

Roberto Cañas Quirós

## El sujeto en la estética kantiana<sup>1</sup> II Parte

**Summary:** "This paper is the second part of an essay emphasizes the experience of the sublime and its implications for the subject. Likewise it is established a connection between culture and aesthetics. Also Kant's theory of genius is examined from the point of view of artistic creation. Lastly, an appendix is added which deals with some aspects of Kantian aesthetics in relation to vanguards.

**Resumen:** "El sujeto en la estética kantiana", constituye la segunda parte de un ensayo que enfatiza lo concerniente al sentimiento de lo sublime y su relación con el sujeto. Asimismo, se establece un punto de contacto entre la cultura y la estética. También se examina la teoría del genio de Kant desde la perspectiva de la creación artística. Finalmente, se agrega un apéndice que trata sobre algunos aspectos de la estética kantiana relacionados con las vanguardias.

### I. Las condiciones del sujeto para el sentimiento de lo sublime

En la Analítica de lo sublime (*Analytik des Erhabenen*),<sup>2</sup> Kant se aparta del tratamiento empirista que utilizara en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, en donde las categorías estéticas estaban determinadas por el carácter, el sexo y la raza. En la *Crítica del Juicio* se da un vuelco diametral con relación al texto anterior, al considerarse que una estética tan parcial y relativa no es capaz de legitimar de un modo filosófico la aspiración a la universalidad del gusto. La tarea kantiana se

centra en realizar una *crítica* que consiste en encontrar los principios *a priori* que justifiquen los juicios de gusto en el sujeto.

La exposición trascendental kantiana, se basa en el análisis y la confrontación de lo bello con lo sublime. Por una parte, lo bello y lo sublime presentan rasgos comunes. Ambos placen por sí mismos con independencia de las inclinaciones utilitarias; también los enunciados sobre lo bello y lo sublime no presuponen esquemas de un concepto; y, por último, ambas categorías estéticas fundan su validez universal en la dimensión subjetiva del hombre. Por otra parte, las diferencias son todavía mayores. Así, dentro de los "momentos" del cuadro de las categorías, lo bello se relaciona más con la cualidad que con la cantidad; y lo sublime, más con la cantidad que con la cualidad. Asimismo, en la belleza natural es la forma del objeto quien la determina, pues toda forma implica limitación. En cambio, en la experiencia de lo sublime desaparece la forma<sup>3</sup> y se produce una ilimitación que va acompañada con la noción de totalidad. Este carácter ilimitado puede ser de magnitud o fuerza. El primero suscita lo sublime "matemático", que quiere decir lo grande más allá de cualquier comparación (por ejemplo, el cielo estrellado, la inmensidad del océano); y el segundo, equivale a lo sublime dinámico, que se manifiesta como un objeto capaz de sobrepasar anímicamente a un sujeto cuando se le aparece como algo temible (por ejemplo, erupciones volcánicas, huracanes, terremotos). Sin embargo, esta contemplación para que sea estética tiene como condición que el sujeto la perciba desde cierta distancia, es decir, desembarazado del verdadero peligro.

Es importante resaltar que lo bello y lo sublime causan satisfacciones de diversa índole en el espíritu, pues en lo bello existe una participación de los sentidos en la captación del objeto, mientras que en lo sublime el énfasis está puesto en que sobrepasa cualquier medida de los sentidos cuando se tiene una sensación de desmedida. Ahora bien, la actitud contemplativa del sujeto frente al objeto bello engendra un sentimiento de *reposo* o *serenidad* del espíritu; mientras que en lo sublime, hay un primer momento de *displacer* o *placer negativo*, al que sucede luego un *placer* de orden superior, lo cual quiere decir, que lo sublime aparece en primera instancia como *movimiento* o *conmoción* del espíritu.

Estos sentimientos estéticos tienen, según Kant, un entronque con las facultades humanas. De esta manera, lo bello es el resultado de la libre colaboración de la imaginación y el entendimiento. En lo sublime, en cambio, es la razón como la facultad de las Ideas<sup>4</sup> indeterminadas, quien le hace violencia a la imaginación al rebasarla y dominarla. En este sentido, lo sublime al implicar una ausencia de límites y una impotencia de la imaginación, conduce a una apertura del espíritu hacia la totalidad (*Vollständigkeit*). Lo sublime queda entonces considerado como una "exhibición" de una Idea indeterminada de la razón.

Las Ideas de la razón suponen la existencia de una facultad superior en el sujeto, que trasciende todo límite sensible y que asume a lo infinito como totalidad absoluta.<sup>5</sup> Puede verse que en el proceso de lo sublime en el sujeto se da una detención momentánea de sus fuerzas vitales y una posterior expansión de las mismas, lo cual indica una opresión que la razón le genera a la imaginación al tratar de extenderla a su propia "esfera". Sin embargo, razón e imaginación son facultades que son "armónicas en su contraste" y suponen una receptividad y una disposición espiritual para lo *suprasensible*. Mientras que el placer positivo de lo bello que se prolonga en tranquila contemplación, suponía una "unanimidad" entre la imaginación y el entendimiento.

La sublimidad para Kant es un estado especial del alma. En efecto, la experiencia de lo sublime empieza cuando el sujeto siente asombro y temor ante un hecho de la naturaleza que lo

empequeñece anímicamente. No obstante, el proceso de lo sublime radica en la superación de ese *displacer* interior, al elevarse el espíritu por encima de su opresión. Con ello, el sujeto adquiere una superioridad cuando siente en sí mismo una grandeza mucho mayor que la que le había suscitado la naturaleza. El placer de lo sublime es, esencialmente, el placer de la superioridad que una gran alma experimenta en sí misma. Como explica E. Cassirer, lo sublime es el mutuo reflejo del yo y el universo, cuando la infinitud de la naturaleza, que en un principio era un simple *concepto*, cobra su verdad concreta y sentida, al contemplarse en el reflejo de la infinitud del yo.<sup>6</sup>

Hay que destacar que los objetos naturales el sujeto los puede llamar con propiedad bellos. En cambio, lo sublime, estrictamente hablando, es algo propio de los *sentimientos* y *no de los objetos* que los ocasionan. Al estar lo sublime inserto en el ánimo del hombre, cuando percibe la *libertad* de la naturaleza y la introyecta en sí mismo, también es capaz de percibirse como un ser libre. A este nivel se percata de su esencia humana en su disposición hacia lo moral e inteligible, es decir, es consciente que en él habita un *noumeno* que es susceptible de ser pensado y que aparece como el fundamento de su libertad. Kant está, por un lado, haciendo referencia al mundo *suprasensible* en donde existe el reino de las Ideas; y, por otro, anunciando un vínculo en el sujeto entre el sentimiento y la voluntad.

La experiencia de lo sublime es la superación del mundo sensible para poder ocuparse de Ideas que implican una finalidad superior. Lo característico de las Ideas en general es que nunca son objetivables e immanentes en la sensibilidad y, por tanto, no llegan a constituirse como conocimiento. Se podría entonces diferenciar, por una parte, las *Ideas de la razón*, las cuales se fundamentan en conceptos *trascendentes* y además se rigen bajo un principio objetivo que se presenta como *indemostrable*; y por otra, las *Ideas estéticas*, las cuales surgen a raíz de la concordancia de las facultades de conocer y además se rigen bajo un principio subjetivo que se presenta como *inexponible*.<sup>7</sup> Esto último quiere decir, que en lo estético la representación y creación artística siempre son una *aproximación* a una Idea que por

sí misma es inexhaustible. Por eso, el arte en general incesantemente está revelando un mundo de regiones inexploradas que para el hombre no dejan de ser nuevas e inagotables, incluso siempre se suelen tratar los mismos temas sin que por ello se asuman como gastados o trillados.

Como se ha podido apreciar, en la Analítica de lo sublime Kant intenta realizar una síntesis entre los principios fundamentales de lo ético y lo estético. El fenómeno de lo sublime surge a partir de las oscilantes emociones de placer y displacer, de atracción y repulsión, de resistencia y sumisión, las cuales quedan superadas cuando se integran al sentimiento del respeto (*Achtung*).<sup>8</sup> Pero, al mismo tiempo, el respeto es un sentimiento que no admite comparación con ningún otro y constituye el móvil de la moral. Es a través del respeto que el hombre toma conciencia de las leyes morales.<sup>9</sup> De esta manera, no se puede dejar de enlazar la experiencia de lo sublime con una disposición del espíritu hacia lo moral. Así, puede apreciarse que para que el sujeto sienta lo sublime existen mayores exigencias que las que se requerían para lo bello, pues las condiciones de perfección moral suponen un desarrollo más amplio de la conciencia y la personalidad.

Había quedado claro que lo sublime es un sentimiento que le pertenece al sujeto y no a los objetos que lo suscitan, y, por el contrario, que en lo bello existe una relación inmediata del sujeto cuando contempla del objeto una forma que le provoca placer. En esta dirección, lo sublime es más *subjetivo* que lo bello, pues se trata sobre todo de un proceso anímico de inmersión en vetas profundas de la conciencia. Esto, aunado a los requisitos de perfección moral, e incluso a los de una mayor cultura, no hacen sino corroborar las serias dificultades que surgen a la hora de justificar los principios *a priori* en el sentimiento de lo sublime. Así, se torna problemático adscribir una validez general ante una subjetividad superlativa. Los principales canales de comunicación del sentimiento quedan truncados, puesto que no se requiere que lo sienta un individuo cualquiera, sino un sujeto *ejemplar*, alguien que concentra los valores más acendrados de una época. Por eso la universalidad y necesidad en la disposición del espíritu hacia lo sublime, prácticamente se encontraría en la

más pura soledad e incomunicación. Pretender la convalidación y reconocimiento de todos los seres racionales hacia el sentimiento de lo sublime, desde el punto de vista kantiano, resulta completamente quimérico al no haber nada más relativo que la subjetividad humana.

Ante las observaciones precedentes, quizás sea oportuna la siguiente interrogante: ¿qué clase de comunicación es la que establece el sentimiento de lo sublime? Si la experiencia de lo bello a pesar de ser subjetiva era comunicada a los demás, lo sublime, en cambio, transita por caminos oblicuos. En este sentido, la sublimidad consiste esencialmente en una comunicación que el hombre tiene, a través de una serie de rodeos, con lo divino que descubre en sí mismo. El sentimiento de lo sublime es la comunicación *mediata* que se establece con la manifestación de Dios en la naturaleza, cuando el sujeto es capaz de incorporarla en las fibras más profundas de su interioridad. El movimiento basculante entre el placer negativo y el placer de orden superior, significa una experiencia que convierte a la naturaleza en un puente de comunicación entre dos seres semejantes: Dios y el hombre. Por eso, la integración que el sujeto realiza con respecto a la naturaleza, es decir, cuando escalonadamente la integra en sí mismo, lo hace descubrir un sentimiento que lo ennoblece y que le revela su verdadera dimensión humana: su ser en cuanto espejo del universo y parte necesaria de la totalidad.

La sublimidad kantiana es un temple espiritual cuyo sentimiento no hace sino poner en acuerdo las facultades humanas con vistas a un fin interno. En este sentido, al estar lo sublime *en nosotros*, la captación de la naturaleza no es más que el tránsito o la subrepción del objeto, para que el hombre sienta un respeto hacia su propia destinación (*Bestimmung*) en cuanto ser humano. Lo sublime es en el fondo el respeto hacia la Idea de humanidad que habita en el sujeto. Por ser lo sublime una percepción interna que se siente inadecuada a la sensibilidad, es que se activan en el sujeto leyes de la razón que determinan su destinación suprasensible. Este ya es el terreno de lo trascendente (*das Überschwengliche*), en donde las Ideas despiertan el sentimiento de la sublimidad.

No cabe duda que el sentimiento de lo sublime tiene una forma de representación muy abstracta al pulverizar las barreras de lo sensible y tratar de posarse sobre el horizonte de lo infinito. En esta dirección, lo sublime también promueve el sentimiento religioso cuando provoca un ensanchamiento del alma: "Tal vez no haya ningún otro pasaje más sublime -dice Kant- en el Libro de la Ley de los judíos que el mandamiento: no te harás imagen alguna ni símil de lo que hay en el cielo ni bajo la tierra".<sup>10</sup> La religión supone una humildad reverencial ante Dios, como también lo sublime prepara al sujeto para la reverencia aun en contra de su propio interés sensible.<sup>11</sup> Sin embargo, lo sublime en su fase dinámica implica *poderío* (*Macht*), siendo considerado el objeto como *temible* sin atemorizarse *ante* él. De igual forma, el hombre virtuoso teme a Dios sin atemorizarse ante Él porque no piensa que resistiendo sus mandamientos sea un caso del cual tuviera él que cuidarse; por el contrario, el hombre supersticioso tiene un ánimo que se ve compelido al miedo y al terror y no busca venerar y respetar aquel ser, sino sólo adularlo y congraciarse con él.<sup>12</sup> Por eso, la Idea de la sublimidad de la religión no es la prosternación, ni la ira de Dios expresada en la naturaleza, sino el reconocimiento del sujeto de un sentimiento afín a la voluntad divina.

En Kant lo sublime es asumido como una emoción específicamente espiritual. A Dios se lo descubre en su obra y se lo piensa por analogía con la naturaleza. Esto no significa una prueba científica, pero sí una prueba teleológica que es válida subjetivamente. Lo sublime es el encuentro con Dios en el goce místico de la naturaleza. En esta posición se transparenta el deísmo de la época. El ser supremo, como arquitecto del mundo, tiene una existencia que se puede corroborar racionalmente por la naturaleza, aunque no por su intervención. Hacia el final de la *Crítica del Juicio*, el argumento físico-teológico conduce a considerar que el ser supremo sólo se le puede concebir como un "entendimiento artístico (*Kunstverständnis*) para finalidades dispersas".<sup>13</sup> Al basarse esta prueba en datos empíricos, debe hablarse de finalidades dispersas porque el universo en cuanto totalidad no es un dato empírico. Dios es el fin último y el hombre es la culminación de ese fin en

cuanto ser moral. La razón práctica y la fe se conjugan para que el sujeto crea en algo que es inaccesible para el conocimiento teórico. En vista del afán sintético kantiano, cabe subrayar la tentativa de promover en el sujeto la afluencia de los juicios estético y teleológico en el ámbito de la causalidad final. En este sentido, el fin moral lo impulsa a vincularse con la realidad *nouménica* que está, a su vez, implicada en la experiencia estética de la naturaleza.

## II. La cultura

La *Crítica del Juicio* es una obra que implícitamente manifiesta una intención pedagógica. Así, al diferenciarse lo bello de lo sublime se puede establecer que el primero consiste en un acto de contemplación dilatada de la conciencia; mientras que el segundo, es un acto de superación, trascendencia y libertad que pone de manifiesto la mayor de las exigencias *culturales* para el hombre. En la percepción de lo bello, existe un refinamiento formativo por parte del sujeto, puesto que su representación es separable de elementos tales como el encanto, la emoción, lo agradable, el bien y la verdad. Sin embargo, con relación a lo sublime existe un requerimiento que implica un más alto grado de mejoramiento y perfeccionamiento del hombre en cuanto tal. Para el sentimiento de lo sublime, hay que darse a la consecución de un hombre *completo*, el cual se expresa como el producto de una educación pulimentada a lo largo del "progreso" de la civilización. Puede entonces resaltarse cómo en el siglo XVIII la filosofía iluminista, permea la visión kantiana sobre el papel preponderante de la cultura en todos los campos. En la misma *Crítica del Juicio* Kant dice lo siguiente: "la producción de la capacidad de un ser racional para escoger los propios fines en general (y por tanto, de ser libre) es la *cultura*. Así, pues, sólo la cultura puede ser el último fin que la naturaleza ha tenido motivo para ponerla en el género humano".<sup>14</sup> Este "fin" de la cultura no es más que el resultado del esfuerzo humano por liberarse de las cadenas de la ignorancia y de adquirir una autonomía de pensamiento. En este sentido, es

oportuno mencionar la famosa definición que Kant ofrece de la Ilustración: "La Ilustración es la liberación del hombre de su autoculpable minoridad. La minoridad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta minoridad es autoculpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y coraje para servirse por sí mismo de ella... ¡*Sapere aude!* Ten el valor de servirte de tu propia razón: he aquí el lema de la Ilustración".<sup>15</sup> El autor de la *Crítica del Juicio*, también caracteriza a la Ilustración como una forma de pensar *desprejuiciada* (*vorurteilsfreien*), en donde la razón nunca es *pasiva*. Siendo la *superstición* el mayor de los prejuicios, la acción liberadora de todos ellos es lo que merece llamarse Ilustración. En la práctica es algo difícil, porque implica ser siempre legislativo con respecto a sí mismo y anhelar saber aquello que está por encima del entendimiento.<sup>16</sup>

Es importante establecer que esta *mayoridad* de conciencia que a Kant le interesa conduce a una crítica de toda creencia o conocimiento, ello es, una crítica racional de los poderes cognoscitivos y de sus límites. Por tanto, el criticismo supone la tarea de llevar cualquier conocimiento o doctrina ante el "tribunal" de la razón.<sup>17</sup> Sin embargo, la Ilustración no solamente significa la "iluminación" intelectual, sino también el esfuerzo de emancipación de todo aquello que perturbe la esencia misma del hombre. Por eso la estética, a lo largo del siglo de las luces, se ve igualmente comprometida en el proceso de autorealización integral.<sup>18</sup>

La cultura en la estética kantiana tiene la misión de perfeccionar en el hombre los juicios de gusto. La cultura no es sólo el presupuesto de la contemplación de lo bello, del sentimiento moral y del sentimiento de lo sublime, sino de una serie de Ideas que son el fundamento de una manera de sentir *cosmopolita*.<sup>19</sup> En Kant subyace la tesis de la homogeneidad de la naturaleza humana como capaz de compartir el ideal de la perfección.<sup>20</sup> En este sentido, la cultura estética significa un modo de pensar *amplio* (*erweiterten*) como propensión natural a la *sociabilidad*.<sup>21</sup>

### III. El Genio

Las bellas artes, necesariamente, deben ser consideradas en cuanto creación por parte de un ser privilegiado: el genio (*Genie*).<sup>22</sup> Se trata de alguien que es poseedor de una innata disposición del ánimo, es decir, de un hombre favorecido por la naturaleza. La creación que realiza es intencional y procede de conformidad con ciertas reglas, pero no reglas de carácter determinado que supongan un *concepto*. Las reglas del arte bello se abstraen *a posteriori* de cada una de las creaciones, y a esto le corresponde a los sucesores y a las Escuelas que se encargan del estudio metódico de los productos del genio. Por eso, una obra maestra no es el resultado de una aplicación prescrita y prefijada desde fuera, sino que se conforma en lo más íntimo del acto creador. El artista auténtico cuando sigue ciertas reglas, no las plasma en su obra de manera expresa. Más bien, lo hace como si fuera la propia naturaleza, la cual, oculta los mecanismos que la engendraron. La obra de arte tiene como espejo la "libertad" de la naturaleza.

En Kant es lícito interpretar que la naturaleza al ser la creación de Dios y al concebirse éste como un entendimiento artístico,<sup>23</sup> también debería aunarse la concepción de la divinidad vista como el *genio supremo*. El artista es un Dios en miniatura al ser el fin último de la naturaleza, y, a su vez, la creación de su obra de arte tiene un fin en sí misma, al ser un universo independiente con sus propias reglas. Obra de arte y naturaleza son creaciones de la libertad humana y divina, en donde las reglas que operan no se originan más que el propio acto creador. El Dios de Kant no es el *Demiurgo* de Platón que, imitando las Ideas, plasma artesanalmente el mundo sensible; ni, tampoco, la labor del genio se limita a la aplicación mecánica de un conjunto de técnicas.

Las características del genio pueden clasificarse en las siguientes: (1) un *talento*<sup>24</sup> para la producción de obras *originales*, puesto que éstas excluyen toda posibilidad de imitación; (2) su creación es *ejemplar* al constituirse en un modelo a seguir; (3) el proceso de creación que realiza es inconsciente, al no poder describir conceptualmente

la forma en que plasmó su obra: el secreto de su arte muere con él; (4) es capaz de dotar de reglas, nacidas de su propia disposición natural, a las bellas artes.

El concepto de genio tiene un sentido restrictivo y excluyente, pues sólo se limita a los practicantes del arte bello. Según Kant, todo aquello que sea aprendido o indagado con laboriosidad por una *gran cabeza*, no es más que algo meditado de acuerdo con ciertas reglas. Lo científicos contribuyen enormemente al desarrollo del conocimiento humano, sin embargo su destreza consiste en una aplicación mecánica de lo aprendido. Cuando Newton explicó en términos matemáticos la gravedad, no hizo más que descubrir en la naturaleza las leyes que la gobiernan. En cambio, un Homero a través de la fantasía complementada por ricos pensamientos, goza de una libertad que no está sujeta a reglas determinadas. A este genio de la poesía épica, no fueron ni los preceptos ni los modelos quienes le enseñaron su arte.

El "filósofo" visto desde la perspectiva de la estética kantiana, también sería una de esas "cabezas mecánicas"<sup>25</sup> que se apoyan en el bastón de la experiencia y el aprendizaje. Todavía en el siglo XVIII no existía una clara distinción entre el saber científico y el saber filosófico. La excepción kantiana se limitaría al filósofo que elabora una metafísica y que no sigue leyes determinadas presentes en los fenómenos, sino únicamente espejismos derivados de una ilusión trascendental.<sup>26</sup> Este particular caso del filósofo como agente productor de un libre arte de fantasmagorías metafísicas, y, al mismo tiempo, al tratar de fundar dogmáticamente leyes de totalidad incondicionada, lo convierten en un personaje intermedio entre el arte y la ciencia.

Como la raíz de la palabra indica, el *genius* es no sólo el Dios que posee el dominio sobre lo existente,<sup>27</sup> sino también la inspiración. Sin embargo, Kant no explora los elementos irracionales que subyacen en la creación artística. Si su intento consiste en compatibilizar en el sujeto la razón con el sentimiento, en su teoría de lo bello y lo sublime existe un predominio de lo racional sobre lo sentimental. Sólo será en la poética romántica donde lo fantástico y lo emocional triunfarán sobre el pedestal de la razón, cuando se

descubra en lo irracional una autonomía y dignidad que no necesita de síntesis o conciliaciones.

El genio es el personaje con la más apta disposición para la representación de las Ideas estéticas y para su consecuente *expresión* sensible. Es en la imaginación donde las Ideas abren un campo ilimitado al pensamiento aunque no haya concepto que le sea adecuado, ni tampoco podría llegar a ser completamente inteligible por vía de lenguaje. El genio cuadra sobre todo con la figura del poeta, quien hace sensibles Ideas de seres invisibles, como el reino de los bienaventurados, el de los infiernos, la eternidad, la creación y cosas semejantes. Como más tarde dirá con brillantez Schlegel, el genio es el que percibe en sí mismo lo divino, para anularse y convertirse en el mediador entre lo Infinito y lo finito.<sup>28</sup> En la misma línea, Schelling afirmó que el genio es la personificación misma de lo Absoluto.<sup>29</sup> En lenguaje platónico, el gran artista consiste en un *daímon* que hace bajar de las Ideas, los vívidos colores que iluminan la palidez de las sombras de la caverna. Por algo Schopenhauer consideró al arte como la objetivación de las Ideas platónicas y la función del genio la caracterizó en su "pura contemplación" de éstas como "el sol que revela el mundo".<sup>30</sup>

La perspectiva kantiana de divinizar al genio, suscita el hecho de que las bellas artes queden monopolizadas bajo su aureola. Incluso en la figura del genio se conjuga la más excelente proporción y armonía en el uso *libre* de las facultades y su disposición espiritual estaría por encima del simple espectador de las obras de arte. Alguna razón tiene Th.W. Adorno al sostener que en Kant ya está presente una incipiente fetichización del genio, que luego en Schiller tomará los rasgos de un craso elitismo.<sup>31</sup> Es preciso indicar que la genialidad escapa a las clasificaciones o a una lista de parámetros. Tan es así, que históricamente el reconocimiento a los grandes creadores suele ser póstumo, y una de las constantes más frecuentes es que muchos de los artistas que en su época gozan de notoriedad, más tarde se perciben como flor de un día. Por eso, la contradicción de Kant radica en tratar de establecer reglas fijas para estructurar las características del genio, cuando el propio genio se sustrae a las reglas determinadas.

## Apéndice

### Aspectos de la estética kantiana relacionados con las vanguardias

Una cuestión relevante de la teoría del genio, consiste en la valentía y audacia de éste para buscar formas de expresión que por lo general se apartan de la regla común, pero, siempre y cuando, la obra adquiera un carácter inimitable.<sup>32</sup> Si se toma en cuenta que la experimentación y la búsqueda permanente de un nuevo lenguaje expresivo, es la característica más compartida por los artistas contemporáneos, tanto desde el "vanguardismo" hasta los "posmodernistas", sobre todo al enfatizar su rebeldía y originalidad, y el uso de nuevos materiales, técnicas y temáticas. Estos nuevos caminos del arte pueden aproximarse a la estética kantiana, en los casos de obras que a la vez son originales y modélicas. En este sentido, no hay que descartar del todo que en Kant pueda explotarse la posibilidad de hacer compatible su estética con relación al arte contemporáneo, pero siempre que se ponga como condición que el creador logre combinar en su producción la originalidad con la dimensión ejemplar. Las obras de Picasso y Dalí, las de Stravinsky y Debussy, las de Whitman y Joyce, y de los más recientes como Marc Chagall, Víctor Vasarely, Max Ernst, Jorge Luis Borges, entre otros, guardan la significación de ser obras novedosas o por lo menos con un estilo muy peculiar que originan una serie de sucesores o imitadores. En cambio, cuando una obra sólo muestra un afán por romper con los cánones establecidos, apunta a ser una singularidad o *amaneramiento*, al no haberse adecuado con la Idea estética. Una chatarra o unos zapatos viejos exhibidos en un museo, o un pianista que a pesar de sentarse frente al piano deja esperando a su auditorio durante toda la presentación, quizás como *rarezas* logren apartarse de los esquemas vigentes, pero desde el punto de vista kantiano sus autores carecerían de *espíritu* o del principio vivificante del ánimo, es decir, de la facultad para la presentación de las Ideas estéticas.<sup>33</sup>

Un hecho que en Kant pasa inadvertido es que el artista puede concretar una gran obra sin romper necesariamente con la normativa tradicional. Este

es el caso del creador que a pesar de no concordar con uno de los puntos de la rígida caracterización del genio, que promueve el ir más allá de los elementos *formales*, realiza una obra ejemplar aun cuando esté influenciada muy directamente por otras. En esta línea, una creación extraordinaria puede palpase en su sola conformidad con la Idea estética, la cual significa el pozo sin fondo de donde el artista hace emerger el *contenido* espiritual de su obra.

Hay que señalar una serie de presupuestos de las estéticas contemporáneas que serían incompatibles con la estética kantiana. En la *Crítica del Juicio* lo feo (*das Hässliche*) no es una categoría estética, pues solamente podría ser tratado cuando se lo recrea como algo bello, como es el caso de las enfermedades y la guerra que son susceptibles de ser bellamente expuestas en la plástica y en la literatura. Mientras que el *asco* o la *repugnancia* quedarían completamente desterrados dentro de las formas artísticas.<sup>34</sup> En este tópico se refleja que la estética kantiana es básicamente clasicista, lo cual no la haría compaginar con las vanguardias quienes valoran negativamente las formas clásicas. Ya el expresionismo a principios de siglo protestó contra la cultura tradicional y el modo de vida burgués, así como por un gusto por la deformación, lo grotesco, lo estridente y lo amargo. El impresionismo en la pintura destacó un sensualismo en su expresión, así como una yuxtaposición en los colores; mientras que en Kant el arte plástico se caracterizaba no por agrandar a la sensación, como el color, sino por lo que place por su sola forma. En las demás manifestaciones artísticas del impresionismo, la tónica general fue la de destacar las sensaciones que las cosas provocan en un temperamento y no las cosas mismas; por su parte, en Kant también existe un desprendimiento del objeto mismo para quedarse con su mera forma, pero, contrariamente al impresionismo, se intenta liberar al sujeto de la tiranía de las sensaciones.

Entre 1907 y 1914 los pintores cubistas rompen con la *perspectiva* inventada por los creadores del Renacimiento, la cual consistía en un sistema convencional de representación del espacio, que partía que la percepción visual del espectador era fija, monocular e instantánea. El nuevo

modelo planteado por el cubismo asume que la percepción visual es móvil, se realiza con los dos ojos y se desarrolla en el tiempo. Por ello los objetos aparecen en los cuadros cubistas desde diferentes ángulos, y no pueden ser observados simultáneamente si se elige una sola posición. El formalismo kantiano no asume a la belleza desde una perspectiva *dinámica*, pues este aspecto sólo sería propio de lo sublime que suscita la naturaleza. El placer de lo bello mantiene al espíritu en un estado de contemplación reposada y estática, no suponiendo que la sensibilidad pueda ser *herida* por la obra artística.

Existe un eslabón que permite unir a la estética kantiana con el cubismo, y éste radica precisamente en la abstracción del objeto y en la búsqueda de la simplicidad de las formas. En este sentido, el cubismo presenta los objetos tal y como son concebidos por la mente y como existen en sí, y no tal como son vistos; a su vez, el cubismo en su fase analítica intenta descomponer las formas de los objetos en figuras muy simples (botella, baso, copa) y colores sordos (verde oscuro, ocre, gris). La aproximación entre la estética kantiana y el cubismo se esclarece todavía más cuando se aprecia una misma tentativa de decantación del objeto: la desmaterialización de éste en sus elementos formales más simples.

Para ilustrar las propuestas anteriores, necesariamente hay que hacer alguna referencia al máximo representante de cubismo como lo es Pablo Ruiz Picasso, quien inicia el movimiento en su fase primitiva con el cuadro *Les Demoiselles d'Avignon* en 1907, el cual evoluciona hasta el cubismo sintético que se prolonga hasta 1913 cuando rompe con todo procedimiento imitativo y emplea "signos" plásticos, libremente inventados, comparables a las metáforas de los poetas. En esta corriente el pintor español propone, de un modo meramente intelectual, la búsqueda de una "pintura pura" que capta al universo sensible como símbolo figurado. En 1937 Picasso pinta el *Guernica*, quizás la obra más destacada en su género del siglo XX y en donde se amalgaman características cubistas y expresionistas.

La simplicidad de los colores del *Guernica* (blanco y negro, y el gris resultante de la mezcla de

ambos), reflejan una pureza en la expresión que, desde la óptica kantiana, es la más apropiada para producir reglas universales. Características generales que animan la obra de Picasso, son la sencillez de los colores y los trazos, para no hablar de la "ingenuidad" que especialmente se manifestó durante su período de Vallauris. Puede apreciarse cómo lo anterior se entronca con los enunciados de Kant, cuando asumen en la simplicidad (*die Einfalt*) y en la candidez (*das Naive*) de la naturaleza y el arte, el contenido esencial de lo estético.<sup>35</sup> En esta tónica, en el *Guernica* lo circunstancial (el bombardeo de la villa de Guernica en 1937), es metafóricamente trascendido al plano intelectual y moral de las Ideas. En este sentido, Picasso plasma en este cuadro símbolos universales del mundo Occidental. Destacan símbolos como la animalidad mítica (el toro); la destructividad (la estatua varón); la luz del conocimiento o de la torva obnubilación (las antagónicas lámparas); la maternidad y el infanticidio (la mujer con el niño muerto); lo poético (la flor que nace y renace entre cadáveres); etc. Esta simbología desde el lente de la estética kantiana, significa la representación indirecta de conceptos que, mediante intuiciones empíricas, son juzgadas analógicamente con carácter universal.<sup>36</sup>

## Notas

1. Para una completa comprensión del presente texto, se debe remitir a la primera parte del artículo "El sujeto en la estética kantiana", publicado en *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXIV, n. 83, junio 1996.

2. Kant, *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, 23 ss. En lo sucesivo se citará como K.U.

3. En lo artístico, lo sublime puede apreciarse fundamentalmente en las expresiones no figurativas como la música y la arquitectura.

4. A. Philonenko traduce el término Idea con "i" mayúscula y explica que lo hace porque en Kant tiene un valor casi platónico, cf. *Critique de la Faculté de Juger*. París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1968, p. 8.

5. N. Hartmann critica el abuso kantiano de llevar demasiado al objeto hacia la infinitud, como algo propio de la moda del incipiente romanticismo, cf.

*Estética*. Trad. E. Frost. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 432.

6. Ernst Cassirer, *Kant: vida y doctrina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 386.

7. *K.U.*, 57, Nota I.

8. *K.U.*, 27.

9. *Crítica de la razón práctica*, 1. I, III.

10. *K.U.*, 123.

11. *K.U.*, 115.

12. *K.U.*, 28.

13. *K.U.*, 85. En la *Crítica de la razón pura* (A 627, B 655), Kant afirma que esta prueba no demuestra que Dios sea un creador del mundo, sino cuando mucho un arquitecto del mundo, cf. trad. P. Rivas. Madrid, Editorial Alfaguara (en lo sucesivo se citará como *K.r.V.*).

14. *K.U.*, 83.

15. Citado por E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*. México, Fondo de Cultura Económica, 1943, pp. 185 - 186.

16. *K.U.*, 158.

17. *K.r.V.*, A XIII.

18. S. Marchán Fiz señala que la utopía de la Ilustración consistía en que "el mundo debía ser organizado por la razón, incluso allí, como sucede en lo estético y el arte, donde prima el placer. La sensibilidad, la excitación de los sentimientos, el tocar el corazón, atribuidos a lo estético, tienen que armonizarse, aunque no siempre ocurra así, con la razón. En cualquier caso, queda claro que la vivencia estética pertenece al hombre, constituye un comportamiento inconfundible de su humanidad, y a ella se le confía la honrosa, aunque onerosa, tarea de reinstaurar el equilibrio, la totalidad de su naturaleza, ya sea en la estética inglesa, en Kant, Schiller o el Absolutismo estético a principios del siglo XIX", cf. *La estética en la cultura moderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982, p. 19.

19. *K.U.*, 192.

20. *K.U.*, 56.

21. *K.U.*, 158 - 162.

22. *K.U.*, 46 ss.

23. Ver nota 13. También en *K.U.*, 189, Kant dice: "La naturaleza no es juzgada en cuanto tiene apariencia de arte, sino en la medida en que efectivamente es arte (aunque sobrehumano); y el juicio teleológico le sirve al estético de fundamento y condición, que ése tiene que tomar en consideración".

24. Hegel hace la distinción entre genio y talento. Señala que el talento por sí solo es una mera habilidad externa, mientras que el genio es la capacidad general para la verdadera creación de la obra de arte, así como la energía del perfeccionamiento y la actividad de ese poder. Asimismo, las características fundamentales del genio pueden resumirse en tres: (1) la imaginación no como fantasía sino como capacidad creadora; (2) el talento o la ejecución técnica; (3) la inspiración que se funda en la plenitud del creador no como sujeto, sino como instrumento configurador de la belleza, cf. *Estética*, 2. *La idea de lo bello artístico o lo ideal*. Trad. A. Llanos. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983, pp. 268 - 278.

25. *Anthr.*, 58.

26. *K.r.V.*, A 62, B87; A 131, B 170.

27. Como dice Agustín de Hipona, refiriéndose a su vez a Varrón, que el Genio es un dios que preside y tiene la potestad sobre todo cuanto se engendra, cf. *La ciudad de Dios*, VII, 13.

28. *Ideen*, 1800, 44.

29. *Werke*, I, III, pp. 618 ss.

30. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, 1928, I, 36.

31. *Teoría Estética*. Trad. F. Riaza. Barcelona, Ediciones Orbis, 1983, p. 226.

32. *K.U.*, 201.

33. *K.U.*, 192.

34. *K.U.*, 189.

35. *K.U.*, 228.

36. *K.U.*, 256.