

Genio, gusto y ejemplar



Mónica Herrera Noguera¹

Sección de Estética
Universidad de la República
monichster@gmail.com

Un problema esencial en la filosofía del arte contemporánea es el de la ruptura de formas experimentada a partir de la irrupción de las Vanguardias de principios del siglo pasado y especialmente de los fenómenos dadaístas. En esta historia, un proceso que había comenzado como un cuestionamiento y una búsqueda por la especificidad del arte en especial relación con sus técnicas, cambia para ser una investigación relativa a lo que el arte sea, sus límites y posibilidades de novedad. Teniendo en cuenta la poca popularidad de la que gozaron las Vanguardias en su época, a partir de entonces ha sido común oponer un arte de artistas a un arte de vulgo.² Para cuando saltan en la escena los movimientos de pos-vanguardia se establece una casi imposibilidad de reconocer, para el no iniciado en los círculos del *mundo del arte*, los objetos que pertenecen y los que no al universo de objetos “obras de arte”.³

Podemos pensar que Kant nos ofrece una posibilidad de salir de esta situación a partir de su teoría del gusto. La amplitud o la vaguedad de los términos utilizados para caracterizar al arte y especialmente a la belleza se pueden interpretar como un marco para comprender cualquier fenómeno artístico (una de las llamadas *catch-all theory*). Sin embargo, creemos que para Kant el fenómeno era más complejo y merece de mayor consideración, no solamente para desestimar algunos objetos por no ajustarse al canon clásico, como también para comprender las dificultades de reconocer lo que fuese el arte incluso antes de Duchamp, así como por la posibilidad de obtener luz sobre aspectos que una teoría estética no puede dejar de lado si aspira a la universalidad.

¹ Artículo sobre la Disertación de Maestria: “O Juízo de Gosto como fundamento de interpretação da beleza natural e artística na Crítica da Faculdade de Julgar de Immanuel Kant.” UFSM, RS, Brasil, 2006.

² Cfr. ORTEGA y GASSET: 1925.

³ “[E]n tanto que las dificultades propias del concepto “arte” no son incompatibles con una definición (o por lo menos con una forma de identificar el arte desde la cual sea posible argumentar en el sentido de si una obra es o no una obra de arte), a partir de lo que podemos llamar el “efecto Duchamp” (o “efecto D”), esto ya no es posible; ocurre un corte de tal naturaleza que decidir si algo es o no es arte es solamente resultado de un uso impuesto por una convención establecida por razones de conveniencia o de poder.” (FLO: 2002, 101)

En este artículo consideraremos la estética de Kant partiendo de dos pasos que creemos fundamentales en el pasaje de la creación artística al gusto universal: la posibilidad de encontrar en las artes un lenguaje y la “purificación” estética del ejemplar. En el transcurso del mismo, consideraremos la noción de ejemplar como único “esquema” identificable de la regla del arte, y por lo tanto, como único candidato a sustituir una definición padrón de lo que el arte pueda ser.

1. La relación entre conceptos de forma y la expresión de ideas estéticas

En la filosofía kantiana del arte se encuentran dos controles fundamentales: el gusto, como dimensión sistemática que evalúa la universalidad de una recepción estética específica de lo bello, y el genio, como facultad que genera las reglas adecuadas para esa recepción especial, con un poder para crear que trasciende las reglas mecánicas de los fenómenos. Sin embargo, respecto a lo que sea una “obra de arte”, no parece haber una definición precisa, una respuesta adecuada, pudiendo aceptarse que, en general, cualquier objeto podría ser motivo de un juicio de gusto.⁴

Una de las estrategias kantianas para delimitar lo que sea una obra de arte está en la relación entre los conceptos de forma y la necesidad de expresión de ideas estéticas. Esta relación entre los conceptos u objetos que conforman objetos que expresan ideas estéticas es compleja. Podría, incluso, hacer fracasar la idea kantiana de belleza en general si no fuese por el intento kantiano de devolver al espacio de la evaluación del gusto al producto considerado artístico, como esperamos mostrar en el último apartado de este artículo.

En la medida en que Kant establece que la obra de arte es “una bella representación de una cosa” (Ak. V 311), nos enfrenta a la pregunta de cómo es que el arte expresa algo. No encontramos buenos los motivos para pensar la teoría del arte kantiana como una teoría expresionista *tout court*, es decir, que limita los objetos artísticos a meras herramientas para la comunicación de un contenido no artístico; la noción ya considerada de idea estética permite pensar un ámbito de inefabilidad que nos limita a solamente poder hablar de expresión en un sentido restringido, en el cual el tipo de comunicación involucrada es específica de la práctica artística y, por ello, no se trate de un simple medio o vehículo para esa expresión.

Aún así, este rol comunicador hace a Kant establecer una analogía entre arte y lenguaje que se presenta como idónea para comprender el proceder estilístico del artista. Esto es posible en la medida en que Kant analiza este rol del fenómeno estético en su aspecto formal en analogía con el lenguaje. Dice Kant en el § 51 de la *KU*:

En general, puede llamarse belleza a la expresión de ideas estéticas (sea belleza de la naturaleza o del arte). Ahora bien, en el arte bello esta idea tiene que ser producida por el concepto de un objeto, mientras que en la naturaleza bella, para despertar y comunicar la idea de la cual el objeto se considera como la expresión, es suficiente la mera reflexión sobre una intuición dada, sin concepto alguno de aquello que deba ser el objeto. Así pues, si deseamos dividir las bellas artes, no podemos entonces, a menos a modo de intento escoger para ello otro principio más cómodo que la analogía del arte con el modo de expresión del que los seres

⁴ Cfr. Capítulo 7 de la Disertación de Maestría que este artículo presenta, o HERRERA NOGUERA (2005)

humanos se sirven en el lenguaje para comunicarse entre sí tan perfectamente como sea posible, es decir, no meramente sus conceptos, sino también según las sensaciones. (Ak. V 320)

Cabe resaltar el aspecto sensible que Kant le da al lenguaje, o sea, el plano material que sirve para la comunicación de conceptos. El vínculo de ideas estéticas con la forma de cada arte en particular será así, como el contenido y la forma de una idea en relación con un lenguaje específico.

La definición más general de arte bello que presenta Kant, es la del arte bello como productor de *representaciones como tipos de conocimiento* (Ak. V 305), y en este sentido la analogía con el lenguaje como sensaciones con significados se vuelve relevante, aunque problemática. Si todo lenguaje es sensación que permite un modo de conocimiento, difícilmente podríamos dejar escapar a la geometría de ser subsumida por el concepto de “obra de arte”. Del mismo modo, si todo aquello que siendo sensible puede ser usado para transmitir conocimiento, entonces todo objeto, gesto y sonido puede considerarse obra de arte en potencia. E incluso aceptando esta posibilidad, habría que mostrar por qué en ciertos casos el signo, el gesto o la frase se vuelven material pedagógico, teoría científica, mandato moral u obra de arte. Para Kant, es claro que no se trata simplemente de establecer esta posibilidad, sino más bien de establecer las condiciones en las que esto puede ocurrir, en las cuales el objeto se vuelve “tipo de conocimiento” estéticamente relevante y significativo universalmente de una manera especial, a saber, de la manera en que ni todo objeto bello lo es, sino de la manera en que lo son las obras de arte.

Para establecer lo que sea un “modo de conocimiento” estéticamente relevante profundizaremos en la diferencia entre representación estética y analogía. Sin embargo, para comprender la forma especial en que se vuelven universalmente comunicativas las obras de arte, consideraremos el problema de cual sea la forma de significación que Kant intenta establecer para las artes. Para eso consideraremos dos posibilidades: una forma de significación arbitraria (como la del lenguaje que utilizamos corrientemente, el llamado “lenguaje natural”) y la posibilidad de un lenguaje “natural” (“icónico” en un sentido muy peculiar).

Una bella representación de una cosa supone, al entender de Kant, un concepto de lo que la cosa sea como base:

Pero cuando si el producto se da como un producto del arte y se declara bello en tanto que tal, en este caso, dado que el arte siempre presupone un fin en la causa (y en su causalidad), debe primeramente ponerse como fundamento un concepto de aquello que deba ser la cosa. Y puesto que la coincidencia de lo múltiple en una cosa para una determinación interna de ella como fin es la perfección de la cosa, en el enjuiciamiento de la belleza debe entonces tenerse en al mismo tiempo la perfección de la cosa, lo cual en modo alguno viene al caso en el enjuiciamiento de una belleza de la naturaleza (en tanto que tal). (Ak. V 311)

En este fragmento, que se podría considerar un manifiesto a favor del arte clásico (o por lo menos de cierto canon), debemos intentar comprender que Kant está hablando de aquello que puede ser una representación bella, para, a partir de ello, explicar como los atributos estéticos aparecen por la caracterización de cosas que podemos reconocer. Así, el arte bello muestra su excelencia al mostrar lo que en la realidad es feo o desagradable. Ello quiere decir, básicamente, que la técnica del artista consigue transformar la apariencia real del objeto, por una apariencia

fantasiosa (lo que no quiere decir necesariamente falsa), aunque bella. (Ak. V 312). Pero lo interesante es que de esta capacidad de presentar como bellas a las cosas naturales, Kant estima que se puede desprender su comprensión universal, afirmando que con “[e]sto es suficiente para la representación bella de un objeto que realmente sólo es la forma de la exhibición de un concepto mediante la cual éste se comunica universalmente.” (Ak. V 312)

Hay pasajes en los cuales Kant nos hace pensar que su teoría de la representación estética no es más que aquella de acuerdo a la cual representamos por medio del arte aquello que podríamos representar con mayor claridad en el discurso corriente. Es decir, que el arte consiste en la utilización de imágenes o formas que pasan a adquirir un significado que puede ser traducido a la prosa ordinaria, sin pérdida de significado y con ganancia de inteligibilidad (aunque con pérdida de belleza).

De esta forma, en los ejemplos que Kant da sobre las ideas estéticas, éstas parecen ser estéticas solamente por transmitir en forma sensible un contenido que no puede presentarse de esa forma (el de lo suprasensible) y no por su especificidad estética. De hecho, la universalidad de su comunicabilidad parece depender más de ese significado universal que transmiten que del medio a través del cual lo hacen.

El poeta se arriesga a hacer sensibles ideas de la razón de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación y cosas semejantes; o también se arriesga a hacer sensible en una totalidad para la que no encuentra ningún ejemplo en la naturaleza aquello que aunque pueda ejemplificar en la experiencia (por ejemplo, la muerte, la envidia y todos los vicios, así como también el amor, la gloria y cosas semejantes), va sin embargo más allá de las fronteras de la experiencia, y lo hace por medio de una imaginación que emula el ejemplo de la razón en la obtención de un máximo. Realmente, es en la poesía donde la capacidad de ideas estéticas puede mostrarse en toda su medida. Pero esta capacidad, considerada por sí sola, realmente sólo es un talento (de la imaginación). (Ak. V 314)

Así, la imaginación presenta “ideas de razón” que tienen que ser comprendidas por todos, no pudiendo ser insensible a ellas ningún ser racional. Cabe destacar que la belleza es considerada por Kant cosa de seres humanos y no de seres racionales en general, es decir, de seres que son afectados en su sensibilidad (porque no la tienen, como los ángeles). De este modo, el aspecto sensible no es trivial ni puede ser substituido por la prosa común. Sin embargo, dentro de este marco, esto solamente ocurriría por un defecto de lo humano para comprender “la prosa divina”.

Ahora bien, la pregunta fundamental está en si la universal comunicabilidad de estos contenidos depende del hecho de ellos ser universales, o está en el modo en que son presentados. Es en este sentido, creemos, que cabe considerar que la representación estética no es una mera analogía ni puede ser traducida y/o reducida a algún tipo de descripción o de prosa humana o divina. Las ideas estéticas nunca pueden ser expresadas por un lenguaje (Ak. V 314).

Ahora bien, cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación que pertenece a la exhibición, pero que por sí sola permite pensar tanto como nunca cabe comprender en un concepto determinado y si, en esta medida, se amplía estéticamente el mismo concepto de una manera ilimitada, entonces la imaginación es a este respecto creadora y pone en movimiento a la

capacidad de ideas intelectuales (la razón) para con ocasión de una representación (lo que ciertamente forma parte del concepto del objeto) hacer más de lo que puede aprehenderse y aclararse en ella.. (Ak. V 314-5)

Aunque pueda haber un contenido que motiva y da sentido a la representación, la misma no se reduce a éste, ni siquiera en sus efectos. Se podría decir que ese efecto de multiplicación del pensamiento es el resultado de la idea que la forma sensible pretende exhibir; no obstante, nuestra comprensión práctica de las ideas de razón no es para Kant menos inteligible por no poder ser exhibida en la intuición, es simplemente práctica. En este sentido, la vivificación del espíritu que el filósofo está ligando al arte no se agota en su transmisión de un contenido moral e incluso aunque Kant no sea definitivo en el punto, podría no tenerlo.

Resumiendo, una representación artística no puede ser sustituida o traducida por otra en el lenguaje natural porque no es una representación arbitraria de un contenido externo, sino una exhibición especial de un concepto del cual solamente sabemos que fue extraído de su contexto cotidiano.

El sentido en el cual tenemos que dejar de lado la hipótesis del lenguaje natural es muy semejante al de la alegoría, en la medida en que no hay un significado definido, parece irracional pensar que es posible establecer un significado arbitrario y que este pueda ser comprendido y articulado en un lenguaje. Aunque los lenguajes naturales no tengan límites exhaustivos en su potencial significativo, ciertamente establecen un stock de significados que seguido por una comunidad y solamente por ésta. Es más, su función eminentemente comunicativa hace necesaria por lo menos una base de contenidos establecidos y compartidos más allá de que se reporten a su significante de forma arbitraria (y que sean la referencia de todo hablante nacido en una lengua, por ejemplo, para comprender otras).

Así, cuando Kant dice que el “águila de Júpiter con el rayo en las garras es un atributo del poderoso rey de los cielos” (Ak. V 315), no es en la falta de referente de “poderoso rey de los cielos” que se fundamenta la necesidad de dar una expresión estética a ese concepto. De hecho, “poderoso rey de los cielos” parece una expresión suficiente para comunicar el sentido del concepto en cuestión en el lenguaje natural. ¡Y puede ser, por lo menos *prima facie*, traducida a otras lenguas sin mayores problemas!

Ahora bien, ¿qué quiere decir que “águila de Júpiter” es universalmente comunicable por su dimensión estética? Una forma de entender esto sería la de apelar al vínculo natural entre el concepto y el signo, como en el caso del fuego que se representa con el icono del humo o la llama. Los mismos argumentos que servían para decir que no se trataba de una alegoría pueden ser esgrimidos para objetar algunos aspectos de la forma más elemental de esta unión natural. Sin embargo, el resultado fundamental de la imposibilidad de que la analogía con el lenguaje no sea exhaustiva está en el hecho de encontrar en la teoría de las ideas estéticas de Kant el énfasis colocado en el modo de representar bello y en el hecho del bellamente representar. Y esto nos puede hacer pensar en una relación entre un contenido cualquiera, representado estéticamente y volviéndose universalmente compatible más allá del hecho de que poseamos o no este contenido.

Así, podemos tomar el ejemplo de la palabra “rojo” escrita en color rojo ⁵ y manejar la hipótesis de una construcción de sentido tan compleja que, más allá de los múltiples conceptos involucrados y las múltiples reacciones se pueda hablar de una expresión en un vehículo estético universalmente compatible. Los problemas no dejan de aparecer, solamente por el hecho de tratarse de un lenguaje: tenemos que reconocer que eso es una palabra, parte de un alfabeto, de una lengua, etc. Sin embargo, si consiguiésemos hacer de ella una representación “natural” podríamos decir que es universalmente compatible:

Realmente, este último talento es aquello que se denomina espíritu: pues dada una cierta representación, expresar lo inefable del estado del ánimo y hacerlo comunicable universalmente (consista la expresión en lenguaje, pintura o plástica) exige una capacidad para aprehender el juego rápidamente fugitivo de la imaginación y para unificarlo en un concepto susceptible de comunicarse sin coerción de las reglas (un concepto que precisamente por ello es original y que, al mismo tiempo, da una nueva regla que no ha podido seguirse de ningún principio o regla precedente). (Ak. V 317)

En esta línea de interpretación intentaremos leer la clasificación de Kant de las artes visuales. Para comenzar, cabe citar la analogía que Kant establece entre modos de expresión y artes, que no solo se limita al lenguaje:

La expresión consiste en la palabra, el ademán y el tono (articulación, gesticulación y modulación). Sólo el enlace de estos tres modos de la expresión constituye la comunicación completa del hablante. Pues pensamientos, intuición y sensación se unifican y al mismo tiempo se transfieren a los demás.

Así pues, sólo hay tres tipos de artes bellas: las de la palabra, las figurativas y el arte del juego de sensaciones (como impresiones externas de los sentidos). (Ak. V 320-1)

Un punto digno de nota está en el hecho de que Kant no hace equivaler expresión a lenguaje, sino a una forma de expresión bien más compleja y de difícil sistematización. Esto podría ayudarnos en la tentativa de huir a las críticas más simples a nuestro problema de “rojo”; aunque cada una de las artes explote solamente un aspecto de esta estructura compleja.

En el caso de las llamadas “artes figurativas” la expresión de contenidos se da a través de una presentación en la intuición sensible. El propio Kant establece una distinción poco clara entre la figuración y la sensación como equivalente a la materia y forma de la intuición; sin embargo dejaremos de lado esta distinción que parece poner de lado importantes aspectos formales de la primera en la medida en que deja de lado el fenómeno del color en la escultura y pintura (lo que no deja de ser una carencia importante, pero merece ser señalado).

Ahora bien, Kant distingue entre artes de la verdad sensible (arquitectura y escultura) y de la apariencia sensible (pintura y jardinería), por el hecho de lidiar con figuras en el espacio y diferir en el hecho de que unas son percibidas por la vista y el tacto, y las otras solamente por la vista. Aún así, el tacto, al entender de Kant no es relevante para la experiencia estética. La diferencia fundamental está en el *locus* clásico de que unas crean objetos y las otras crean apariencias de objetos:

⁵ Agradezco el “desafío” filosófico a la Prof. Christel Fricke.

La idea estética (*archetypon*, modelo) reside en ambas como fundamento de la imaginación; pero la figura constituye la expresión de esa idea (*ektypon*, copia) se da o bien en su extensión corporal (como existe el mismo objeto) o bien según el modo como ésta se pinta en el ojo (según su aparecer en una superficie); o bien, como también sucede en el primer caso, se convierte en condición de la reflexión ya la relación con un fin real, ya sólo la apariencia del mismo. (Ak. V 322)

Hasta aquí, la relación natural entre la idea y el objeto que la representa es la del modelo con su copia, en el sentido más idealista que podríamos pensar. La traducción en la mente del espectador sería, por tanto, automática. Sin embargo, ésta no es la promesa de una teoría que asimila la figuración a la gestualidad. Cabe citar este vínculo, tal como lo presenta Kant:

Que el arte figurativo también englobe en sí (por analogía) los gestos y ademanes lingüísticos, se justifica por el hecho de que el espíritu del artista da mediante esas figuras expresión corporal a aquello que él ha pensado y cómo lo ha pensado, haciendo hablar a la cosa misma, por así decirlo, mímicamente: un juego muy habitual de nuestra fantasía, que pone por debajo de las cosas inanimadas, según su forma, un espíritu que habla en ellas. (Ak. V 324)

La clave para la naturalidad del signo parece estar en la manipulación de lo existente o su apariencia, de la gestualidad ya reconocida o compartida por una comunidad o de las cosas utilizadas como signos. Cabe notar que en las otras artes, poesía y música, la clave parece ser la misma: el movimiento universal del espíritu alcanzando su forma natural de expresión, por lo que la sustitución de “ideas de razón” por lo “espiritual en el pensamiento del artista” no parece darnos demasiados indicios de cómo esta universalidad se funda en la cosa y no en algo exterior que le es anexado (y que esto sí, es universal). El misterio del placer estético y de su significación seguiría entre tinieblas.

Esta teoría ingenua no le hace muchos favores a la teoría estética de Kant; también hace poco para resolver nuestro problema de rojo, excepto tal vez porque muestra que en la postulación de una conexión universalmente compartible de significaciones se pueden ocultar muchos problemas filosóficos sin respuesta. La pregunta sobre la existencia de una cosa como rojo, fuera de un lenguaje, nos parece cercana a la pregunta de si existe una cosa como una obra de arte fuera de una práctica artística, y por lo tanto, fuera de ciertos padrones más o menos sistematizables y reconocibles a través de procesos de aprendizaje que distan mucho de ser naturales.

A continuación, intentaremos mostrar el aspecto más relevante donde, a nuestro entender, Kant intenta aproximarse de la práctica artística como una tradición.

2. El ejemplar como clave de entrenamiento para la creación y el reconocimiento de la belleza

La consideración del ejemplar y de la ejemplaridad hace su primer aparición en relación al propio juicio de gusto, puesto que no podemos dar reglas para la experiencia del mismo ni indicar a otros el juicio correcto de forma indubitable. De acuerdo al Cuarto Momento del Juicio de Gusto, “ejemplar” es la experiencia singular y, sin embargo, necesaria. Substituye la regla, en la medida en que ésta no puede ser presentada como tal. (Ak. V 237)

En el caso del arte, el “ejemplar” o “modelo” hace su aparición solamente cuatro o cinco veces en los textos relativos al arte. Aunque menos central para referirse a lo que el genio hace frente a la noción de regla, la consideramos más relevante a los efectos de la de la caracterización de lo que el arte sea. Esto ocurre por la misma razón que el juicio de gusto es ejemplar, se trata de la única experiencia a la que podemos remitirnos para indicar aquello que el genio produce de hecho.

Este rol central que Kant da al ejemplar se relaciona con el hecho de que aparece para referirse tanto a los resultados de la práctica artística, no solo como el resultado de un “talento natural”, sino también insertándolo en una tradición o incluso en una escuela. Así, en un primer pasaje, podemos ver que se coloca como un límite a lo que el genio pueda producir y, por lo tanto, como un límite a lo que pueda ser una “obra de arte”.

Que puesto que también haber sinsentidos originales, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, esto es, ejemplares; en esta medida, que no han surgido por imitación, sino que más bien deben servir a otros a este respecto, esto es, como patrón de medida o regla de enjuiciamiento. (Ak. V 308, n-m.)

La primera característica que queremos destacar del ejemplar es su carácter de modelo, es decir, de referencia para otras creaciones y evaluaciones. Al colocar a la obra como modelo, Kant establece indicaciones empíricas de lo que él consideraba arte bello, y coloca la pregunta sobre la regla en otro: el de la regla inscrita en un objeto. Así, podemos considerar el proceder del genio ejemplar⁶, sin embargo, Kant es muy claro al decir que se trata del producto que sirve como padrón del juzgar; también porque en uno de los otros contextos en que podemos considerar la aparición del “modelo” la necesidad de la inscripción en el objeto es aún más fuerte. Se trata de las obras de artistas muchas veces desconocidos, los celebrados clásicos:

Los modelos del arte bello son, los únicos medios de transmisión para hacerlo llegar a la posteridad, lo cual no podría acontecer mediante de meras descripciones (particularmente no en las artes del discurso), y aun en éstas sólo pueden ser clásicas las descripciones en lenguas antiguas, muertas y en la actualidad sólo conservadas como lenguas cultas. (Ak. V 309-10)

Más allá de la nueva “caída” kantiana en un clasicismo extremo, conviene destacar que se trata de objetos que son ejemplares como producto creado que es recibido por el gusto, incluso habiendo superado el test histórico de la supervivencia histórica de Hume⁷ Este objeto combina, entonces genio y gusto en su producción:

El producto de un genio (en aquello que en tal producto hay que atribuir al genio, no al posible aprendizaje o a la escuela) no es ejemplo para la imitación (pues entonces se perdería aquello que, a este respecto, es genio y constituye el espíritu de la obra), sino para la sucesión por parte de otro genio, al cual, gracias al producto del genio precedente, se le despiértale sentimiento de su propia

⁶ Agradezco la sugerencia al Prof. Marco Aurélio Werle.

⁷ “Deberemos ser capaces de descubrir su influencia [de la relación entre sentimiento de belleza y objeto], no sólo a partir de la operación de cada belleza particular, sino de la admiración duradera de la que son objeto aquellas obras que sobreviven a los caprichos de la moda y, a todos los errores de la ignorancia y la envidia.” (HUME: 1993, 139) “Y aunque los prejuicios puedan prevalecer por un tiempo, nunca se unen en la celebración de algún rival del genio verdadero, rindiéndose al final a la fuerza de la naturaleza y del sentimiento justo.” (ibidem, 148, trads. más)

originalidad para ejercitar la libertad frente a la coerción de las reglas en el arte, de modo tal que éste, gracias a lo mismo, recibe una nueva regla, de suerte que el talento se muestra como modélico. Pero dado que el genio es un favorito de la naturaleza que aparece raras veces, su ejemplo para otras buenas cabezas da lugar a una escuela, esto es, a una instrucción metódica según reglas, en la medida en que quepa extraerlas a partir de aquellos productos del espíritu y de su peculiaridad; y en esta medida el arte bello para éstos es imitación a la que la naturaleza da la regla por medio de un genio. (Ak. V 318)

Siendo el portador de la originalidad, el ejemplar no la traiciona. Por eso consideramos que es la clave para comprender la teoría estética de Kant, por combinar las dos pautas esenciales aunque aparentemente inconciliables que había establecido: la de señalar una práctica reglada (reconocible como formadora de una tradición con ciertas pautas que indican lo que puede o no estar incluido en ella), y al mismo tiempo una práctica donde la originalidad, tiene un rol central que no admite una unificación en sus productos que haga de estas pautas una serie de recetas que sirvan para producir el objeto mecánicamente. Este rol de “censura” se puede encontrar también en el pasaje siguiente:

El amaneramiento es otra especie de imitación meramente repetitiva, a saber la de la mera peculiaridad (originalidad) en general, pues el amanerado quiere alejarse de los imitadores tanto como sea posible, pero no posee el talento para ser al mismo tiempo ejemplar.⁸ (Ak. V 318)

El ejemplar es, entonces, la “instancia” de la regla del arte. Hasta aquí, lo que hace a la construcción del objeto “obra de arte” son los conceptos del arte particular (pintura, escultura) en tanto que técnicas de producción de formas (de acuerdo con determinadas modalidades restringidas por aquello que se puede considerar expresión en general); y los contenidos que se expresarán a través de esas formas (Laocoonte, sacerdote, hombre, hombre atacado, hombre injustamente atacado, injustamente atacado junto a sus hijos, etc.). De este modo, la insuficiencia de estos conceptos para dar un concepto general de lo que sea el arte, hace que, cuando Kant intenta mostrar el procedimiento de dar una forma bella al producto del arte, nos remita al ejemplar.

Ahora bien, uno de los primeros problemas que tenemos que confrontar está en el hecho de que tanto los productos del arte como los de la naturaleza podrían tener su función ejemplificante. Tal es el caso en que las bellas “imágenes” y el gusto deban buscar la forma adecuada a los conceptos indicados en referencia permanente a estos ejemplares:

Pero para dar esta forma al producto del arte bello se requiere meramente gusto, al cual atiene su obra el artista, después de haberlo ejercitado y corregido mediante múltiples ejemplos tomados del arte o de la naturaleza, y tras múltiples intentos por satisfacerlo, a menudo fatigosos, encuentra aquella forma que le deja satisfecho. De aquí que ésta no sea, por así decirlo, asunto de la inspiración o de un arranque libre de las capacidades del ánimo, sino de una corrección lenta e incluso penosa, para hacerla adecuada al pensamiento y, sin embargo, no perjudicar la libertad en el juego de las capacidades del ánimo. (Ak. V 312-3)

⁸ Traduzco “ejemplar” en lugar de “modélico” para destacar el término, aunque sigo asumiéndolos como sinónimos.

Esto puede presentar muchos problemas. Si consideramos que el ejemplar es una forma (más allá de un contenido) que tenemos que conocer para guiarnos en la cultura del gusto, no parece posible desconectarlo de los mecanismos de producción o reproducción de las imágenes y, con ello, de la relación entre la belleza y los conceptos técnicos involucrados en cada arte particular junto con sus diferentes estilos. En este punto, nos limitaremos a considerar una de las formas en las que Kant re-organiza su teoría, para extraer al ejemplar del ámbito de lo artificial y hacerlo así objeto del juicio de gusto.

3. La “purificación” estética del ejemplar

En este artículo presentamos, por un lado, las dificultades de Kant para caracterizar al arte dentro de una “estructura” formal que garantice su universal comunicabilidad. Al mismo tiempo, hemos intentando mostrar que la pretensión de restringir las posibilidades formales de los objetos considerados arte es parte constitutiva de este movimiento fallido, y que es más interesante pensar en la teoría kantiana del arte a partir del problema del ejemplar. A continuación, consideraremos un segundo paso hacia la universal comunicabilidad de la obra a partir no de la forma de explicar como se construye su estructura formal, sino por el modo en que ésta tiene que ser valorada por el receptor.

La relación entre conceptos de forma (expresión análoga a un lenguaje) y la expresión de ideas estéticas, impone restricciones a los objetos que pueden ser reconocidos como arte. Esta relación vincula las ideas estéticas con la forma de cada arte en particular. A pesar de ello, aunque una clasificación pueda realizarse a partir de este proyecto, no se puede admitir que el arte quede reducido a signos arbitrarios, ni se puede explicar, por mera analogía, su naturalidad. Del mismo modo, para Kant la instancia de reconocimiento que es el gusto no permite que el arte se reduzca a una tarea mecánica con significados especiales anexados por una tradición o por un contenido ajeno.

De acuerdo al planteo que hemos presentado, se trata menos de negar o afirmar la existencia de géneros artísticos naturales como de alcanzar un reconocimiento por intermedio del gusto como una facultad trascendental y a partir de ello en la valoración del objeto singular. El veredicto final, en la teoría kantiana, lo tiene el gusto.

Preguntar a propósito de asuntos relativos al arte bello donde hay que poner más, si en el hecho de que en ellos se muestra genio o si en que se muestra gusto, es lo mismo que preguntar si a este respecto se trata más de imaginación que de discernimiento. En efecto, puesto que con respecto a lo primero el arte merece llamarse más bien arte ingenioso, y sólo con respecto a lo segundo bello, lo último, al menos en tanto que condición indispensable (conditio sine qua non), es lo más distinguido a lo que hay que apuntar en el enjuiciamiento del arte como arte bello. La riqueza y la originalidad de ideas no se requiere tan necesariamente al efecto de la belleza, pero sí se requiere la adecuación de aquella imaginación en su libertad con la legalidad del entendimiento. Pues toda la riqueza de las primeras no produce, en su libertad sin reglas, otra cosa que sinsentido; pero la facultad de juzgar es la capacidad de adaptarlas al entendimiento. (Ak. V 319)

Lo fundamental está en dos pasos: la reiteración de que el gusto y el juzgar son la misma cosa y que por tanto son el padrón de esta actividad y no las reglas del

genio; y el retorno a las condiciones de armonía de las facultades como instancia reguladora legítima.

Ya en la relación de los lenguajes artísticos con el gusto, o sea, con el hecho de darse para el deleite universal, se presenta a la obra de arte como portadora de una verdadera “espontaneidad” en la manera en que los objetos “despiertan” ideas más allá de los múltiples conceptos involucrados. Incluso habiendo involucrado muchas instancias de intervención de conceptos en la producción del objeto, e incluso reconociendo la necesidad de estos, el énfasis es colocado en el gusto y en la belleza como instancias decisivas.

Podríamos hablar de una “purificación” del ejemplar respecto a los conceptos y un paso delante de la dimensión estética no conceptual.

Mecánicamente, la factura de todos esos adornos puede ser muy diferente y exigir artistas muy diferentes, pero el juicio de gusto, en efecto, es sobre aquello que en estas artes es bello en tanto que determinado de una única manera, a saber, enjuiciar sólo las formas (sin prestar atención a un fin) tal y como se ofrecen a la vista (individualmente o formando una composición) y según el efecto que obran sobre la imaginación. (Ak. V 323-4)

Llamamos “purificación estética del ejemplar” al proceso por el cual la construcción de una técnica artística necesaria para la producción de la obra (y corporificada en las obras anteriores) es desestimada por Kant a la hora del juicio de gusto. Esto supone también una anulación de la arbitrariedad que podría unir una forma a un significado en el sentido en que el contenido puede ser evaluado como motor de la innovación técnica en el arte.⁹ Con esto se quiere decir que si bien el contenido puede ser considerado como un componente sustancial de la producción artística, al punto de servir de impulso para las variaciones técnicas más interesantes¹⁰, su reducción a la experiencia inmediata del juicio de gusto supone una anulación de esta arbitrariedad y de ese modo un falso universalismo (como el de asociar el blanco a la pureza, y otras asociaciones que propone Kant mismo).

Aunque este movimiento produzca un enflaquecimiento de lo que podría ser el efecto “censura” del ejemplar, también puede traer consigo un proceso del tipo que Arthur Danto (1986) llama de “desautorización filosófica del arte.” Este proceso sometería al arte a una desvalorización y des-sustancialización a través de una definición filosófica, aunque en este caso se trate de una “no definición” de la estética filosófica.

De otro modo, podría ser considerado un movimiento de “naturalización” del arte (y no entonces, como dijimos, de su capacidad de significación) si atendemos al hecho de que:

(...) Kant reduce la experiencia de la belleza a un tipo de experiencia bajo la cual todos los objetos son percibidos como objetos naturales. Esto introduce una restricción en la construcción teórica del arte de Kant, más exactamente, la de la historia causal del objeto, incluidas su materialidad y significado, que tiene que suprimirse de la experiencia de la belleza a obtenerse. (Valentín FERDINAN: material facilitado por el autor, trad. mia.)

⁹ Cfr. FLO: 2002; HENRICH: 2001.

¹⁰ Podemos pensar en casos tan diferentes —y semejantes— como el del arte cristiano y el de Leni Riefenstahl.

La razón por la cual no seguiremos este camino de análisis está en el que esperamos haber mostrado que Kant no desestima completamente estos aspectos de la obra de arte. Creemos que la “naturalización de la obra de arte” ocupa un lugar muy especial en la teoría kantiana; que debe ser pensado a la luz de las dificultades del problema de establecer un vínculo entre el objeto “obra de arte”, en tanto que práctica caracterizable (tal y como Kant indica), y el gusto como mecanismo de reconocimiento especial, dados sus límites para producir teoría (esperando por lo menos haber despertado la sospecha de que éstos no son estrictos como Kant pensó). De este modo, esta “purificación” es un paso específico del proceso de naturalización. Aún así, preferiremos preservar la distinción que deja claro el proceso vinculado al ejemplar y así al problema del arte (el de la purificación) y el rol de la “naturalización” en la teoría del gusto (relacionado con la belleza en general en el marco del sistema kantiano).

Aunque podamos aceptar que se trate de un mero refinamiento conceptual de escaso matiz, ciertamente pensamos que el objetivo de esta distinción está en destacar que a) hay una teoría del arte en Kant, que intenta resolver el difícil y vigente problema de la producción y del gusto; b) que la “naturalización” de la obra de arte tiene un rol en la teoría estética kantiana que nos puede dar coordenadas legítimas para comprender sus intenciones respecto al lugar sistemático de lo bello y a legítimas consideraciones sobre el arte en el contexto histórico kantiano; c) que lo que podemos llamar “purificación estética del ejemplar” no es más que un paso ingenuo en este proceso que muestra más la debilidad del pasaje del arte para ser evaluado como naturaleza que el verdadero lugar de lo que llamamos “naturalización”; y, finalmente, d) que no queremos ir más allá de Kant a la hora de pensar que la filosofía, *pace* Danto y Ferdinand, elabora construcciones conceptuales que forzosamente tienen que ver con “racionalizaciones” en la medida en que se intenta dar una explicación teórica de los objetos en cuestión. En este último sentido, Kant se puede considerar un excelente ejemplo de los errores a los que esto puede llevar, sin embargo consideramos que también es un excelente ejemplo de los desafíos y problemas legítimos de cualquier filosofía del arte.

Desde otro punto de vista, podemos estar de acuerdo con los análisis de Gadamer (1977) y Hamm (1993), donde se destaca el aspecto “liberador” del juicio de gusto en relación a una conceptualización rígida de lo que sea una obra de arte, y la importancia de Kant al dar al espectador la posibilidad de jugar un papel en su fruición.¹¹ De este modo, estaríamos ante una recuperación de aspectos de la experiencia estética tal y como Kant la presentó, que pueden ser de valor para comprender el universo del gusto en general, incluso el que nos es contemporáneo. Aún así, es la historia del arte y el contexto social del receptor lo que ocupa el lugar del fundamento trascendental, introduciendo un cambio importante. Siendo que Kant solamente considera la historia del objeto a través del ejemplar, los otros componentes involucrados nos obligan a una reconstrucción de la teoría kantiana que presente sus virtudes, pero también sus defectos. Queremos destacar, entonces, que aunque se pueda reivindicar el valor de lo bello y de la estética al modo de la “Analítica de lo Bello”, el problema de la producción y universal comunicabilidad de la obra de arte queda abierto, y hasta donde alcanzamos a ver dentro de las teorías neo-kantianas, en el mismo lugar en que Kant lo dejó.

¹¹ Christian Hamm destaca la novedad de este punto de vista donde el receptor o fruidor se convierte en parte de la constitución del objeto como obra de arte. (1977, 74-5)

BIBLIOGRAFIA

DANTO, A. (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia U. P.

FLÓ, J. (2002) "La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad." in: *Diánoia*. Vol. XLVII, Nº 49, Noviembre, 95-129.

GADAMER, H.-G. *Verdad y método*. Salamanca: Ed. Sígueme, 1977.

HAMM, Christian. (1993) "O «Mistério» do Prazer Estético e a Possibilidade do belo: Reflexões sobre a Estética de Kant." in: STEIN, E. y De BONI, L. A. (orgs.) *Dialética e Liberdade*. Petrópolis/Porto Alegre: Ed. Vozes/ Ed. UFRGS, 58-75.

———. (2003) "Sobre o direito da necessidade e o limite da razão." *Studia kantiana*, v. 4, n.1, 61-84.

HENRICH, D. (2001) *Versuch ubre Kunst und Leben*. Munique: Editorial Carl Hanser.

HERRERA NOGUERA, M. (2005) "The concept of art and the failure in the imitation of the Classics" in: *10th International Kant Congress Proceedings*. Berlin: Walter de Gruyter (en prensa).

HUME, D. (1993) "Of the **Standard of Taste**." In Hume, *Selected Essays*. Oxford: Oxford UP, 133-54.

KANT, I. (1790) *Kritik der Urteilskraft*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. V. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1995.

———. (1790) *Kritik der Urteilskraft*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. V. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Robert Rodríguez Aramayo e Salvador Mas. Madrid: Mínimo Tránsito, 2003.

ORTEGA y GASSET, José (1970). "La deshumanización del arte", en *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente, pp. 15-66.