



El arte según Kant: la autonomía, Greenberg y otros problemas de definición¹

Andrea Carriquiry
Sección de Estética – Udelar.
acarriquiry@fhuce.edu.uy

Este trabajo se centra en la concepción del arte de Kant, especialmente en relación a la autonomía del arte, a través de la discusión de lecturas contemporáneas divergentes. La vigencia del tema radica en que así como por mucho tiempo se dio por sentado que Kant era un precursor en cuanto a la autonomía del arte, ya que distintas corrientes de corte autonomista lo presentaban como el pionero de esa orientación, en los últimos años se han sumado voces críticas que con algo de movimiento pendular lo declaran absolutamente ajeno a tal cosa. En este trabajo se intentará mostrar el estado de la cuestión, especialmente a través de varias publicaciones relativamente recientes que ahondan en el tema, incluyendo autores en explícito debate.

Como hipótesis de trabajo seguiré a Juan Fló cuando afirma: “*Hay una historia de efectos kantianos que nace de malentendidos kantianos. Es decir, son efectos auténticos y legítimos en tanto que forman parte de la historia misma y forman parte de la fertilidad del hecho Kant, pero no deja de ser interesante que la fertilidad en la historia de la estética del hecho Kant ocurra, en muchos casos, fundamentalmente a través de malas lecturas*”.²

Para considerar si Kant es o no un autonomista, primero hay que distinguir el contenido del texto kantiano de sus efectos. Si se enfoca la cuestión desde el efecto, no hay duda de que Kant sí fue un precursor para los autonomistas; mal puede ser un efecto falso, si se produjo históricamente. Simétricamente, que

¹ Este trabajo fue presentado originalmente como monografía del seminario dictado por Inés Moreno “*La heteronomía del arte y el concepto de ‘desinterés del juicio de gusto’ en la Crítica de la Facultad de Juzgar*”, como parte de los requisitos para obtener el grado en la Licenciatura en Filosofía, FHUCE, UDELAR.

² Ponencia de Juan Fló en el Coloquio “*La vigencia de la filosofía de Immanuel Kant a doscientos años de su muerte*”, organizado por el Goethe-Institut Montevideo y el Instituto de Filosofía, FHCE, UDELAR, Montevideo, 22 al 25 de junio de 2004.

por mucho tiempo se lo haya tomado como defensor de la autonomía del arte no lo hace ni más ni menos autonomista, porque no agrega ni quita una sola coma al texto kantiano; pero al hacer la exégesis de éste con rigurosidad y sin prejuicios en uno u otro sentido, se puede intentar aclarar la posición de Kant en relación a la tan mentada autonomía.

El trabajo comienza estudiando los mencionados efectos –en particular un efecto concreto y evidente, la lectura autonomista de Kant que realiza el destacado crítico de arte Clement Greenberg– para luego avanzar en la discusión relativamente reciente, a través de los trabajos de varios autores contemporáneos –Haskins y su opositor Hyman, Guyer y Fló–, remitiendo a la fuente del texto kantiano en general y en dos pasajes en particular que se analizan en detalle comparando distintas traducciones, e interpretaciones de los autores citados.

I

Para tener una idea del papel que cumplió una lectura de Kant como autonomista, y así poder distinguir el efecto del eventual contenido autonomista en el texto kantiano, es relevante plantear un ejemplo destacado, como el que constituye Clement Greenberg, cosa que haré a partir de diferentes textos de éste último –que muchas veces citaré in extenso ya que algunos no son demasiado conocidos y no siempre hay traducción³.

Es conocida la postura de corte autonomista o formalista de Greenberg, y no es el punto exponerla aquí, pero baste una cita elocuente: en una reseña de 1947 sobre el trabajo del artista mexicano Rufino Tamayo, afirma: *“En vista de los sucesos actuales la pintura siente, aparentemente, que tiene que ser más que sí misma: tiene que ser poesía épica, tiene que ser teatro, tiene que ser retórica, tiene que ser una bomba atómica, tiene que ser los Derechos del Hombre.”*⁴

Es interesante también partir de cómo explica históricamente el proceso de autonomía del arte: *“Sabemos qué le ha sucedido a una actividad como la religión, que no pudo aprovechar el criticismo kantiano, inmanente, para justificarse a sí misma. A primera vista, las artes parecerían haber estado en una situación similar a la de la religión. Habiendo sido negadas por la Ilustración todas las tareas que podían tomar seriamente, parecería que fueran a ser asimiladas, como la religión, a una terapia. Las artes podían salvarse a sí mismas de este descenso de nivel solamente demostrando que el tipo de*

³ En los textos de Greenberg, Haskins, Hyman y Guyer, la traducción es mía.

⁴ Greenberg, Clement. “Review of Exhibitions of the Jane Street Group and Rufino Tamayo”, *The Nation*, 8 de marzo de 1947. Recogido en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’ Brian, The University of Chicago Press, Chicago, 1988 (en adelante, CG), vol. 2, p 133.

experiencia que proveían era valioso por derecho propio y no podía ser obtenerse de ningún otro tipo de actividad.”⁵

En cuanto a la influencia que tuvo Kant sobre el pensamiento de Greenberg, John O’Brian, editor de *“Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism”*, afirma en la introducción a uno de los volúmenes de esta compilación: *“Las formulaciones teóricas de Greenberg dependen en parte de una lectura de la filosofía de Kant, a la que hace referencia por primera vez en 1943. Con el tiempo, Kant fue ocupando un lugar predominante en el pensamiento de Greenberg. En 1950, usó la ‘Crítica del Juicio Estético’ como parte central de un curso sobre el método crítico que impartió en el Black Mountain College; y luego, en 1960, dio comienzo a ‘Pintura modernista’ con una serie de referencias al ‘auto-criticismo kantiano’. ‘Debido a que él fue el primero en criticar los propios medios del criticismo’, escribió Greenberg, ‘concibo a Kant como el primer modernista auténtico’. La concepción que Greenberg tenía de Kant era dialéctica, y hacia 1960 su aproximación a Kant principalmente para enfocarse en los procedimientos internos del arte. En los ‘40, en cambio, las formulaciones de Greenberg poseían también un fuerte carácter confrontativo.”⁶*

Más allá de qué quiera decir O’Brian con “dialéctico” (probablemente lo esté tomando en su acepción no técnica, como “dinámico, variable”), y de la posible evolución de la influencia de Kant sobre Greenberg, difícilmente puede dudarse de que Greenberg sostiene a lo largo de su trabajo una postura autonomista, y que Kant es para él la base –el apoyo y la raíz– teórica de esa postura.

La importancia que revestía Kant para Greenberg como referente teórico es patente en las –numerosas– ocasiones en que lo cita o trae a colación en sus escritos, ya que *“no ha habido un teórico del arte más grandioso, y sus intuiciones revolucionarias en cuanto a la naturaleza del arte son aún hoy poco apreciadas o malentendidas”⁷*.

A veces utiliza a Kant como argumento de autoridad en tanto recurso polémico: no es difícil aplastar al oponente trayendo a cuento a Kant. Así, en una polémica con F.R.Leavis, Greenberg afirma: *“En su Crítica del Juicio Estético, Kant demostró que uno no puede probar un juicio estético en el discurso. Dejemos al Dr Leavis comprobar si puede, en la práctica o la teoría, refutar los argumentos de Kant. Porque lo que está afirmando es efectivamente que uno puede exhibir en palabras las bases para un juicio estético, de un modo tan adecuado que las leyes de la evidencia y la lógica llevarán*

⁵ Greenberg, Clement. “Modernist Painting”; Forum Lectures (Washington DC: Voice of America), 1960. En CG, vol 4, p. 85.

⁶ O’Brian, John. En CG, vol 3, p. xxii.

⁷ Greenberg, C. “Americanism Misplaced: Review of ‘Preface to an American Philosophy of Art’, by A. Philip McMahon”, *The Nation*, 27 de abril de 1946; Edward Weston omnibus, ed. Beaumont Newhall y Amy Conger, 1984. En CG, vol. 2, p. 64.

inevitablemente a estar de acuerdo con ese juicio. Kant sostiene que uno puede apelar sólo al gusto de la otra persona en tanto ejercido a través de la experiencia de la obra de arte que está en discusión".⁸

Otras veces, como en la cita anterior, Greenberg denuncia que otros malentienden a Kant, constituyéndose así en una especie de intérprete privilegiado (en ese sentido su posición es llamativa, porque aunque por supuesto no reclama ser un especialista en Kant, de todas formas es curioso que sus numerosas apelaciones e invocaciones al filósofo no hayan dado paso –hasta donde sé– a algún artículo específico sobre Kant). Un ejemplo de esa actitud aparece cuando reseña un libro de Claude-Edmonde Magny: *"Al definir los límites de la crítica literaria, Mlle. Magny comienza por rechazar la 'ficción' del punto de vista objetivo y universal asumido por cualquiera que emita un juicio estético. Luego continúa arrojando sospechas sobre los juicios estéticos en general; carecen de fundamento probatorio y en todo caso han conducido a más errores que verdades. Mlle. Magny malentiende profundamente a Kant y por lo tanto no se da cuenta de que, ya sea que un lector expresamente emita ante sí mismo un juicio estético o no lo haga, automáticamente genera uno, consciente o inconsciente, cada vez que consume una obra literaria por placer. En particular, el crítico es necesario para volverse consciente de tales juicios y expresarlos en voz alta: es parte de su tarea y al mismo tiempo una de sus credenciales.*"⁹

Cabe señalar que, aunque como veremos enseguida esta versión está imbricada con la propia teoría de Greenberg, es llamativa esa idea de un juicio estético "inconsciente" ("unconscious"), que sólo podría entenderse si lo interpretáramos más bien como "involuntario" –aunque en ese caso no queda claro porqué Greenberg no usó "involuntary" o "unvoluntary", salvo que sea por una simetría retórica con "conscious".

Como se puede sospechar hasta aquí, Greenberg tiene su propio Kant. Parte de ese Kant puede explicarse porque Greenberg cayó en la misma 'trampa' que muchos y más avezados lectores, trampa que Fló ha descrito en su trabajo¹⁰: hacer una traslación literal al arte del mecanismo diseñado por Kant para dar cuenta del juicio de gusto en la Analítica de lo Bello –en donde se aplica sobre todo a la belleza natural. Volveremos sobre este punto más adelante.

Pero principalmente la lectura que hace Greenberg se explica porque intenta conciliar y hacer una su propia teoría del arte con la kantiana. Si bien no es el objetivo de este trabajo estudiar la teoría del arte que sostiene Greenberg

⁸ Greenberg, C. "How Good is Kafka? A Critical Exchange with F.R. Leavis", *Commentary*, junio y agosto 1955. En CG, vol. 3, p. 216.

⁹ Greenberg, C. "Frontiers of Criticism: Review of 'Les Sandales d'Empédocle: Essai sur les limites de la littérature', by Claude-Edmonde Magny", *Partisan Review*, Primavera 1946. En CG, vol. 2, p. 68.

¹⁰ Fló, Juan. "Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la Facultad de Juzgar", *Papeles de Trabajo*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR. Noviembre 2005.

—y tampoco fue el objetivo principal de Greenberg desarrollar una teoría del arte—, por debajo de sus escritos, y a veces explícitamente, Greenberg sostuvo cierta teoría personal, que es pertinente para analizar cómo lee Greenberg a Kant, además de interesante en sí misma.

Hechas estas salvedades, el pensamiento de Greenberg podría resumirse muy esquemáticamente como sigue: el juicio estético es involuntario y vivencial, pero no es subjetivo; la prueba de que no es subjetivo es que hay consenso histórico sobre cuáles son las buenas obras de arte; de esa prueba se deduce que hay ciertos principios objetivos, pero no son expresables por el discurso; de ahí que el arte sea libre y abierto. La tarea del crítico es ser honesto consigo mismo al “reportar” sus juicios estéticos, y dirigir la atención del público hacia las obras que le suscitaron juicios estéticos positivos.

Es interesante considerarlo en palabras de Greenberg: *“Los juicios estéticos están dados y contenidos en la experiencia inmediata del arte. Coinciden con ella; no se arriba a ellos luego, a través de la reflexión o el pensamiento. Los juicios estéticos también son involuntarios: no se puede elegir si a uno le gusta o no una obra de arte, de la misma manera que se no se puede elegir que el azúcar sepa dulce o los limones ácidos. (Si los juicios estéticos son reportados honestamente o no, es otro problema). Debido a que los juicios estéticos son inmediatos, intuitivos, no-deliberados e involuntarios, no dejan lugar a la aplicación consciente de estándares, criterios, reglas o preceptos. Ciertamente hay algunos principios cualitativos o normas, en alguna parte, en una operación subliminal; si no los juicios estéticos serían puramente subjetivos, y que no lo son se ve por el hecho de que los veredictos de quienes más se preocupan por el arte y le brindan mayor atención convergen, con el paso del tiempo, hasta formar un consenso. Aún así, esos principios objetivos cualitativos, así como son, permanecen escondidos de la conciencia discursiva: no pueden ser definidos o exhibidos. Es por eso que no puede mantenerse, al juzgar el arte, algo como una posición o un punto de vista. Una posición, un punto de vista, dependen de criterios cualitativos pasibles de ser exhibidos o definidos, y la experiencia entera del arte muestra que no los hay. El arte puede salirse con la suya en cualquier situación porque no hay nada que nos diga con qué no puede salirse con la suya —y no hay nada que nos diga con qué no puede salirse con la suya porque el arte se ha salido, y continúa saliéndose con la suya, con cualquier cosa.”*¹¹

En una formulación simplificada que apareció en el marco de una entrevista, Greenberg reafirma en clave optimista: *“Una de las cosas maravillosas del arte es que cada uno debe descubrir los criterios de calidad*

¹¹ Greenberg, C. “Complaints of an Art Critic”, *Artforum*, Octubre 1967. En CG, vol. 4, p. 265. Cabe hacer notar que al usar la expresión “*get away with*” —que traduzco como “salirse con la suya” porque aunque no capta exactamente el sentido de la expresión original remite a esa idea de actuar sin ser detectado o castigado— Greenberg está probablemente aludiendo a la frase “*Art is what you can get away with*”, atribuida a Warhol —aunque también a Marshall McLuhan.

por sí mismo. No se pueden comunicar mediante palabras o demostraciones. Aún así son objetivos, solo que –como ya he dicho– no son dóciles a las palabras. Uno tiene que descubrir por sí mismo, mirando y experimentando. Y quienes lo intentan y observan con mayor intensidad terminan, con el tiempo, estando de acuerdo unos con otros en lo principal. A eso le llamo el consenso del gusto.”¹²

Pero aún no hemos mostrado explícitamente cómo Greenberg une esta teoría de la experiencia directa con Kant, prácticamente atribuyéndosela; es lo que hace por ejemplo cuando afirma: *“nadie ha podido mostrarme satisfactoriamente hasta el momento nada de tipo esencial, en ninguna clase de arte, que apele a los poderes de la razón ya sea para su apreciación o para su creación. (No soy el único que sostiene esto. Kant y Croce dicen lo mismo en esencia)”*.¹³ Algo parecido puede verse en esta otra cita: *“No se puede estar a favor o en contra de un tipo particular de arte in toto. Sólo se puede estar a favor del arte bueno o superior, así como en contra del arte malo o inferior. No se está a favor del arte chino, occidental o representacional como un todo, sino sólo a favor de lo bueno que hay en ellos. La experiencia misma –y la experiencia es el único tribunal de apelaciones en arte– ha mostrado que en el arte abstracto hay cosas buenas y malas. Y ha revelado también que lo bueno en un tipo de arte es siempre, en el fondo, más parecido a lo bueno en otros tipos de arte que a lo malo en su propio tipo. Por debajo de todas las diferencias aparentes, un buen Mondrian o un buen Pollock tienen más en común con un buen Vermeer que con un mal Dalí. Un mal Dalí tiene mucho más en común no sólo con un mal Maxfield Parris, sino también con una mala pintura abstracta. ¿Pero cómo decidimos esto? Sólo mediante la experiencia, y mediante la reflexión sobre la experiencia. La calidad en arte no puede ser establecida ni probada por la lógica o el discurso. Sólo la experiencia rige en este campo –y, por decirlo de alguna manera, la experiencia de la experiencia–. Esto es lo que han concluido todos los filósofos del arte serios desde Kant.”*¹⁴

Esta línea de un Kant que defiende el valor de la experiencia directa en el arte, un Kant que afirma que el arte no tiene nada que ver con la lógica o el conocimiento, un Kant que caricaturizando podríamos llamar “sentimental”, se ve también en una reseña de Greenberg sobre un libro de Cassirer (*An Essay on Man*), en la cual da por sentado que Kant ha demostrado que el arte es indócil al análisis lógico –y cabe aclarar que no lo dice como una crítica a un

¹² Entrevista de Lily Leino, USIS Feature, United States Information Service, abril 1969. En CG, vol. 4, p. 303.

¹³ Greenberg, C. “Review of ‘Andrea del Sarto’ by S.J.Freedberg”, Arts Magazine, noviembre 1964. En CG, vol. 4, p. 201.

¹⁴ Greenberg, C. “The Identity of Art”, Country Beautiful, noviembre 1961. En CG, vol. 4, p. 118.

efecto indeseado del texto kantiano, sino como una exposición de la doctrina explícita de Kant.¹⁵

Es claro que esta versión de Kant es, por lo menos, muy personal; pero incluso aunque creyéramos en este Kant de Greenberg, hay un punto que parece problemático. A pesar de todo este énfasis en la experiencia directa, Greenberg afirma en una crítica a Berenson que *“abordar el arte filosóficamente significa, ante todo, abstraer de la propia experiencia del mismo. Kant tenía mal gusto y una experiencia relativamente exigua del arte, y sin embargo su capacidad de abstracción le permitió establecer en su Crítica del Juicio Estético –a pesar de muchas gaffes– la que aún hoy es la base más satisfactoria que tenemos para la estética. Kant se preguntó cómo funcionaba el arte en general. Berenson se pregunta, más específicamente, cómo funcionan las artes visuales y qué hace la diferencia entre lo bueno y lo malo en ellas; pero las respuestas requieren casi la misma abstracción. Sus respuestas, sin embargo, son más bien sustracciones que abstracciones de su experiencia, y su experiencia se escapa una y otra vez de sus teorías, como podemos ver a partir de los comentarios apreciativos y penetrantes que se permite hacer sobre obras de arte que violan esas teorías.”*¹⁶ Hay que reconocer en Greenberg la honestidad de no negar o minimizar la evidencia conocida (para el caso, el mal gusto de Kant) en pos de un Kant monolítico; deja entrar ese dato, pero como resultado no deseado hace explícita una lectura difícilmente consistente: si los juicios estéticos se basan en la experiencia directa del arte, si sólo la experiencia rige en el arte, y Kant tenía mal gusto y una pobre experiencia, entonces no es fácil explicar cómo logró desarrollar la que, según ha dicho Greenberg repetidamente, es la mejor teoría estética que tenemos hasta el momento –el problema no parece resolverse con el recurso a una “capacidad de abstracción” que prescindiría de la experiencia directa del arte encomiada antes.

II

En su trabajo “Kant y la autonomía del arte”¹⁷, Casey Haskins analiza y discute la visión según la cual Kant sería autonomista. Afirma que si bien se ha dado por sentado que sí lo es –especialmente por la influencia que ha ejercido sobre “movimientos” autonomistas–, la cuestión de *“si Kant mismo era un autonomista o no, y en qué sentido, no es una cuestión simple como podría*

¹⁵ La alusión concreta es: *“Had not his own mentor, Kant, shown how unamenable the methods of art, for one, are to logical analysis?”* Greenberg, C. “The Missing Link: Review of ‘An Essay on Man’, by Ernst Cassirer”, Contemporary Jewish Record, Junio 1945. En CG, vol. 2, p. 28.

¹⁶ Greenberg, C. “Review of ‘Piero della Francesca’ and ‘The Arch of Constantine’ both by Bernard Berenson”, Perspectives USA, noviembre 1955. En CG, vol. 3, p. 249.

¹⁷ Haskins, Casey. “Kant and the Autonomy of Art”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 47, Nº 1, invierno 1989, publicado por The American Society for Aesthetics. pp 43 y ss.

parecer a primera vista."¹⁸ Achaca esta dificultad a dos factores: que Kant "nunca habla del arte -como opuesto a las facultades del juicio y el gusto- como autónomo en la tercera Crítica"; y que la noción de autonomía ya no es clara, porque ha sido utilizada en muchos sentidos diferentes.

Para atacar este último problema, Haskins propone una distinción entre lo que llama respectivamente autonomismo estricto y autonomismo instrumental. El autonomismo estricto sería la postura que se asocia en el siglo XX a corrientes no-contextualistas o formalistas. Su tesis principal podría resumirse así: se debe distinguir lo que una obra de arte –como objeto de valor– es, de lo que *hace*. El valor artístico es intrínseco. El único punto de vista relevante o "interno" para la evaluación de las obras de arte en tanto tales es la del espectador contemplando sus propiedades "artísticas" o "estéticas".

Por su parte, el autonomismo instrumental sería sostenido por las tradiciones marxista y pragmatista. Su tesis enfatizaría la capacidad de una obra de arte –como objeto de valor– de hacer algo que no hacen –o no hacen de la misma manera– otras clases de objetos. El valor artístico es no sólo intrínseco sino también instrumental; las obras de arte son valiosas, *qua* obras de arte, tanto intrínseca como instrumentalmente. Por lo tanto, admite distintos puntos de vista desde donde evaluar las obras de arte –por ejemplo puntos de vista que consideren una obra como instrumental para el conocimiento, o edificante–, alcanzando así un marco más inclusivo para atribuirles valor.

La tesis de Haskins es que la concepción del arte que expone Kant en la tercera Crítica es un tipo de autonomismo instrumental.

Para apoyar esta idea Haskins va a analizar un pasaje de la tercera Crítica (de la sección 44), que le resulta clave en ese sentido. Si bien su propósito principal será explicar el significado de ese pasaje en el marco general de la tercera Crítica, afirma que "*el hecho de que Kant sostuviera un punto de vista instrumental sobre el arte reviste además un interés contemporáneo más amplio. En la medida en que el autor fundador de la "tradición kantiana" en estética no se oponía al vínculo conceptual de lo artístico con lo práctico, deben ser revisadas las interpretaciones de los compromisos programáticos de esa tradición, que la entienden como opuesta en principio a ese vínculo.*"¹⁹

Analizaremos a continuación el pasaje en cuestión, comparando además distintas traducciones, ya que más allá del punto que intenta demostrar Haskins, un análisis de este tipo tiene el interés extra de ser un caso ejemplar de la riqueza –y los malentendidos– a los que puede dar lugar la exégesis del texto kantiano –es decir que se puede inscribir en la hipótesis de trabajo que marcábamos al comienzo de este trabajo.

¹⁸ Haskins, op cit, p. 43.

¹⁹ Haskins, op cit, p. 44.

El original en alemán reza:

“Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Cultur der Gemüthskräfte zur geselligen Mittheilung befördert.”²⁰

La traducción al inglés que utiliza Haskins es la de J.C. Meredith, pero ligeramente modificada por el propio Haskins, que prefiere “purposive for itself” al “intrinsically final” de Meredith, porque, según confiesa, es más claro para sus propósitos. El resultado es el siguiente:

“[fine art is] a mode of representation which is purposive for itself, and which, although devoid of a purpose, has the effect of advancing the culture of the mental powers in the interests of social communication.”

En cambio, Paul Guyer²¹ presenta una formulación con variantes que como veremos después son significativas, ya que no aparece la expresión “has the effect”, entre otras variaciones menos relevantes pero que incluyen “sociable communication” (“comunicación sociable”) en vez de la más precisa y fuerte “social communication” (“comunicación social”) –situación que se repite en las dos versiones españolas que veremos enseguida–, y es en general una fórmula más corta y simple, cosa que puede implicar también que no le atribuye la importancia destacada que señala Haskins:

“fine art is a mode of representation which is final for itself and, although without an end, it nevertheless advances the culture of the powers of the mind for sociable communication”²²

La clásica traducción de García Morente –a quien se le reprocha cierta literalidad, que puede ir en contra de la fluidez comunicativa pero que ciertamente evita simplificaciones y posibles errores, dejando al lector frente a

²⁰ Kant, I. *Kritik der Urteilkraft*, vol. 5 de *Kants Gesammelte Schriften*, Akademie Textausgabe, Berlin, Walter de Gruyter, 1900. Sección 44, p. 306.

²¹ Guyer, Paul. “Kant’s Conception of Fine Art”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, Nº 3, verano 1994, publicado por The American Society for Aesthetics.

²² Guyer, op cit, p. 277.

un texto sin dudas complejo pero en general con menos formulaciones distorsionadas–, reza:

“Arte bello, en cambio, es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social.”²³

Mientras que la reciente versión de Aramayo y Mas de la por ellos llamada “Crítica del Discernimiento” –que generalmente resulta en un español de lectura más fluida, pero a veces pareciera que busca diferenciarse de las traducciones anteriores a costa incluso de modificar sentidos y términos consensuados–, se ve así:

“El arte bello, por el contrario, es una forma de representación que es teleológica por sí misma y que a pesar de carecer de fin fomenta, sin embargo, la cultura de las capacidades del ánimo para una comunicación sociable.”²⁴

El punto fundamental en torno al cual gira la tesis de Haskins está en el énfasis de “befördert”, que puede traducirse en una gama que abarca –con fuerza decreciente– a “causa”, “fomenta”, “da pie a”, “tiene el efecto de”, “propicia”, “propende”, o “promueve”, entre otros. Es importante señalar que el punto aquí no está en una discusión filológica de detalle, sino en que se puede cambiar el sentido del texto kantiano y potencialmente la concepción del arte de Kant. Para decirlo brutalmente: si el arte “causa” la comunicación social, entonces no es autónomo, ya que tiene una función, que además es de extrema relevancia; si por el contrario el arte solamente “da pie a” la comunicación sociable, como efecto colateral, no necesariamente deseado, que tampoco tiene que darse en todos los casos, entonces el arte puede ser autónomo.

En español, desde mi punto de vista, la traducción que mejor respetaría el sentido textual de “befördert” quizás sería “promueve”, que es ambiguo pero conserva las acepciones de “ascender”, “mejorar”, “ser promovido a”, y a la vez es ligeramente menos fuerte –menos activo, con menor carga de intencionalidad– que fomentar.

²³ Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*. Edición y traducción de Manuel García Morente. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1977 (cito por la edición de 1999). p. 260.

²⁴ Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*. Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. A.Machado Libros, Madrid, 2003. p. 272.

Haskins, que como dijimos centra su análisis en el pasaje citado, va construyendo a lo largo de su artículo una lectura de “befördert” en un sentido fuerte: “*Kant está diciendo que las obras de arte (...) son objetos diseñados con vistas a producir un efecto fenomenológico y fisiológico en el espectador, a saber, la sensación de placer*”, llegando al extremo de afirmar que, para Kant, el arte “*causa la comunicación social en el sentido mecánico de “causa”*”.²⁵

Aunque una argumentación en detalle excede los límites de este trabajo, creo que es posible formular al trabajo de Haskins objeciones de dos tipos.

En primer lugar, se puede objetar en la línea de que su interpretación no se sigue necesariamente del texto sino que exige que compartamos sus hipótesis: la argumentación de Haskins va como en una espiral ascendente, repitiendo la tesis en versiones cada vez más fuertes, pero sin que los argumentos utilizados sean también cada vez más convincentes; parece llegar más bien a un efecto retórico.

Así, es por lo menos discutible pasar de la afirmación de que una obra de arte “promueve” x a que “es producida con vistas a producir” x; se desplaza sin argumentar del efecto a la intención, y hablar de fin no implica intención. Tampoco es admisible saltarse un término: cuando Haskins afirma que el arte causa la comunicación social, no sólo está tomando “befördert” en sentido fuerte sino que se está saltando un término que sí aparece en el texto kantiano: en todo caso lo que el arte “causa” es “la cultura de las facultades del espíritu”; así, en la sucesión de términos el sentido que Haskins quiere enfatizar se diluye.

Por otra parte, también es discutible la interpretación de Haskins –siempre a partir del pasaje citado de la sección 44– cuando dice: “Tomo a Kant aquí como implicando (...) que la producción de este efecto, sin importar en qué pueda consistir éste más específicamente, es la función que define una obra”. Aún asumiendo sus otros supuestos, Haskins no argumenta por qué esa tiene que ser “the defining function”; podría ser una función necesaria pero no suficiente, o incluso podría ser una función secundaria, contingente.

El segundo tipo de objeción sigue la línea de que no es admisible basarse en algo lateral –y, como se dijo, débil argumentalmente– para sacar una conclusión general tan fuerte. Haskins basa su tesis de Kant como “autonomista instrumental” en la supuesta idea kantiana de que el arte causa la comunicación social (que como intenté mostrar, es una formulación a la que Haskins llega manipulando argumentos poco potentes). El problema es que toda referencia a la “comunicación social” –que tiene entre otros inconvenientes el que bien señala Haskins: “*Kant nunca define la comunicación social*”–, necesariamente nos saca del terreno de lo trascendental. Y al salir de la tierra firme de lo trascendental, tanto Kant como Haskins caminan en arenas

²⁵ Haskins, op cit, p. 44.

movedizas. Kant tiene derecho a ser poco kantiano, pero no es difícil criticar a un Haskins que basa toda una interpretación de Kant en un paso en falso, un punto débil, inconsistente, de la teoría kantiana, en donde Kant es menos Kant y quizás más un hombre de su época. No es que Haskins no tenga derecho a hacerlo, y de hecho podría llegar a conclusiones interesantes, pero la batería de argumentos que despliega no parece estar a la altura de su tesis.

La lectura de Haskins parece hacerse fuerte justamente aparte de lo trascendental, y parecería incluso que su visión de lo trascendental fuera de alguna manera “sociologizada”: cuando afirma que *“en la medida en que una genuina obra de arte puede hablarle a todos en una sociedad, y así lo hará, el patrón del gusto, sociológicamente hablando, es democrático”*.²⁶ Creo que en este punto Haskins puede estar equivocado: es difícil sostener que para Kant el patrón del gusto es democrático; es tan “democrático” como todo lo trascendental, que no admite excepción. No es algo sobre lo que todos elegimos estar de acuerdo, sino algo que nos sucede querrámoslo o no; digamos que es tan democrático como morir. Es decir que es “igualitario” pero no porque lo hayamos elegido –ni tampoco aprendido, ni evolucionado hacia él– sino justamente porque no podemos elegir.

En cualquier caso es interesante anotar que el pasaje sobre el que Haskins construye toda su interpretación, a otros especialistas de la talla de Paul Guyer, partidario también de una lectura no-autonomista de Kant, les merece un análisis más bien general: *“una obra de arte es un objeto intencionalmente producido por la habilidad humana con el objetivo de producir placer en los miembros de un público mediante el comprometer sus facultades cognoscitivas superiores y el inducir un armonioso juego entre su imaginación y entendimiento. O como también lo expresa Kant: ‘arte, en cambio, es un modo de representación que es final por sí mismo y, aunque sin un fin’ –con lo cual debe querer decir un fin extrínseco o ulterior– ‘de todas maneras avanza la cultura de los poderes de la mente para la comunicación sociable’. (De nuevo, aunque este último comentario podría sugerir otra cosa, ninguna otra cosa que Kant haya dicho podría impedir la suposición de que el productor de tal arte pueda tener otras intenciones también, tal como ganar recompensas extrínsecas como la fama o el dinero; pero presumiblemente la intención del artista debe ser ganar esas recompensas mediante el producir placer en su público a través del compromiso de sus facultades cognoscitivas superiores).”*

²⁶ Haskins, op cit, p. 47.

III

De todas formas, Haskins sigue otra línea argumental fértil, aunque recién la esboza al final del trabajo citado: *“El autonomismo estricto en filosofía del arte es una forma de purismo axiológico. Kant era un purista, de hecho es el purista por excelencia entre los filósofos modernos, en su ética. Pero no fue un purista en este sentido axiológico con respecto al arte. Esto es obvio si recordamos que, fuera de la tercera Crítica, argumentó que la buena voluntad – o, como podríamos decir elípticamente, la persona– es la única fuente de valor incondicionado, y que su valor es la condición de todos los otros valores. De esta postura se sigue que una obra de arte posee por lo menos valor condicional o instrumental si es que posee algún valor. Para Kant, entonces, el valor estético de una obra de arte (aunque no utiliza ninguna expresión que se pueda traducir directamente como “valor estético”) debe ser entendido como una forma amplia de valor instrumental, o de lo que algunos filósofos han entendido por “valor inherente”: una obra es valiosa por sí misma y por algun(os) fin(es) más allá de ella misma. El hecho de que Kant falle en revelar claramente estos puntos en la tercera Crítica podría contribuir a explicar la tendencia tradicional a malentenderlo como un purista estético o un autonomista estricto.”*²⁷

De hecho, ese es el punto que Lawrence Hyman²⁸ toma al criticar el artículo de Haskins. Hyman afirma que *“Haskins está equivocado, según creo, cuando argumenta que para forjar algún tipo de vínculo entre los valores artísticos y morales, Kant tuvo que comprometer su concepto de autonomía del arte”*. Y apunta directamente al argumento recién citado: *“Haskins argumenta que porque una persona ‘es la única fuente de valor incondicionado y su valor es la condición de todo otro valor’, el valor de una obra de arte no puede ser autónomo. Pero Kant está obviamente usando ‘autonomía’ en dos sentidos diferentes. Por supuesto, el arte no es un fin en sí mismo en la misma forma en que un ser humano lo es. El valor del arte y de la belleza es relativo a los sentimientos, necesidades y deseos humanos. Pero el arte es autónomo como “un modo de representación que es final en sí mismo (...) en la medida en que el arte no deriva su valor de su éxito en hacer al ‘hombre moralmente mejor’”*²⁹.

Para Hyman *“lo que hace que el arte se parezca a la moralidad es que el arte respeta nuestro valor intrínseco así como el suyo propio”*. Así, Hyman concluye que (cito in extenso ya que este artículo es poco conocido y no hay

²⁷ Haskins, op cit, p. 47.

²⁸ Hyman, Lawrence W. “Art’s Autonomy Is Its Morality: A Reply to Casey Haskins on Kant”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 47, N° 4, otoño 1989, publicado por The American Society for Aesthetics.

²⁹ Hyman, Lawrence W. “Art’s Autonomy Is Its Morality: A Reply to Casey Haskins on Kant”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 47, N° 4, otoño 1989, publicado por The American Society for Aesthetics.

traducción): “Lo que Haskins no ve, y que quizás explica su lectura errónea de Kant, es que el arte por el arte no implica ningún sentimiento de que la moralidad no es importante. De hecho, muchos de nosotros pensamos que separar el arte de la moralidad tiene tanto que ver con nuestro respeto por la moralidad como con nuestro respeto por el arte. No queremos ver a la moralidad tratada como una píldora que hay que esconder dentro de un caramelo para que sea aceptable. Los fuertes sentimientos de Kant sobre la moralidad no son contradichos sino reforzados por su insistencia en que el arte en plena forma retiene su propia autonomía.”

Parece claro que el objetivo primordial de Hyman es mantener arte y moralidad separados, y resulta bastante claro también que su principal interés está en la moralidad; aunque alegue que tiene igual respeto por el arte, parecería que su concepción de la autonomía del arte es subsidiaria de esa separación y se desvía bastante de lo que Haskins intenta tratar en su artículo original. Es decir que parecería que cuando Hyman habla de “autonomía del arte” quisiera decir ante todo que el arte es autónomo en relación a la moralidad; pero la concepción del arte a la que remite Haskins –y que retomará en otro artículo posterior³⁰– es bastante más amplia.

De hecho, al responder a su vez Haskins a Hyman³¹, se queja de este punto: “(...) me extraña que [Hyman] haya tenido tan poco que decir sobre las implicancias más amplias y polémicas de mi trabajo. Mi intención fue oponerme al modo en que la *Crítica del Juicio* ha sido usada por “kantianos” del siglo XIX y el XX para legitimar enfoques de la historiografía y crítica de arte estrechamente formalistas, si no abiertamente anti-instrumentalistas. Lamentablemente Hyman ha elegido enfocarse sólo en la adecuación textual de mi lectura de la tercera *Crítica*, y no en los temas más amplios que esa lectura intentaba plantear.”

En cualquier caso, esta respuesta de Haskins es útil porque, así como lo hace en el pasaje recién citado, formula algunas de sus tesis de un modo más explícito que en el primer artículo. Así, afirma que el valor instrumental del arte y su propósito último residen en funcionar como un medio para nuestro bienestar moral, pero en el sentido de ayudar a que éste surja, y no directamente causando que seamos mejores personas. Por otra parte, afirma que “no hay un concepto de autonomía del arte claramente evidente en la *Crítica del Juicio*. Kant nunca usa ningún término alemán traducible normalmente como ‘autonomía’ para describir al arte, ya sea que éste último se entienda como producto o como práctica.”

³⁰ Haskins, Casey. “Paradoxes of Autonomy; or, Why Won't the Problem of Artistic Justification Go Away?”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 58, N° 1, invierno 2000, publicado por The American Society for Aesthetics.

³¹ Haskins, Casey. “Kant, Autonomy, and Art for Art's Sake”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 48, N° 3, verano 1990, publicado por The American Society for Aesthetics.

Otro punto interesante es el que refiere a la segunda línea argumental de Haskins que citábamos antes. Para Hyman el asunto se define en que *“Kant quiere decir lo que dice: así como el hombre gana su dignidad por ser un fin en sí mismo, el arte gana su dignidad por ser un fin en sí mismo”*. Sin embargo podría argumentarse que el arte no puede ser un fin en sí mismo si sólo la persona lo es, y además es la única fuente de valor incondicionado; en todo caso el arte podría no ser fuente de valor incondicionado pero sí tener valor incondicional –aunque no sería incondicionado si depende, es decir que está condicionado por el valor fuente, la persona. El arte podría en último caso ser autónomo, pero no incondicionado. En cualquier caso, parece necesario introducir un matiz entre condicional e instrumental: “condicional” refiere a de dónde surge algo, mientras que “instrumental” remite a para qué se usa ese algo –aunque también por su uso adquiere valor, pero no es exactamente lo mismo que que la fuente de su valor sea x.

Para Haskins, como se dijo, el hecho de que la persona sea la única fuente de valor, implica que *“una obra de arte posee al menos valor condicional o instrumental, si es que posee algún valor”*. A la explicación de Hyman que afirma que Kant está usando ‘autonomía’ en dos sentidos, Haskins responde que *“no puede ser cierto que Kant aplica autonomía en un sentido a las obras de arte y en otro a los seres humanos, si nunca describe el arte como autónomo, para empezar.”* Aunque esta parte de la respuesta tiene un valor más bien retórico, Haskins muestra claramente su punto en lo que sigue: *“Quizás Hyman está dando por sentado que Kant comparte su propia aparente asunción de que describir una obra de arte como “final en sí misma” es lo mismo que decir que ella o su valor son ‘autónomos’. Pero Kant no trata a estas expresiones como equivalentes, y no veo en el texto evidencia para asumir tal cosa. Como dije, Kant reserva “Autonomie” en la tercera Crítica para describir la capacidad de ciertas facultades mentales para una auto-legislación a priori. No es necesario decir que una obra de arte no es una facultad mental. Así, incluso si parece suficientemente razonable decir que, en general, algo que es final en sí mismo es también, ipso facto, autónomo, no se sigue que el carácter final en sí mismo de una obra de arte implica su autonomía, en el sentido que Kant da al último término.”*

En cualquier caso, el argumento más fuerte de Haskins en contra de Hyman podría resumirse así: si Hyman tiene razón en que el valor de la obra de arte es independiente del valor moral, entonces Kant estaría contradiciendo una tesis kantiana central –el bien moral es el bien más alto y condición de todo otro valor. Haskins resume la postura de Hyman diciendo que, para éste último (cito in extenso por las razones antes mencionadas), *“Kant quiere decir que el valor intrínseco de las obras de arte las hace fines en sí mismas de un tipo diferente que las voluntades o las personas. Pero Hyman parece querer hacer una afirmación aún más fuerte. Parece estar sugiriendo que Kant consideró la obra de arte como un tipo de fin en sí mismo cuyo valor incondicional es*

justificatoriamente independiente del valor incondicional de las personas, o de acciones voluntarias de acuerdo con la ley moral. En otras palabras, Kant quiso sugerir que el valor del arte no está, en ningún sentido, condicionado por el valor de la moralidad. Pero Kant en la tercera Crítica nunca sostiene ni siquiera la afirmación más débil de que las obras de arte son fines en sí mismas. Debemos tener en mente que, si Kant efectivamente quiso sugerir que el valor del arte no es condicional en ningún sentido en relación al valor de la moralidad, entonces la teoría del arte de la tercera Crítica representa el apartamiento efectivo de una tesis axiológica que está en el centro de sus anteriores escritos críticos sobre ética, la tesis de que voluntad moralmente buena es 'el más alto bien y la condición de todo lo demás'. Muchos que simpatizan con la mayoría de la teoría estética de Kant pero encuentran su ética demasiado austera para su gusto estarían, supongo, encantados –por no decir pasmados– al descubrir que Kant modificó su doctrina en la tercera Crítica. Quizás Hyman esté entre ellos. Pero su Kant me suena más parecido al Kant de los autores del siglo XIX, como Benjamin Constant y Victor Cousin, cuyo conocimiento de segunda mano de la tercera Crítica los llevó a asumir que cuando Kant habló de "Zweckmässigkeit ohne Zweck" quería decir 'arte por el arte', que al autor histórico de la Crítica del Juicio."³²

IV

Paul Guyer en su trabajo "La concepción del arte de Kant"³³ también sostiene, como Haskins, que es errónea la visión general de Kant como autonomista, y devela algunos malentendidos a partir de varios de los pasajes de la tercera Crítica. Estos fragmentos malentendidos deben de haber jugado un rol, según afirma Guyer, "en la tendencia de la mayor parte de las formas de teoría estética desde Kant a reducir el arte a algún único aspecto esencial, y luego, quizás indirectamente, en las respuestas a dichas teorías durante las últimas tres décadas, respuestas anti-esencialistas y hasta se podría decir libertarias o laissez-faire, tales como la Teoría Institucional del Arte y el posmodernismo en sus diferentes formas".³⁴

Ante ambas posturas, Guyer contrapone su propia lectura: "La concepción de Kant sobre la naturaleza del arte y nuestra respuesta a él es esencialmente compleja, no reduccionista, y Kant reconoce como aspectos conjuntos del arte precisamente aquellos elementos que varias teorías estéticas posteriores han presentado separadamente como la única esencia del arte". El objetivo de su trabajo será entonces defender esa tesis, ofreciendo "un análisis de esta

³² Haskins, Casey. "Kant, Autonomy, and Art for Art's Sake", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 48, N° 3, verano 1990, publicado por The American Society for Aesthetics.

³³ Guyer, Paul. "Kant's Conception of Fine Art", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, N° 3, verano 1994, publicado por The American Society for Aesthetics.

³⁴ Guyer, op cit, p. 275.

*concepción con el objetivo de exponer su esencial y, a mi parecer, fructífera complejidad.”*³⁵

Se podría decir que la tesis de Guyer tiene dos partes: la primera afirma que Kant ha sido malentendido por lecturas parciales, entre ellas las autonomistas pero también las institucionalistas y posmodernas; la segunda, más propositiva, básicamente sostiene que la concepción del arte de Kant es “compleja”.

Esta segunda parte de la tesis aparece varias veces a lo largo del artículo, pero siempre en formas vagas que más que presentar argumentos parecen expresar un deseo y exhortar a esa lectura; por ejemplo: *“La verdadera concepción de Kant sobre el arte no debe dar ninguna comodidad a las teorías reduccionistas del arte, más obviamente a aquellas que ubicarían la esencia del arte sólo en la forma perceptiva, pero tampoco a aquellas que restringirían la esencia del arte a cualquier otro factor aislado. En cambio, la concepción de Kant sobre el arte debe servir como inspiración a quienes encontrarían el poder y el valor del arte precisamente en la complejidad de la respuesta que puede provocar.”*³⁶ Incluso cuando se trata de un punto específico, parece darlo por resuelto afirmando que ese factor es “complejo”, como por ejemplo en este pasaje: *“En la teoría real de Kant, la placentera libertad de la imaginación en su respuesta al arte, que es lo que hace que esa respuesta sea estética, no requiere la supresión de ningún concepto sino que surge precisamente de la complejidad de la interacción entre la forma de la obra de arte y el contenido y espíritu a los que da expresión.”*³⁷ Afirmaciones de este tipo difícilmente se puedan probar como falsas, porque efectivamente se trata de factores complejos, pero es legítimo exigir –a un agudo especialista como Guyer– que profundice en el punto neurálgico.

En este artículo Guyer analiza un célebre pasaje kantiano que es interesante analizar en detalle, siguiendo la hipótesis de trabajo que marqué al principio en cuanto a la riqueza a que puede dar lugar el texto kantiano. Primero citaré las respectivas versiones del texto para luego comparar traducciones incluyendo los sendos análisis que hacen del pasaje Greenberg y Fló.³⁸

El original en alemán reza:

³⁵ Guyer, op cit, p. 275.

³⁶ Guyer, op cit, p. 276.

³⁷ Guyer, op cit, p. 276.

³⁸ Fló, Juan. “Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la Facultad de Juzgar”, *Papeles de Trabajo*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR. Noviembre 2005.

*“Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.”*³⁹

La traducción al inglés que utiliza Greenberg es la siguiente:

*“Nature is beautiful because it looks like art; and art can be called beautiful only if we are conscious of it as art while it yet looks like nature.”*⁴⁰

Por su parte, Guyer hace su propia traducción del alemán; la diferencia más significativa está en el tiempo verbal en la primera frase –Guyer lo toma en pasado, no sólo en el verbo “ser” sino también en “parecer”– que como veremos habilita a muy distintas interpretaciones. También hay otras variaciones menores –un matiz entre la causalidad que expresa el “because” de la versión de Greenberg y el condicional que usa Guyer, por ejemplo–, pero más importante es que toda la fórmula es menos simplificada que la de Greenberg, reflejando la importancia central que da Guyer a este pasaje. El resultado es el siguiente:

*“Nature was beautiful if at the same time it looked like art; and art can only be called beautiful if we are conscious that it is art and yet it looks like nature to us.”*⁴¹

García Morente coincide con Guyer al verter los verbos de la primera frase en pasado, pero sustituye el condicional “si” por “cuando” tanto en la primera frase como en la segunda:

*“La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza.”*⁴²

³⁹ Kant, I. *Kritik der Urteilskraft*, vol. 5 de *Kants Gesammelte Schriften*, Akademie Textausgabe, Berlin, Walter de Gruyter, 1900. Sección 45, p. 306.

⁴⁰ Greenberg, C. “Americanism Misplaced: Review of ‘Preface to an American Philosophy of Art’, by A. Philip McMahon”, *The Nation*, 27 de abril de 1946; Edward Weston omnibus, ed. Beaumont Newhall y Amy Conger, 1984. En CG, vol. 2, p. 64.

⁴¹ Guyer, op cit, p. 275.

⁴² Kant, I., *Crítica del Juicio*. Edición y traducción de Manuel García Morente. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1977 (cito por la edición de 1999). p. 261.

Mientras que en la versión de Aramayo y Mas, el primer verbo (“ser”) está en pasado pero el segundo (“parecer”) en presente, en una opción que no se explica y hasta parece un descuido de concordancia; por lo demás, aciertan al eliminar la doble negación, haciendo más fluida la frase sin perder nada relevante:

“La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parece arte, y el arte sólo puede llamarse bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, parece naturaleza.”⁴³

Finalmente Fló, también en traducción propia, mantiene los verbos en pasado como García Morente y Guyer, pero se aparta del “look like” de ambas traducciones al inglés y el “parecer” de las otras dos versiones españolas, sustituyéndolo por “aparece como” en ambas frases. Por otra parte, coincide con las dos traducciones españolas en utilizar el “cuando” en vez del condicional, lo cual como veremos cuadra con una de sus interpretaciones:

“La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo aparecía como arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando teniendo conciencia nosotros de que es arte sin embargo aparece como naturaleza.”⁴⁴

El pasaje es analizado por Greenberg al criticar un libro de Philip McMahon, retomando en esta interpretación algunos de los rasgos mencionados antes al tratar su visión de Kant en general: “[McMahon] interpreta la afirmación de Kant ‘La naturaleza es bella porque parece arte; y el arte puede ser llamado bello sólo si somos conscientes de él como arte a la vez que parece naturaleza’, como si significara que el arte exitoso debe imitar la naturaleza. Luego acusa a Kant de haberse contradicho a sí mismo porque en otra parte afirma que ‘la belleza no tiene nada que ver con la verdad’ –porque ¿cómo puede ser así si el arte bello depende de la imitación? El error aquí es asumir, injustificadamente, que por ‘parece’ (sieht aus als) Kant quiere decir ‘refleja’, es decir, que el arte retrata a la naturaleza. En realidad, como [Kant] explica tanto antes como después de esta afirmación, todo lo que quiso decir fue que la ‘finalidad en su forma (de arte) debe parecer tan libre de toda presión de reglas arbitrarias como si fuera un producto de la mera naturaleza’. Es decir

⁴³ Kant, I., *Crítica del discernimiento*. Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. A.Machado Libros, Madrid, 2003. p. 272.

⁴⁴ Fló, op cit, p. 27.

que el arte, aunque debe verse como si viniera de la naturaleza, no tiene que parecerse a ninguno de los contenidos de la naturaleza, a algo ya presente en ella. Nada sino una mala fe polémica puede explicar el fracaso del Profesor McMahon en comprender esta diferencia bastante clara, y su subsecuente malinterpretación absoluta de la estética de Kant."⁴⁵

En cambio Guyer, para quien como se dijo este pasaje es central, lo interpreta de un modo en que apoya su tesis principal; según él, el fragmento "no sugiere que algún único aspecto del objeto, la obra de arte, es exclusivamente esencial para ella, sino que caracteriza nuestra respuesta al arte de un modo notoriamente paradójico."⁴⁶ Y más adelante aclara: "*Esto sugiere que aunque debemos subsumir una obra de arte bajo el concepto arte para poder decir que es una 'bella obra de arte', el reconocimiento de que el objeto es de hecho una obra de arte no puede jugar ningún papel en el proceso de reflexión que nos lleva a juzgar que esta es bella. Porque si sólo podemos llamar bella a una obra de arte si nos parece naturaleza, pero ninguna subsunción de un objeto natural bajo ningún concepto en absoluto puede ser requerida o permitida como parte del juzgarlo bello, entonces la subsunción de una obra de arte bajo el concepto arte o de hecho bajo cualquier concepto, no es parte del juzgarla bella.*"⁴⁷

Y para reafirmar esto acude a una conocida cita del propio Kant: "*Porque podemos de hecho decir generalmente, ya sea referido a la belleza natural o artística: que es bello lo que place en la mera estimación (no en la sensación ni mediante un concepto)*". A partir de esto Guyer concluye que "*los procesos de apreciación y evaluación que llevan a la conclusión de que un objeto, sea una obra de arte u otro cualquiera, es bello, son los mismos en todos los casos, y el paradigma para esos procesos debe ser aquel suministrado por la apreciación y estimación de una belleza natural libre de toda intervención de conceptos, sea el concepto de arte u otro concepto más específico.*"⁴⁸

Por su parte Fló presenta tres posibles interpretaciones del fragmento citado, en el marco de su trabajo ya mencionado; su intención es referirse al pasaje para mostrar una tesis más general: que Kant "*intenta aproximar la belleza natural y la artística como una manera indirecta de suturar la grieta entre la doctrina del gusto y la del arte*".⁴⁹

En la primera de estas interpretaciones, Fló señala que aunque a primera vista el pasaje parece una fórmula para mostrar cierta simetría entre la belleza natural y la artística, al considerarlo en detalle aparecen dos asimetrías

⁴⁵ Greenberg, C. "Americanism Misplaced: Review of 'Preface to an American Philosophy of Art', by A. Philip McMahon", *The Nation*, 27 de abril de 1946; Edward Weston omnibus, ed. Beaumont Newhall y Amy Conger, 1984. En CG, vol. 2, p. 64.

⁴⁶ Guyer, op cit, p. 275.

⁴⁷ Guyer, op cit, p. 275.

⁴⁸ Guyer, op cit, p. 275.

⁴⁹ Fló, op cit, p. 27.

significativas, que “*alertan acerca de que una interpretación convincente no será fácil de obtener*”⁵⁰. Se refiere a que en la primera frase el verbo (“ser”) está en pasado, y parece establecerse una condición, mientras que en la segunda frase no aparece ninguna de estas dos cosas. Aparte, los verbos se utilizan para modos diferentes de relación entre el predicado “bello” y los sustantivos –naturaleza o arte según el caso–.

En este sentido, creo que cabría señalar que para ser consistentes con esta interpretación, la traducción debería alterarse: el primer “cuando” debería sustituirse por “si”, para así dejar constancia de la asimetría: en la primera frase se establece una condición, en la segunda no.

Por otra parte, Fló llama la atención sobre el tiempo pasado de la primera frase y arriesga una posible explicación: “*seguramente se refiere a la antigüedad clásica*”. En cuanto al condicional ‘wenn’ en la primera frase, afirma en principio que si en vez de interpretarlo justamente como una condición para ser arte, lo forzáramos para entenderlo como si se tratara simplemente de una coexistencia temporal de dos factores –que algo sea bello y al mismo tiempo sea visto como arte–, entonces podríamos entender que lo que Kant está diciendo es que, en aquella época en la cual se consideraba a la naturaleza como creada sobrenaturalmente, ésta aparecía como arte. Y subraya que “*lo que importa retener de esto, es que de todos modos se la sentía como bella o, dicho de otra manera, que si a pesar de ser considerada como un producto final, era posible sentirla como bella, es porque resulta posible un juicio de gusto puro que coexiste y no es perturbado por el hecho de que el objeto sea concebido como resultado de una causa final. Y, por otra parte, para que el arte sea bello debemos mirarlo como si no hubiese un designio en el artista, es decir como se ve la naturaleza en tanto regida solamente por causas mecánicas, sin un designio que la produzca.*”⁵¹

Según Fló para que esta interpretación fuera sólida el condicional debería forzarse más, de modo que pudiera sustituirse por “incluso cuando”. Me permito señalar que aunque efectivamente “wenn” admite como traducción –además de “cuando”, “si” y otras expresiones con diferentes matices– la expresión española “incluso cuando”, en este último caso debería aparecer en el original como “und wenn”, y no es el caso.

De todos modos, siguiendo esta línea el pasaje podría interpretarse como sigue: para juzgar algo como bello, es necesario prescindir en ese enjuiciamiento de toda finalidad (y tomar sólo la forma de la finalidad): si es un objeto de la naturaleza, prescindimos de la idea de que sea creado por Dios; si es una obra de arte, de modo similar nos abstraemos de lo que sabemos, es decir, que fue creada por alguien. En cualquier caso, tanto en la belleza natural

⁵⁰ Fló, op cit, p. 28.

⁵¹ Fló, op cit, p. 28.

como en la belleza artística, conviven el reconocimiento de una intención (un concepto) y el sentimiento resultante del enjuiciamiento a-conceptual; es posible, a través del juicio estético, mantener el concepto aislado del juego libre de las facultades. Sentimiento y concepto están en dos niveles separados y no excluyentes: el sujeto al mismo tiempo sabe que el objeto fue producido por concepto, y siente que es bello. Como señala Fló, *“ya en la Analítica se nos aclaró indirectamente que el concepto del objeto, aunque lo tengamos, puede ser excluido del enjuiciamiento del objeto que hace el juicio de gusto en tanto que solamente un juicio de gusto es puro si el objeto no es juzgado por la adecuación a su concepto.”*⁵²

Fló reconoce que esta primera interpretación puede resultar creíble y consistente, pero señala que el problema que aparece con ella es si realmente se puede excluir el concepto, o si como consecuencia la reflexión se ‘sobrecarga’ y finalmente sólo es posible entenderla como la propia investigación filosófica kantiana.

Debido a este problema planteado en la primera interpretación, y recordando que además para construirla se debe forzar la primera frase, Fló pasa a una segunda interpretación, centrándose en la segunda frase –más clara– y apoyándose en otros textos de la Analítica. Así, señala que *“el quid pro quod que Kant se permite, si bien puede ser considerado un simple efecto retórico, podría ser analizado como un quid pro quod filosófico en el cual el juego no es con los términos sino con la complejidad que el concepto de finalidad adquiere en la Crítica de la Facultad de Juzgar.”*⁵³ El problema radica en que la noción de finalidad se utiliza en diversos modos en la tercera Crítica, y esas diferentes formas que adopta –que tienen como causa la complejidad que debe abarcar la fundamentación de la operación reflexionante para resolver distintos problemas que hacen al cierre del sistema: la posibilidad de un sistema de leyes empíricas, la pretensión de universalidad del juicio de gusto, y la representación de un organismo como producto de una técnica de la naturaleza– tienen como consecuencia que la naturaleza asuma también diferentes formas.

Finalmente, Fló plantea una tercera interpretación posible, bajo otra perspectiva: suponer que el texto no refiere a los temas del juicio puro, ni a la pretensión de universalidad, ni al problema del concepto; que aunque parezca que apunta a la recepción de las obras, en realidad el tema central sea el de la creación artística, que incluye un tema caro a los románticos: el genio. Pero enseguida afirma que va a intentar mostrar que *“esa elusión no puede explicarse así, porque no todos los principios establecidos en la Analítica del*

⁵² Fló, op cit, p. 28.

⁵³ Fló, op cit, p. 29.

gusto pueden aplicarse al arte como lo pretende Kant"⁵⁴. En ese sentido el problema radica en el concepto de "finalidad."

Se podría pensar que Kant asimilara las obras de arte a otros casos de belleza adherens –es decir que explicara el arte con las herramientas que ya construyó, y así se podría admitir que *"no es necesario que la obra se nos aparezca como naturaleza para mantenerla dentro del dominio del juicio de gusto"*⁵⁵. Pero en el arte aparece una diferencia insalvable: *"la obra no nace del concepto ni está regida por una preceptiva, porque respecto de la obra de arte no se podría hacer lo que se hace al juzgar estéticamente una herramienta: distinguir la belleza, de la idoneidad del instrumento. En la obra de arte la idoneidad consiste precisamente en la belleza. Pero si en la recepción, en el juicio, ocurre el libre juego de las facultades ¿qué concepto, qué regla puede regir la producción de lo bello, y de dónde podría provenir? El artista, que no puede extraer la regla que rija su producción de las obras hechas a lo largo de la historia, que él contempla y admira, queda librado a una creación sin concepto, sin precepto."*⁵⁶ Ante esta situación, la solución kantiana es el concepto de genio entendido como naturaleza, que a su vez genera nuevas dificultades; abordar este tema excedería con mucho los límites del presente trabajo.

V

A lo largo de este trabajo se intentó mostrar el estado de la cuestión respecto a algunos aspectos de la concepción kantiana del arte, en particular en relación a la autonomía del arte. Así, se analizaron las posturas de distintos autores contemporáneos, que en algunos casos comparten algunas de sus tesis, y en otros entran en franco debate.

En primer lugar se analizó la lectura que de Kant hace Clement Greenberg –uno de los más conspicuos críticos de arte del siglo XX, respetado por unos y criticado por otros– por considerar que puede constituir un buen punto de partida ya que hace una lectura autonomista de Kant que además ha resultado de notable y amplia influencia, excediendo los límites del ámbito académico. Así, se rastreó a través de prácticamente toda la obra de Greenberg las referencias al tema –no sólo sobre Kant en particular sino también en torno a otros puntos del pensamiento de Greenberg que pueden relacionarse con su lectura de Kant– y se expuso lo más relevante, hilado en función de ciertas hipótesis interpretativas sobre las que volveré enseguida.

En segundo término se analizó la postura de Casey Haskins a través de tres artículos suyos, y de las críticas que realiza Lawrence Hyman sobre el

⁵⁴ Fló, op cit, p. 30.

⁵⁵ Fló, op cit, p. 30.

⁵⁶ Fló, op cit, p. 30.

primero de ellos, estableciendo un debate que es fructífero al obligar a Haskins a precisar y clarificar sus propuestas. Como vimos, Haskins defiende la tesis de que Kant no es autonomista sino que constituye un caso de “autonomismo instrumental”.

En tercer lugar se analizó la propuesta de Paul Guyer, uno de los más agudos especialistas contemporáneos en Kant, que coincide con Haskins en cuestionar la interpretación tradicional de Kant como autonomista, y enmarca esa tesis dentro de una visión de la concepción del arte kantiana como de una complejidad que impide reducir el arte a un solo factor o elemento.

En cuarto lugar se analizó la lectura que hace Juan Fló dentro de un trabajo bastante más amplio, que abarca no sólo los temas relativos al arte sino la tercera Crítica en general, en su relación con el resto de la obra kantiana.

De un modo que podría llamarse transversal, en el trabajo se realizó un análisis detallado de dos fragmentos de la tercera Crítica que han resultado clave para los especialistas, comparando distintas versiones en inglés y en español, así como las interpretaciones que han construido los autores mencionados –y en algún caso otros analistas.

A lo largo de este trabajo he apuntado algunos comentarios que sería pretencioso llamar conclusiones, resultado del análisis tanto de los textos kantianos como de los trabajos de los especialistas citados. Quizás no sea totalmente superfluo aclarar que aunque mi enfoque fue casi siempre crítico en relación a cada autor presentado, en líneas generales sigo sus enfoques centrales, y elegí trabajarlos justamente porque se trata de autores de especial relevancia e interés. Pero por eso mismo creo que lo que puede tener valor es analizar sus posturas en detalle y en el papel de “abogado del diablo” para poder eventualmente contribuir en una mínima medida a la construcción de esas interpretaciones.

En particular, con respecto a Greenberg propuse que éste habría hecho una lectura por lo menos muy personal de Kant. Propuse también que dicha lectura en parte puede explicarse por el hecho de que Greenberg, como otros lectores de Kant, hace una trasposición lineal al arte del mecanismo diseñado por el autor de la tercera Crítica para dar cuenta del juicio de gusto en la Analítica de lo Bello –en donde se aplica sobre todo a la belleza natural. Pero creo que la clave para explicar la lectura de Greenberg está en que éste intenta conciliar –y casi podríamos decir identificar– la teoría del arte kantiana con la suya propia. Así, construye un Kant que caricaturizando podríamos llamar “sentimental”, ya que aparece como defendiendo enfáticamente el valor de la experiencia directa del arte, y afirmando rotundamente que el arte no tiene nada que ver con la lógica o el conocimiento; un Kant que se aparta bastante del texto kantiano y de algunas interpretaciones consensuadas. En ese sentido, se podría decir que esa lectura distorsionada de Kant a manos de un

autonomista da en parte la razón a quienes se oponen a la lectura de Kant como autonomista, ya que éstos podrían afirmar que sólo deformando a Kant se consigue que éste defienda la autonomía del arte.

En cualquier caso, siguiendo la hipótesis de trabajo que planteo al principio de este texto, creo que es importante distinguir el efecto autonomista que pudo tener Kant, del contenido del texto kantiano. En este sentido, Haskins se centra en qué cosas dice el texto kantiano que sean “instrumentalistas”; quizás sería mejor centrarse en qué *no* dice como autonomista. Es decir: los argumentos de Haskins para mostrar que Kant no es autonomista se basan en intentar demostrar su “instrumentalismo” aunque sea parcial, pero al hacer eso Haskins enfoca aspectos no-trascendentales, que son más débiles en Kant, y por tanto también más inconsistentes –alguien podría desarmarlos diciendo “*fue un paso en falso de Immanuel Kant, pero la teoría kantiana es autonomista*”. Quizás la misma tesis (Kant no-autonomista) podría demostrarse mejor basándose en lo que no dice de la autonomía del arte, o incluso –y aquí entro en un terreno meramente especulativo– en lo que no dice del arte en general –porque justamente dice muy poco, y eso es significativo: mal podría ser defensor de la autonomía del arte cuando ni siquiera profundiza en el arte; podría eventualmente afirmarse que es lógico que le dé otras funciones a algo que no le interesa en sí mismo.

Con respecto a Guyer, si dividiéramos su tesis en dos, se podría sostener que demuestra sólidamente la primera parte de su tesis –que Kant ha sido malentendido y objeto de lecturas parciales, entre ellas las autonomistas pero también las institucionalistas y posmodernas–, pero es menos contundente al defender la segunda parte de su tesis, la propositiva, que básicamente afirma que la concepción del arte de Kant apunta a una “complejidad” del arte que ni Kant ni Guyer parecen definir claramente. Podría decirse que Guyer, aunque agudamente encuentra los errores en leer a Kant como autonomista, al intentar revelar cuál es la concepción del arte de Kant, de un modo que se podría calificar de piadoso la define como respetando esa “complejidad del arte”, cuando en realidad se podría sostener que la concepción kantiana del arte, más que compleja en un sentido inclusivo, es más bien contradictoria o confusa por las supresiones, superposiciones e inconsistencias en las que Kant se ve obligado a incurrir bajo las presiones tanto de su propia doctrina como de factores exógenos a ella. Entre Kant y el arte hay una relación de cierta complejidad, y en ese sentido es cierto lo que apunta Guyer: el arte es amplio y complejo para Kant, pero limitarse a una afirmación de ese tipo deja a Guyer en una posición vulnerable –decir que algo es complejo puede ser visto como abarcando todas las posibilidades, pero también como no definiendo ninguna.

En relación a Fló, como se dijo su trabajo abarca un espectro significativamente más amplio que la cuestión de la autonomía del arte o incluso la concepción del arte de Kant, y por lo tanto no es posible en los

límites de este trabajo evaluar cabalmente sus aportes o posibles debilidades. Sin embargo, cabe hacer notar el encarnizado trabajo que realiza sobre el texto kantiano, del cual se intentó dar cuenta en este trabajo, quizás abusando de las citas textuales para mostrar específicamente este punto. Este énfasis que hago no es casual: volviendo sobre las ideas que se planteaban en la introducción de este trabajo, especialmente la importancia de distinguir entre el “efecto Kant” y el texto kantiano, se verá cuán significativos se vuelven los problemas que se encuentran al interpretar el texto kantiano. Esto es especialmente importante en el caso del arte, en que Kant se vuelve particularmente oscuro porque se expide parca y/o confusamente sobre el tema, según el caso. Eso es quizás lo más relevante que se intentó mostrar en este trabajo; en cualquier caso, creo que siempre puede resultar fértil el análisis riguroso de los textos, y de ahí que se haya dedicado varias páginas a cada uno de los dos fragmentos analizados en detalle, ya que tienen el interés de ser casos ejemplares de la riqueza –y los malentendidos– a los que puede dar lugar el texto kantiano.

Bibliografía

Fló, Juan. “Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la Facultad de Juzgar”, *Papeles de Trabajo*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR. Noviembre 2005.

Greenberg, Clement. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism* (ed. John O’ Brian). The University of Chicago Press, Chicago, 1988.

Guyer, Paul. “Kant’s Conception of Fine Art”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 52, N°3, verano 1994, publicado por The American Society for Aesthetics.

Haskins, Casey. “Kant and the Autonomy of Art”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 47, N° 1, invierno 1989, publicado por The American Society for Aesthetics.

Haskins, Casey. “Kant, Autonomy, and Art for Art’s Sake”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 48, N° 3, verano 1990, publicado por The American Society for Aesthetics.

Haskins, Casey. “Paradoxes of Autonomy; or, Why Won’t the Problem of Artistic Justification Go Away?”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 58, N° 1, invierno 2000, publicado por The American Society for Aesthetics.

Hyman, Lawrence W. “Art’s Autonomy Is Its Morality: A Reply to Casey Haskins on Kant”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 47, N° 4, otoño 1989, publicado por The American Society for Aesthetics.

Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*. Edición y traducción de Manuel García Morente. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1977 (cito por la edición de 1999).

Andrea Carriquiry

Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*. Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. A.Machado Libros, Madrid, 2003.

Moreno, Inés. "Kant y la autonomía del arte", en *Actio* N° 6, marzo 2005, (<http://www.fhuce.edu.uy/public/actio>) publicada por Departamento de Filosofía de la Práctica, Instituto de Filosofía, FHUCE, UDELAR.