, la poesía “juega con la apariencia que provoca a su gusto, sin por eso engañar, pues declara su ocupación misma mero juego que, sin embargo, puede ser usado conformemente a su fin por el entendimiento y para los asuntos de éste”. Es decir, que aunque la obra de arte no es discurso cognoscitivo, ni puede remplazarlo, sí puede problematizarlo y enriquecerlo. Es cierto que el conocimiento científico es entendido por Kant como “constitución” de objetos, en el sentido de la *Crítica de la razón pura*. Sin embargo, en la *Crítica del juicio* se abre un camino cognoscitivo distinto, de reflexión, o, si se quiere, de “interpretación”, más afín con las actitudes propias de la recepción

7 Sírvanos, a título de ejemplo, la explicación que Van Gogh nos ofrece a propósito de su pintura *Comedores de patatas*: “Quise conscientemente dar la idea de esta gente que, bajo la luz de la lámpara, come patatas con las mismas manos, las mismas que mete en el plato, con las que ha trabajado la tierra. Mi cuadro, pues, exalta el trabajo manual y la comida que ellos, por sí mismos, se han ganado tan honradamente” (citado en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 29. El cuadro, anterior a la llegada del pintor a París, está anclado en los valores de 1848. La evolución temática de Van Gogh estará determinada por la crisis social y la conciencia que de ella adquiere el pintor, y determinará a su vez la necesidad de su evolución técnica).

de la obra de arte. La obra suscita temas y problemas que pueden incidir fecundamente en la producción de juicios de conocimiento reflexionantes.

La obra de arte permite, entonces, que el hombre enriquezca su comprensión de lo moral y del conocimiento. Pero, por otra parte, es precisamente esa referencia a lo moral y a lo teórico lo que “salva” a la obra de arte del riesgo del empobrecimiento, que se expresa en la posibilidad del tedio.

En efecto, Kant considera que la música, aunque producida por el genio, es más apta para satisfacer las exigencias del gusto. Es cierto que ella puede mover más inmediatamente que la poesía al espíritu; pero como habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, “no deja, como la poesía, nada a la reflexión” (p. 185). Es más goce que cultura, y de ahí que, “como todo goce, reclame más frecuentemente cambio y no soporte la repetición varias veces sin producir hastío”⁸.

Si nuestra caracterización tendencial ha sido correcta, en la obra de arte “típica” para el gusto no hay nada que suscite, desde la obra misma, la “ocupación” de las facultades. Si se da, ello se debe más bien a un “esfuerzo adicional” del sujeto que juzga: “En la aprehensión de un objeto dado de los sentidos, [la imaginación] está atada a una determinada forma de ese objeto, y, por tanto, no tiene libre juego (como en la poesía); sin embargo, se puede aún concebir bien que el objeto pueda justamente ofrecerle una forma tal que encierre un estado de ensamblaje de lo diverso *como lo hubiera constituido* la imaginación, en concordancia con la general conformidad del entendimiento con leyes, *si se hubiera dejado libre a sí misma*” (p. 83. El subrayado es nuestro).

La obra de arte “típica” para el gusto, es decir la obra autorreferencial, se asemeja al “objeto dado de los sentidos” de que nos habla Kant en la anterior cita. El libre juego que ésta posibilita, tiende más a la conservación de la representación que a la ocupación de las facultades –como ocurre con el “esquematisar lo suprasensible” o con el uso que el entendimiento hace para sus propios fines–. Kant prevé la posibilidad de embotamiento y asco cuando el juicio sobre la obra se apoya en la “materia de la sensación” (en el encanto o en la emoción), es decir cuando lo único que importa es el mero goce. Pero igual destino nos espera “cuando las bellas artes no son puestas, de cerca o de lejos, [tanto en su creación como en su recepción, L.P.] en relación con ideas

8 Resulta evidente que el desarrollo ulterior tanto de la poesía como de la música ha mostrado posibilidades insospechadas por Kant. Así, la poesía ha desarrollado sus aspectos meramente formales, y la composición musical ha involucrado de manera decisiva elementos conceptuales. Con todo, lo que aquí nos importa no es tanto la evaluación de las artes particulares, cuanto los criterios que mediante ellas quiere ilustrar Kant.

morales que solas llevan consigo una satisfacción independiente. (...) Sirven entonces sólo de distracción, de que más se viene a estar necesitado cuanto más se usa de ella, para echar fuera el descontento del espíritu consigo mismo, con lo cual se hace éste más inútil y más descontento de sí" (p. 182 y s).

La afirmación kantiana acerca de la "superioridad de la belleza natural sobre la del arte" (Cfr.; *Crítica del juicio*, #42) tendría que ser interpretada como una expresión de los límites de la obra de arte autorreferencial. La contraposición que encontramos en el numeral citado es, a todas luces, entre el juicio de gusto sobre un objeto natural y el juicio de gusto sobre una obra de arte. Para Kant, el "alma bella" es aquella que aunque posee gusto para juzgar productos de las artes bellas, prefiere sin embargo volverse hacia lo bello de la naturaleza: "Abandonada la estancia donde se encuentran esas bellezas que entretienen la vanidad y otros goces sociales, (...) para encontrar [en lo bello natural] voluptuosidad para su espíritu en una hilera de pensamientos que no puede desarrollar jamás completamente".

Lo que lo bello natural tiene de más con respecto a lo bello artístico no atañe al gusto como tal; se trata más bien de la capacidad inherente a lo bello natural de suscitar un interés por el fin del objeto bello, más allá de sí mismo. En la "finalidad sin fin" que juzgamos en lo bello natural, el fin sólo podemos encontrarlo dentro de nosotros mismos, "en aquel que constituye el último fin de nuestra existencia, a saber, en la determinación moral" (p. 153).

Nos parece, sin embargo, que la conjunción entre preferencia por la belleza natural y "sensibilidad moral" tiene mucho de yuxtaposición: quien prefiere la belleza natural tiene, con independencia de criterios estéticos, disposición para sentimientos morales. Por el contrario, desde la perspectiva del genio, la comprensión de la obra, como negación de un "mundo verdadero", nos remite a una experiencia que, siendo estética, sobrepasa sin embargo el mero goce. La voluptuosidad del espíritu" ocupándose en una serie de pensamientos que no puede desarrollar jamás completamente es una exigencia para cualquiera que se enfrente a la obra y no simplemente la conducta de un espectador, que, además de capacidad de juicio estético, tiene disposiciones morales.

Conclusión

Tomemos, por ejemplo, el "Cuadrado negro sobre fondo blanco" de Malevitch. Creo que en él pueden converger las dos perspectivas que hemos intentado diferenciar a lo largo de este trabajo: la del gusto y la del genio. La falta de gusto se expresa en la reacción inicial de la crítica y del público. Malevitch la describe así:

“Cuando en 1913, en mi esfuerzo desesperado por liberar al arte del peso inútil del objeto, empecé la fuga bajo la forma del cuadrado y realicé y expuse un cuadro que no se componía sino de un cuadrado negro sobre fondo blanco, los críticos se lamentaron y, con ellos, el público: Todo lo que hemos amado se perdió, estamos en un desierto... ¡Tenemos delante de nosotros un cuadrado negro sobre fondo blanco!”.

Los espectadores, ¡todavía en 1913!, aspiraban a encontrar reproducida en el cuadro, su “verdadera naturaleza”, para emplear la expresión kantiana. La ausencia de objetos les resulta incomprensible pues están acostumbrados a la figuración y quieren, a toda costa, la imagen tan querida de la realidad. Pero Malevitch ofrece otra cosa: “Reconocí que el objeto y la representación habían sido considerados como los equivalentes de la sensibilidad y comprendí la mentira del mundo de la voluntad y de la representación... Ese cuadro que había expuesto no era un cuadrado vacío, sino la sensibilidad de la ausencia del objeto”.

¿Sería acaso demasiado atrevido definir el juicio de gusto kantiano como “la sensibilidad de la ausencia del objeto”, y la obra de arte para el gusto como el objeto que provoca dicha sensibilidad? Pero el “Cuadrado” de Malevitch no se agota aquí. Podemos hablar de una “idea estética” que orienta su investigación y su producción: la realidad llena de objetos, de cosas habituales, el mundo de las nociones habituales en las que vivimos son criticados como un “desierto” que se esfuma en la pintura y tras del cual Malevitch encuentra algo: “Este desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad pura (sin los objetos) que lo penetra todo”. El suprematismo quiere reencontrar esa sensibilidad que, “en el curso del tiempo, por acumulación de objetos, se había vuelto invisible”. ¿Acaso no se trata al menos de un intento de “esquemmatización” de lo suprasensible?

Ahora bien, si en Malevitch encontramos una posibilidad de conjugar las dos perspectivas, a menudo, en el curso efectivo de la historia del arte, ellas se han separado. En su interesante libro *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger establece una distinción entre la *institución arte* y el *contenido de las obras concretas*.¹⁰ Podemos hablar de la “institución arte” en la medida en que la sociedad reconoce para el arte un ámbito propio, desligado por completo de toda referencia a la vida práctica. El proceso sufrido por la obra concreta es más lento: aunque se haya definido la autonomía de lo artístico, el contenido

9 La descripción se encuentra en el libro de Malevitch, publicado en 1927 por el Bauhaus, y cuyo significativo título es *Die gegenstandlose Welt*. Nuestras citas provienen de Michel Seuphor, *El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo*, Monte Avila, Caracas, 1970, pp. 37 y ss.

10 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, Barcelona, 1987.

de la obra concreta todavía puede continuar refiriéndose a necesidades vitales, prácticas, extra-artísticas. La tendencia iniciada con *l'art pour l'art* culmina con el esteticismo cuando desaparecen, incluso del contenido de la obra concreta, las referencias a la praxis vital: "Los medios artísticos se convierten en medios artísticos en la medida en que la categoría de contenido va de menos (...); en los últimos cien años, la relación entre el momento formal (técnico) y el momento del contenido (las afirmaciones) de la obra se ha modificado, y la forma se ha vuelto predominante" (Bürger, p. 59).

Por su parte, la vanguardia artística descubre que la contrapartida de la autonomía artística es la pérdida de su función social. El esteticismo implica no sólo el agotamiento artístico sino la legitimación de la "condición prosaica" del mundo moderno; por ello la vanguardia aspira a devolver el arte a la praxis vital. Ciertamente que en su crítica va mucho más lejos de lo que permiten las reflexiones de Kant sobre el fastidio y el asco que producen las bellas artes cuando se las desvincula, de cerca o de lejos, de las ideas morales; al canonizar la alegoría, el fragmento y el montaje, la vanguardia atenta conscientemente contra la obra de arte misma, contra su carácter orgánico. Pero, a pesar de todo, la obra subsiste y los "montajes" vanguardistas se conservan en "museos de arte moderno".

En los albores de la modernidad, Kant entrevió que la característica de esta cultura era la tensión, o el "libre juego", entre diferenciar y relacionar lo diferenciado. En el caso concreto de la obra de arte, la teoría del gusto enfatiza el momento de la diferencia y la autonomía; por su parte, la teoría del genio contiene, al menos implícitamente, una advertencia sobre las limitaciones que se derivan de esa autonomía. Así mismo, nos ofrece posibilidades de relación de lo artístico con lo moral o lo teórico. Su riesgo sería la disolución del arte, o la pérdida de su calidad bajo los imperativos de la moral o del conocimiento... tal vez esa sea la permanente advertencia del gusto para el genio. En todo caso, se trata de conservar la tensión y no de resolverla.

Universidad Nacional de Colombia

