



Inés Moreno

Sección de Estética.
Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación

La tradición de la crítica del arte posterior a Kant ha coincidido hasta hace prácticamente quince años en reconocer en la *Crítica del Juicio* una incidencia fundamental en el desarrollo de la noción de la autonomía del arte. Así tanto las posturas que defendieron la tesis del “arte por el arte” en el siglo XIX como las teorías formalistas del siglo XX, encaminadas ambas a rescatar la especificidad de lo artístico desligándolo de toda dependencia de elementos extraartísticos para su valoración, tanto como de toda función heterónoma que pudiera serle adjudicada, fueron vistas en cierto modo como continuadoras de un modo de ver el arte como actividad autónoma iniciado por Kant.

En esta última década, especialistas en Kant, como es el caso de Paul Guyer y Casey Haskis, a quienes concretamente me voy a referir mas adelante, han cuestionado la lectura tradicional de la *Crítica del Juicio*, que presenta a Kant como un defensor de la autonomía del arte.

Mi propósito es mostrar en qué lectura de la *Crítica del Juicio* de Kant se apoyan unos y otros, es decir quienes lo postulan como un autonomista y quienes lo niegan como tal, y en segundo lugar señalar las buenas razones que tienen tanto unos como otros para realizar tales interpretaciones. Ya que las contradicciones en la interpretación de la *Crítica del Juicio* en este sentido son el resultado, de alguna manera, de malentendidos, que como ya afirmó Guyer tienen su origen en muchas de las afirmaciones que el propio Kant hace en la tercera Crítica, pero así y todo haciendo una lectura más detenida y completa de la tercera Crítica, no creo posible afirmar que Kant sea un autonomista por las razones que brevemente expondré a continuación.

En primer lugar me voy a referir a un artículo de M.H. Abrams incluido en el libro *Doing things with texts* publicado en 1991, cuyo título es “De Addison a Kant: la estética moderna y el arte ejemplar”. Allí el autor sostiene que ha aparecido en el siglo XVIII en Alemania un nuevo modo de abordar las artes definido por lo que Abrams llama el modelo contemplativo y el modelo heterocósmico para la crítica del arte. Estos modelos refieren, en términos generales, en el modelo contemplativo, a una actitud apropiada para aprehender una obra de arte que es el considerarla un objeto autocontenido con un interés por derecho propio independiente de toda asociación con otros objetos. En el segundo caso, es decir en el modelo heterocósmico, se trata de la concepción del artista como creador y no como imitador de la naturaleza, en el entendido que el poder activo del artista crea su propio mundo alternativo: Una segunda naturaleza, por decirlo así.

Los términos vinculados a estas teorías, como **contemplación, desinterés, actitud estética, atención a la obra por su propio valor**, aunque de uso común en el moderno discurso crítico, son según Abrams,

“novedades recientes y radicales en los dos mil años de historia de la crítica de arte . Antes del siglo XVIII, ningún filósofo o crítico había afirmado que una obra de arte humana debía ser vista desde una contemplación que fuera desinteresada y con un valor por sí misma; o identificar la obra como un objeto realizado independientemente por sí mismo y vista como siendo ella misma como fin y no como medio ; o distinguiendo nítidamente entre lo que está dentro y fuera de una obra y afirmar que dado que la obra es su propio contenido la crítica de las propiedades estéticas debe situarse en ella misma solamente por su inherente o interno significado y valor.”

Abrams señala que el primer gran y sistemático tratamiento de las bellas artes en términos de modelo contemplativo, ocurre en un ensayo publicado en 1785 por Karl Moritz titulado “Sobre la unificación de todas las bellas artes bajo el concepto de lo completo en sí mismo” (En su artículo *Art as Such* Abrams sostiene la tesis de que fue el modelo contemplativo, es decir la concepción de la “postura del espectador” surgida en el siglo XVIII la que permitió la unificación de todas las artes bajo una denominación común).

El idioma de abandono de sí mismo, pérdida de sí mismo y sacrificio de sí para una existencia superior, que se encuentra en el ensayo de Moritz, es abiertamente teológico. Se produce según Abrams un desplazamiento de la terminología religiosa hacia el discurso de la crítica del arte.

“Las doctrinas platónicas y agustinianas del amor que terminan en la contemplación desinteresada y el gozo de un objeto de valor y belleza últimos...como un fin en sí mismo, y por su propio valor constituyen ambas el modelo contemplativo y el distintivo vocabulario de la teoría del arte de Moritz. La diferencia con ellas seguramente es radical: el Absoluto platónico y el Dios Agustiniano, han sido desplazados por un producto humano, la autosuficiencia de la obra de arte, y el órgano de contemplación, el ojo de la mente, se ha transformado en el ojo físico.”

Pero para Abrams el principal conductor de las antiguas doctrinas desinteresadas hacia el otro mundo de los objetos de la teoría estética moderna no fue Moritz sino Kant.

Dice Abrams:

“En su Crítica del Juicio, publicada en 1790, cinco años después del seminal ensayo de Moritz, Kant desarrolla una compleja explicación de cómo es posible la experiencia de una percepción estética distintiva, en términos de un juego de las facultades que la mente ofrece a todas sus experiencias. Simplemente da por sentado, sin embargo, qué es lo que constituye la normativa de la percepción estética de un objeto (en su expresión “el puro juicio de gusto”) cuya posibilidad trata de explicar; y las características de la percepción estética que Kant da por sentadas

coinciden con el modelo contemplativo y el idioma filosófico ya establecido por Moritz.”

Efectivamente en la primera parte de la Crítica del Juicio, La Analítica de lo Bello, al caracterizar el Juicio de Gusto, es decir el juicio sobre lo bello, Kant señala como uno de sus rasgos fundamentales el **desinterés**. Es decir la afirmación de que el placer propio de lo bello se da en la pura contemplación carente de deseo, indiferente a la existencia real del objeto y sin ninguna finalidad externa como la utilidad el agrado o el bien moral. El objeto aparece como una finalidad sin fin que place por sí misma.

El ejemplo de Kant en el párrafo 2 es claro con respecto a esto:

Si alguien me pregunta si encuentro hermoso el palacio que tengo ante mis ojos, puedo seguramente contestar: no me gustan las cosas que no están hechas más que para mirarlas con la boca abierta, o bien como aquel iroqués, a quien nada en París gustaba tanto como los figones; puedo también, como Rousseau declamar contra la vanidad de los grandes, que malgastan el sudor del pueblo en cosas tan superfluas; puedo finalmente convencerme fácilmente de que si me encontrase en una isla desierta sin esperanza de volver jamás con los hombres, y si pudiese, con mi sola voluntad levantar mágicamente semejante magnífico edificio, no me tomaría siquiera ese trabajo, teniendo ya una cabaña que fuera para mí suficientemente cómoda. Todo eso puede concedérseme y a todo puede asentirse; pero no se trata ahora de ello. Se quiere saber tan sólo si esa mera representación del objeto va acompañada en mí de satisfacción, por muy indiferente que me sea en lo que toca a la existencia del objeto....cuando digo que un objeto es bello y muestro tener gusto, me refiero a lo que de esa representación haga yo en mi mismo y no a aquello en que dependo de la existencia del objeto”.¹¹

Así caracteriza Kant al juicio **puro** de gusto. Como juicio estético es subjetivo pero a diferencia del juicio de simple agrado, que expresa el deleite inmediato experimentado sensorialmente, y por lo tanto un interés o inclinación hacia el objeto, el juicio de gusto, o de lo bello, al no poseer ese interés inmediato, expresa una satisfacción de otra naturaleza, un placer que descansa en la aspiración a la universalidad que tiene todo juicio de gusto a pesar de ser estético y por tanto subjetivo. Es la expectativa de una aprobación universal, que lo que yo digo que es bello sea aceptado por todos, y no un mero juicio privado. Esta aspiración a la universalidad se hace posible gracias al compromiso de las facultades cognitivas superiores (imaginación y entendimiento) que está en juego en todo juicio de gusto. Según Kant, toda representación produce una armonía entre las facultades como si fuera a resultar en un conocimiento. Pero al carecer la belleza, de conceptos que posibiliten tal síntesis en un juicio de conocimiento, en el juicio de gusto el juego de la imaginación y el entendimiento es totalmente libre y nunca puede terminar en un juicio lógico, no tiene ningún concepto como fin y posee sólo así la forma de la finalidad.

¹ Kant, *Crítica del Juicio*, pág. 59.

Siguiendo esta idea quiero hacer referencia al parágrafo 16 de la *Crítica del Juicio*, en donde Kant distingue entre belleza libre y belleza adherente. La belleza libre a la que se refiere, según él, no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser, la segunda presupone un concepto, se trataría de bellezas no puras, sino condicionadas a objetos que están bajo el concepto de un fin particular.

Los ejemplos que ofrece Kant aquí son frecuentemente citados por quienes lo ven como el precursor de las tesis autonomistas del arte:

Menciona como bellezas libres las flores, pájaros peces, tanto como hojarasca para marcos, o papeles pintados ya que las representaciones de todo esto pueden resultar bellas sin pertenecer a ningún objeto determinado por conceptos, por ello también incluye Kant en la lista a toda la música sin texto.

Ahora bien, cuando Kant enumera estos objetos como bellezas libres, observen que sólo lo hace desde la perspectiva de la experiencia de lo bello, sin distinción entre belleza natural o artística. De hecho en sus ejemplos incluye ambos tipos de objetos. Lo que quiero señalar es que Kant aquí, en toda la primera parte de la *Crítica del Juicio* es decir en la *Analítica de lo Bello*, no se está refiriendo al arte sino a la belleza en general, y por lo tanto el juicio de gusto no es un juicio que hable a cerca del arte específicamente. Es más, y esto fue decisivo para el nuevo punto de vista adoptado por la crítica contemporánea; es en la segunda parte, es decir en la *Analítica de lo Sublime* donde Kant se ocupa específicamente de tratar el tema del arte, y allí llamativamente, cuando se trata de juzgar la belleza del arte veremos como Kant se aleja de aquella concepción purista de la belleza que sostuvo para el juicio de gusto y acercándose más a la concepción de belleza adherente o dependiente que señala en el parágrafo 16, reconoce en la actividad artística ciertas funciones heterónomas que parecen determinar en gran medida el valor de lo artístico.

Es decir que la actitud contemplativa y desinteresada hacia el arte a la hacía alusión Abrams en el artículo citado antes, en verdad, en Kant no aparece como contemplación desinteresada del arte, sino como contemplación desinteresada de la belleza, actitud que se transforma cuando describe la respuesta al arte, concretamente entre los parágrafos 43 a 54.

Es aquí donde encontramos, como bien lo señala Paul Guyer, una discusión aparte sobre el arte dentro de la *Crítica del Juicio*. Analizando estos textos es que Guyer desde su artículo "La concepción del arte de Kant" (1994) discute las tradicionales lecturas autonomistas de la estética kantiana. Frente al reduccionismo operado por la interpretación formalista del arte afirma que

la descripción de Kant del genio (artístico) dejan claro que tanto forma como contenido son decisivos para la producción y respuesta a la obra de arte y lo hace basándose en un pasaje de la *Crítica del Juicio* por demás elocuente en este sentido, en el parágrafo 48 leemos:

"Si sin embargo el objeto es dado como un producto del arte y como tal es 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)...así en el juicio de la belleza artística

*deberá tenerse en cuenta también la perfección de la cosa, la cual no es cuestión en el juicio de una belleza natural como tal.*²

(recordemos que el juicio de gusto puro como desinteresado que es dejaba necesariamente fuera todo concepto)

Esto significa, como afirma Guyer, que para apreciar adecuadamente una obra de arte se la debe reconocer no como un producto de la mera intención general de producir placer por el ajuste de las facultades cognitivas, sino que debe también reconocérsela como habiendo sido dirigida a ser un objeto de algún tipo particular—aunque el concepto de ese objeto no puede determinar por completo su forma particular, pues entonces se trataría de un juicio lógico y no estético. Kant soluciona esto último señalando, en el mismo párrafo 48, que las obras de arte “son representaciones de objetos y que una bella representación de un objeto...es propiamente la forma de la exposición de un concepto mediante la cual este es universalmente comunicado”.

Sin embargo la descripción posterior de Kant niega toda suposición de que el placer del arte esté conectado solamente a su forma más que a su contenido.

Por la exposición de un concepto, Kant entiende la exposición de “ideas de razón” que son en el sentido más directo el contenido o tema de una obra de arte por ejemplo la idea de “sublimidad o majestuosidad”, también menciona Kant ideas de razón de seres invisibles tales como el reino de los bienaventurados, el infierno la eternidad, o ideas de muerte, envidia y cosas por el estilo. Esta exposición se realiza a través de imágenes particulares o intuiciones.

Así (dice Kant en el párrafo 49)

“el Águila de Júpiter, con el rayo en la garra es un atributo del poderoso rey del cielo y el pavo real lo es de la magnífica reina del cielo. No representan como los atributos lógicos lo que hay en nuestros conceptos de la sublimidad y de la majestuosidad de la creación, sino otra cosa que da ocasión a la imaginación para extenderse sobre una porción de representaciones afines que hacen pensar más de lo que se puede expresar por palabras en un concepto determinado.”³

Lejos de afirmar la autonomía del arte Kant estaría aquí señalando el modo en que el talento artístico cumple una función extra artística, cognoscitiva, como lo es la expresión de lo inefable en una cierta representación haciéndolo universalmente.

Y por último, un último rasgo de la heteronomía del arte se podría ver en la sugerencia de Kant de que el contenido subyacente de la experiencia artística es la relación entre las ideas fundamentales de la metafísica y la moralidad, es decir lo que el gusto, incluyendo la respuesta al arte, nos enseña es nada menos que la fundamental verdad metafísica para nosotros de que nuestra voluntad puede ser libremente determinada por el principio de moralidad:

² *Ibidem*, pág. 245.

³ *Ibidem*. Pág.251.

*El gusto (dice Kant en el párrafo 59) hace posible por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la imaginación también en su libertad como determinable conformemente a un fin para el entendimiento y enseña a encontrar. Hasta en objetos de los sentidos una libre satisfacción, también sin encanto sensible.*⁴

Y termina Guyer afirmando que

“Si el arte ayuda a volver posible este suave salto del gusto creando objetos que finalmente sugieren la compatibilidad de la libertad con reglas, entonces un componente clave en la experiencia del arte no es finalmente otro que el fundamento metafísico de la moralidad misma”.

El otro crítico contemporáneo que mencioné antes, Casey Haskins, no acepta que Kant sea un autonomista estricto en sentido de negar todo valor instrumental al arte. Él señala en su artículo “Kant y la autonomía del arte” (1989), que el carácter instrumental del arte lo encontramos claramente expresado en la aseveración kantiana de que el arte fomenta la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social que aparece en el párrafo 44. Aquí se está diciendo que la contemplación de las obras de arte ejerce una influencia sobre la vida social de una naturaleza inespecífica.

Como sus concepciones antropológicas lo indican, Kant ve el tipo de actividades comunicativas características de una sociedad dada, como un índice de su nivel de civilización.

Kant piensa que incluso en las sociedades más primitivas, señala Kant encontramos un placer natural en adornarnos a nosotros mismos y a nuestras posesiones con el propósito de compartir ese placer con otros. En sociedades más avanzadas donde ese impulso decorativo encuentra su salida en el medio altamente estilizado de las bellas artes, la comunicación del placer se vuelve casi la obra principal de la inclinación más refinada y se les da a las sensaciones valor sólo e cuanto se pueden universalmente comunicar. Según lo señala en el párrafo 41 el placer específicamente estético del arte se confunde con otro placer inespecífico que es el resultado de la comunicación social. Y además con una función inespecífica que es la civilizatoria.

Todos estos elementos heterónomos mencionados, a saber

- El carácter cognitivo del arte que permite exponer ideas de razón que los conceptos no pueden expresar
- El puente que permite establecer entre la sensibilidad y el sentimiento moral
- La función civilizatoria unida al placer de la comunicación

Nos hace afirmar que Kant no es en ningún sentido precursor de la idea de la autonomía en el arte. Ni siquiera como lo sostiene Haskins de un autonomismo instrumental ya que en Kant encontramos todo el acento puesto en el carácter

⁴ *Ibidem. Pág.319.*

instrumental y no en la autonomía, Haskins en su artículo no puede dar cuenta claramente de este aspecto que lo haría un autonomista.

Y más aún, en la *Analítica de lo Bello*, dónde se analiza el Juicio de Gusto y por lo tanto el juicio puro de belleza nos encontramos con problemas hasta para considerar la especificidad y por lo tanto la autonomía de la belleza misma.

En primer lugar porque la satisfacción en lo bello se apoya en el libre juego de la Imaginación y el Entendimiento, que ocasiona toda representación. Por lo tanto la operación es la misma que tiene lugar en todo conocimiento, no se trata de una experiencia específicamente estética y la consecuencia inmediata de esto sería que así como toda representación puede en principio desencadenar un juicio lógico al poner en juego las facultades superiores, también toda representación podría producir un placer estético y terminar en un Juicio de Gusto. Con lo que podríamos decir de cualquier cosa que es bella.

El segundo problema que se plantea para el Juicio de Gusto es la consideración de Kant de una belleza adherente. Allí está aceptando la existencia de lo que hasta el párrafo 16 parecía imposible: un juicio de gusto impuro. Y Kant no afirma, como lo señala Guyer, que las bellezas libres sean más valiosas o importantes que las bellezas dependientes con las que son contrastadas respecto al rol de los conceptos.

Pero es claro que cuando se refiere a la respuesta puramente estética (sea lo que sea que quiera esto decir en Kant) se queda con la forma perceptiva como su objeto propio, y esto es lo que conduce a la invocación de Kant por la posterior teoría formalista del arte (especialmente en la pintura) aunque esto no refleje en absoluto la verdadera concepción acerca de la producción del arte y nuestra respuesta a él en toda su complejidad tal como la entendió Kant.

Bibliografía

Abrams, M.H.- "From Addison to Kant" en *Doing Things with Texts*, 1991, Norton, Nueva York.

"Art-as-Such" en *Doing Things with Texts*, 1991, Norton, Nueva York.

Guyer, Paul.- "Kant's conceptions of Fine Arts", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.47 N°1 Winter 1989.

Haskins, Casey.- "Kant and the Autonomy of Art" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.47 N°1 Winter 1989.

Kant, I.- *Crítica de la Facultad de Juzgar* (Traducción de García Morente)



Facultad de
Humanidades y
Ciencias de la Educación

Universidad de la República

Instituto de Filosofía
Departamento de Filosofía de la Práctica

