

Razón sin fondo: la transformación pragmática de la estética kantiana

Gerard Vilar

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

El arte contemporáneo, al profundizar en descubrimientos de algunas de las vanguardias que cuestionaban todas las ideas heredadas, ha empujado a la filosofía del arte a reconsiderar su enfrentamiento con la estética, constante desde hace dos siglos. Una salida posible a las dificultades teóricas a las que se enfrenta hoy la filosofía consistiría en una revisión o transformación pragmática de la estética kantiana. Al igual que la belleza no residía en Kant en el objeto, sino en el modo según el cual el sujeto lo experimentaba, tampoco hoy el arte está en su soporte sino en una forma (estética) de comunicación de una comunidad. Se ofrece un esbozo de las principales líneas de esta transformación al hilo del clásico análisis de los cuatro momentos del juicio estético.

Palabras clave: arte contemporáneo, actualización de la estética kantiana, símbolo.

Abstract

The art of the present, exploring some discoveries of the avant-gardes questioning the inherited ideas has pushed the Art Philosophy to reconsider its old dispute with the Aesthetics. A way out of the theoretical problems of the philosophy today would consist in a pragmatism transformation of the Kantian aesthetics. Kant sustained that beauty is not a quality of the object, but is a way to experience it. Similarly, we could say that art is not a quality of some kind of objects, but an (aesthetical) way of the communication on them of a community. Here are summarized the main lines of these transformation following the classical analyse of the four moments of the aesthetical judgement.

Key words: contemporary art, update in Kantian aesthetics, symbol.

La evolución del arte contemporáneo en los últimos veinte años, marcada por la exploración de aquellos descubrimientos duchampianos, dadaístas y surrealistas que cuestionaban radicalmente el concepto heredado de arte, ha planteado viejos interrogantes filosóficos a la luz de experiencias estéticas completamente nuevas. A principios del siglo XIX, y a raíz de la crisis de la filosofía del sujeto ilustrada y de los nuevos movimientos artísticos que luego conoceríamos como romanticismo, la estética filosófica hizo un giro radical hacia la filosofía del arte abandonando algunos de los planteamientos y pro-

blemas de su fase inaugural en la segunda mitad del siglo XVIII. La estética había quedado ya focalizada y transformada en filosofía del arte en las reflexiones ejemplares de Schelling y Hegel, abriéndose así un periodo extraordinariamente fecundo para la reflexión en torno a la naturaleza del arte que nos ha dado las obras fundamentales de pensadores como Nietzsche, Lukács, Heidegger, Benjamin, Gadamer, Adorno, Goodman o Danto. Las obras de estos autores se pueden entender ante todo como respuestas a la pregunta «¿qué es una obra de arte (y qué debe ser)?». La condición actual de la producción y la recepción artísticas, sin embargo, aunque sin invalidar la vieja pregunta platónica sobre el arte, viene determinada por hechos de gran alcance filosófico: en primer lugar, que cualquier cosa puede ser una obra de arte, es decir, todo vale para hacer una obra de arte y ésta puede tener cualquier aspecto; en segundo lugar, que todos somos artistas, como sostenía Beuys (*jeder Mensch ist ein Künstler*); y, en tercer lugar, que tampoco nadie tiene privilegios en tanto que crítico, todos somos también críticos de arte (*everyone is a critic*). Aunque los dos últimos aspectos de la democratización del arte chocan con prejuicios muy arraigados en torno a la excepcionalidad de la personalidad del creador y el ojo experto del crítico, el primero es el fenómeno más sorprendente. Cualquier objeto, escenario, acción, omisión, imagen o concepto puede ser una obra de arte. Una pintura, una *performance*, una instalación, un silencio, un discurso, un detritus, un órgano u organismo vivo, muerto, digital, real o virtual puede ser una obra de arte. Por consiguiente, no sabemos a priori qué aspecto debería tener una obra de arte, puesto que puede tener cualquiera. Si hay consenso acerca de este hecho, si un mismo «objeto», en condiciones de recepción diferentes, puede ser considerado, por ejemplo, bien como basura bien como una obra de arte, tal y como ocurre con tantas obras de J. Beuys o de Arman, entonces es que cualquier indagación sobre la naturaleza del arte en sentido tradicional (buscar sus propiedades, buscar su esencia, su definición) es probablemente una pérdida de tiempo, ya que el «objeto» como tal ha perdido esa *prioridad* que Adorno todavía le concedía. Lo que hay que indagar es qué hace que un objeto y una acción cualquiera, en determinadas circunstancias, sean experimentados como una obra de arte. O, como decía Kant, sea «ocasión» para un juicio estético.

Dado este punto de partida, no parece absurdo afirmar que la reflexión sobre el arte está realizando un giro hacia las viejas cuestiones de la estética en sus orígenes cuando, a partir de su inauguración como disciplina filosófica con Baumgarten y culminando en el monumento teórico que es la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant, se ocupaba de las cuestiones de la racionalidad estética, de la experiencia, el juicio, el gusto, el sentido común, etc., que se ponían en el banco de pruebas de la crítica y el ejercicio de la facultad de juzgar las apariencias, sus formas y su sentido. Si de lo que se trata es de tener un discurso filosófico que permita comprender no sólo el arte tradicional y el arte moderno, sino también el arte contemporáneo, mi propuesta filosófica es, entonces, la afirmación de una rehabilitación del punto de vista de la estética frente al de la filosofía del arte tradicional. Ahora bien, ese planteamiento no

puede hacerse cayendo por detrás de todo lo aprendido desde los tiempos de esplendor de la estética hace dos siglos. La estética kantiana es falsa en la medida que desconoce que estamos instalados en un universo de formas simbólicas e inmersos en un lenguaje que nos articula el mundo en categorías y modos de ser y hacer, hasta el punto que ningún objeto, acción o experiencia está, para nosotros, libre de esa dimensión simbólica. «Vivimos en un bosque de símbolos», como decía Baudelaire. Por tanto, la estética postkantiana tendrá que romper con el supuesto y punto de partida de la estética kantiana de que el juicio estético y el juicio artístico son dos cosas distintas porque el primero es sin concepto mientras que el segundo es un juicio teórico. Todo juicio estético es con concepto, porque siempre juzgamos formas simbólicas en un espacio lingüísticamente articulado del que no podemos desprendernos, igual que no podemos ver cómo ve nuestro ojo, según la analogía de Wittgenstein. En este sentido, las críticas dirigidas por Gadamer a la estética kantiana en la primera parte de su magna obra *Verdad y método*, apuntando a la «subjetivización de la estética por parte de la crítica kantiana», son en línea de principio correctas en tanto que denuncian el vaciamiento de sentido que Kant impone en su teoría de la experiencia estética (aunque son equívocas, porque, como pensador universalista y defensor de la razón, Kant pretendió salvar al juicio estético de la verdadera subjetivización a la que lo habían sometido los relativistas, los empiristas y los escépticos).¹

Si rechazamos, pues, por obsoleto, el punto de vista de Kant, construido desde la perspectiva de un sujeto idéntico dotado de unas facultades puras que ejerce su capacidad de juicio «desinteresadamente» y «sin concepto» para producir juicios «necesaria y universalmente» válidos a partir de los sentimientos generados por la percepción de las «formas de una finalidad sin fin», y atendemos a todo cuanto hemos podido aprender en dos siglos sobre los límites de la subjetividad, su compleja constitución intersubjetiva, lingüística, histórica, etc., parece del todo realista la posibilidad de repensar de nuevo la teoría de la experiencia estética salvando todo cuanto sea salvable de la vieja estética kantiana.

En este proyecto de transformación de la estética kantiana en clave intersubjetivista, un concepto central es el de «mundo del arte». Entiendo que el mundo del arte o el mundo en una perspectiva estética, es un *mundo de razones*. En él, toda creación, toda opinión, toda experiencia o explicación, valoración o interpretación son susceptibles de examen y discusión mediante argumentos, de ser dichos mediante razones, aunque sea completamente cierto que dichas razones tienen a menudo que ver también con emociones y sentimientos y tengan una fuerza de convicción o una fuerza vinculante mucho menor que el tipo de razones que blandimos en los discursos teóricos o en los discursos prácticos. Si el mundo estético es entonces un mundo de razones, necesitamos una pragmática estética, algo de lo que hoy sólo tenemos retazos, atisbos y

1. Véase H.G. GADAMER, *Warheit und Methode*, Tubinga: Mohr, 1986, p. 36-87.

fragmentos, que intentan explicar en qué consiste la experiencia estética desde la perspectiva de la vida de los símbolos en la sociedad y la historia. Esta pragmática implica el desarrollo de una peculiar vía filosófica. Podría denominar esta vía «pragmatismo kantiano»,² esto es, el punto de vista filosófico según el cual todas nuestras formas de razón aspiran a la universalidad pero son histórica y socialmente contingentes, trascienden nuestro contexto porque son corregibles y perfectibles, pero son falibles, plurales y conceptualmente relativas. En estética ésta es una posición que prosigue con empeño una empresa filosófica iniciada por Kant hace dos siglos a favor de una estética filosófica y una filosofía del arte que no prescindan del concepto de razón o racionalidad sin el cual entiendo que no hay filosofía, pero que, al tiempo, y a diferencia de lo que defendía el filósofo de Königsberg, reconoce el momento fundamental que representa el significado *junto* a la experiencia estética con sus momentos subjetivos y emocionales, lo cual permite aspirar a superar la vieja oposición entre la estética y la filosofía del arte que se instauró con el romanticismo.

I

Nadie se atreverá a cuestionar seriamente que Kant nos legó una de las más potentes teorías estéticas de todos los tiempos. Sin embargo, los problemas filosóficos que plantean los fenómenos estéticos ocupan en el pensamiento de Kant un lugar secundario. La fundamentación de las ciencias modernas y de la moralidad, la crítica de la metafísica tradicional, así como la justificación de la esperanza en el progreso de la humanidad o del cumplimiento de las promesas de la religión cristiana, fueron los temas sin duda dominantes de los trabajos y los días del filósofo de las críticas. Los múltiples testimonios que tenemos de los amigos y conocidos de Kant nos dejan un retrato de alguien que tenía poco interés por el gozo estético de la naturaleza y menos aún por las artes, más allá de lo que le imponía la vida y el trato social.³ De Kant puede decirse que elaboró una potente estética teniendo gustos muy convencionales y sin saber de arte. ¿Por qué, pues, se ocupó Kant de tales temas que, al parecer, tan poco le interesaban? Hay algo que resulta bastante evidente cuando uno ojea la *Crítica de la facultad de juzgar*, y es que el tratamiento de los problemas de la estética por parte de Kant se produjo siempre, o casi siempre, bajo el férreo yugo de las necesidades del sistema de la filosofía trascendental. Una hipótesis

2. Véase J. HABERMAS, *Warheit und Rechtfertigung*, Frankfurt: Suhrkamp, 1999, p. 14, 16; ídem, «Werte und Normen. Ein Kommentar zu Hilary Putnams kantischem Pragmatismus», *DZPhil*, 48 (2000), p. 547-564; ídem, «From Kant's "Ideas" of Pure Reason to the "Idealizing" Presuppositions of Communicative Action: Reflections on the Detranscendentalized "Use of Reason"», en W. REHG y J. BOHMAN (eds.), *Pluralism and the Pragmatic Turn*, Cambridge: MIT Press, 2001, p. 11-40; ídem, «Postscript», en M. ABOULAFIA, M. BOOKMAN, C. KEMP (eds.), *Habermas and Pragmatism*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002, p. 223-224.
3. Véase F. GROSS, *I. Kant. Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen. Die Biographien von Borowski, Jachmann und Wasianski*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, especialmente p. 71-72 y 145-148.

que considero bastante plausible, pero imposible de probar, es que Kant no se hubiera preocupado nunca de los problemas de la estética si no se lo hubiera pedido el sistema. Esa exigencia sistemática sería además de doble naturaleza: por un lado, se trataría de la voluntad de completud, del interés en cerrar el sistema tratando todos los temas, aspectos, categorías y problemas de las distintas disciplinas de la filosofía; además, y por otro lado, Kant se habría visto impedido por la lógica de los problemas conceptuales a buscar una salida estética a los dilemas que planteaba la escisión radical entre libertad y naturaleza en las primeras críticas. Sin embargo, pese a todo ello, pese al escaso interés de Kant por la estética y el arte por sí mismos, su teoría estética mantiene un enorme poder de diálogo con el presente.

La idea de este artículo es que la pragmática de la comunicación estética que reivindicó consiste en una (fundamental) transformación del proyecto kantiano, pero ¿qué significa eso exactamente? Al fin y al cabo, estoy formulando una concepción de lo estético en algunos aspectos directamente opuesta a la de Kant, por ejemplo al considerar todo objeto estético como una forma simbólica inserta siempre ya en un mundo estructurado de significados y, por tanto, al considerar que la noción de experiencia estética «sin concepto» es un absurdo porque siempre hay significados de por medio. Si no fuera una afirmación desmesurada y arrogante, diría que lo que me propongo es ir más allá de esa oposición entre Kant y Hegel inspirándome libremente en la pragmática formal habermasiana. Sin embargo, la impronta de este proyecto, tal como aquí queda meramente esbozado, viene marcada por un fuerte aire kantiano. Al fin y al cabo, los principales objetivos que la estética kantiana buscaba cumplir tienen su traducción en una perspectiva pragmática contemporánea. La estética kantiana tenía los cuatro objetivos básicos siguientes:

- 1) Incluir los fenómenos aparentemente irracionales de los placeres de la imaginación en el arte y la relación estética con la naturaleza en un esquema universal de la razón pura, de las facultades de la mente humana o del sujeto, con particular atención a lo que Kant denominaba *Urteilkraft* o facultad de juzgar. El resultado de dicha inclusión era la defensa de un ámbito de racionalidad específico del juicio estético y de la creatividad artística frente a la racionalidad teórica y la racionalidad práctica. Evidentemente, aunque las diferencias de paradigma filosófico puedan hacer que algunos aspectos de ese objetivo tengan difícil traducción en un enfoque pragmático, en cualquier caso la centralidad de las nociones de racionalidad y la pretensión de ver el lugar de la razón en lo estético y en el arte sigue siendo algo compartido con el kantismo.
- 2) Kant pretendía desarrollar una teoría de la experiencia estética integrada en la teoría general de la experiencia, que es aquello en lo que consiste esencialmente la filosofía trascendental. Lo decisivo, sin embargo, fue que Kant, más allá de pensar la unidad de la experiencia, puso el acento en la diferencia entre las distintas formas de la misma, de modo que la experiencia estética ocupa un lugar diferenciado de las demás formas de experiencia.

- Si este lugar es junto a las demás formas de experiencia o no, fue uno de los grandes temas de la estética postkantiana. Y, de hecho, sigue siéndolo para nosotros, de modo que, desde una estética pragmática, la unidad y la diferencia de la experiencia sigue siendo un problema al que dar respuesta cabal.
- 3) Una teoría del gusto y del arte integrada en el «proyecto de la Ilustración» (o de la modernidad) que gravita en torno al concepto de autonomía del sujeto. En el centro del pensamiento kantiano, y eso es quizás lo que le hace más vigente en la actualidad, se halla la idea de libertad y la pretensión de conocer sus límites. La libertad del individuo que piensa con su propia cabeza y que sólo atiende a la razón y la experiencia para distinguir el conocimiento de la opinión o el prejuicio. La libertad del individuo que se autodetermina en su foro interno y que es capaz de determinar libremente cuál es su deber y qué es lo justo. Pero también la libertad del individuo que crea, goza y juzga las apariencias estéticas y el arte. Así, centro de la estética kantiana es la noción de gusto libre, de gusto no sometido a cánones o reglas. Como sostiene Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar*, no puede haber ninguna regla objetiva del gusto que determine, por medio de conceptos, lo que sea bello (§ 17). Pero aunque no pueda haber una regla objetiva del gusto que fije en conceptos lo que es bello, subsumiendo los casos particulares bajo esa regla general, sí que es posible, en cambio, un juicio, denominado por Kant *reflexionante*, en el que sólo lo particular es dado y debe buscarse lo universal. Para la estética del presente, sigue siendo fundamental la explicación de la libertad del individuo reflexionante frente a los fenómenos estéticos y artísticos, la explicación de cómo es posible juzgar y criticar razonablemente sin reglas objetivas y, pues, sin que el gusto tenga que reducirse a algo perfectamente subjetivo y subjetivista.
- 4) Fundamentar, a la vez que la autonomía del gusto, la evidente existencia de la comunidad del gusto, lo que Kant articuló en torno a la idea de un *sensus communis aestheticus*. El gusto con sujeto colectivo, como fenómeno sociológico, no resulta en Kant incompatible con el gusto puro individual y explica la dimensión de la necesaria *cultura* del gusto y de la capacidad de juzgar lo sublime (§ 29). Que la capacidad estética de juzgar no sea algo totalmente subjetivo tampoco quiere decir, sin embargo, que sea enteramente relativa a unos usos y costumbres colectivos, un hecho puramente sociológico al modo cómo sostuvo Pierre Bourdieu en *La distinción*. Que el gusto es un mecanismo de identificación social, de distinción, etc., no significa que todo en él sea histórico, relativo y completamente contingente. La facultad de juzgar, en tanto que ese *sensus communis aestheticus* definido por Kant en los §§ 20, 21, 40 de la *CJ*, hay que entenderla como la capacidad de juzgar la universal comunicabilidad de los sentimientos en una representación dada. Desde la perspectiva de una estética pragmática, no se trata sólo de la comunicabilidad de los sentimientos, sino de la comunicabilidad también de significados, y de una comunicabilidad que no está definida de una vez por todas, sino que evoluciona y se transforma en la

historia, probablemente ampliándose, de modo que se trata de una comunicabilidad universal pero históricamente contingente. La razón estética no es pura, sino que está históricamente situada. El juicio reflexionante no es un juicio puro, sino un juicio relativo a su contexto que aspira a trascender su esta relatividad y convertirse en universal. Estas afirmaciones precisan algunas explicaciones más elaboradas.

II

Resumiendo muy groseramente, para Kant el juicio reflexionante más característico tiene los siguientes rasgos:

- a) Es desinteresado y sin concepto, esto es, se trata de un juicio en el que se ha eliminado todo aquello personal del sujeto para que actúe como un sujeto en general y fundamente una imparcialidad del juicio; además, se articula en torno a dos tipos de emociones: el placer positivo en el sentimiento de lo bello y el placer negativo en el sentimiento de lo sublime.
- b) Es universal en sentido subjetivo o estético, en el sentido de un voto que, aunque está basado en la relación de satisfacción del sujeto, no es meramente privado, sino que postula la adhesión de todo el mundo.
- c) Está basado en la forma de una finalidad sin fin.
- d) Es necesario en sentido subjetivo o estético, como juicio ejemplar de un sentido común estético.

La teoría kantiana de una belleza libre y de un juicio de gusto puro no ligados a concepto teórico o a noción normativa alguna, la experiencia de lo sublime como vía sensible de acceso no teórico a la esfera de lo infinito, de lo inteligible y lo que no se puede representar, así como su teoría del genio creador como talento para generar nuevas normas y modelos, ya contenía todos los elementos de una estética emancipada y, por ende, moderna. Kant logró además no caer en el positivismo o en el mero subjetivismo descubriendo una lógica estética o esfera de racionalidad diferenciada de nuestra relación con lo bello y el arte deducida de la pragmática del juicio estético. En Kant el placer estético no sólo es diferenciable de lo agradable y otras formas de placer, sino que también implica el reconocimiento de una pretensión de validez justificable, por decirlo habermasianamente. Cuando alguien afirma que una rosa es bella o una obra de arte es de calidad, aspira a un reconocimiento de su juicio, apela a un vínculo normativo entre personas que atienden a razones, que adoptan una actitud con un sí o con un no frente a las pretensiones de validez del juicio de otro. Y algo semejante puede decirse de la obra misma: toda obra de arte, y en eso se diferencia de todo objeto o fenómeno natural, en tanto que medio de comunicación simbólica, plantea una pretensión de reconocimiento a un público sin el cual toda obra estaría muerta o congelada. El famoso *sensus communis aestheticus* resume la idea kantiana de un mundo de comunicación estético, con su propia lógica y sus modos de reconocimiento

potencialmente universal. En Kant encontramos una atención ajustada a los derechos del artista y del público, del crítico y de la esfera de lo estético. Sin embargo, a diferencia de la estética de Baumgarten, la estética kantiana fue a la vez una pésima filosofía del arte. Preso en los límites de una filosofía radical del sujeto y en un paradigma mentalista, Kant tiene que ver en las obras de arte, como en los objetos o los fenómenos naturales, sólo una *ocasión* para el juicio estético de un sujeto individual. Con ello, el arte, siendo emancipado de la naturaleza, la moral, la religión, el príncipe y el burgués, caía por el otro extremo víctima de una comprensión limitada del fenómeno de la comunicación que se da tanto en la experiencia del arte como de la que encontramos en la experiencia estética de la naturaleza. La neohermenéutica del siglo XX verá con razón en Kant una forma superior de subjetivización de lo estético y en la pérdida de toda conexión entre el arte y la verdad en la estética kantiana un síntoma definitivo de ello.

Frente a esas conocidas tesis de Kant, la revisión del proyecto kantiano desde la pragmática de la comunicación estética sostendrá que:

- a') El juicio estético es cognitivo en un grado u otro e interesado, y va asociado a toda clase de emociones, desde el placer al asco pasando por el miedo o la estupefacción.
- b') Se plantea con una pretensión de validez intersubjetiva específicamente estética, en el sentido de un voto que aspira a la adhesión general y, por tanto, que aspira a la universalidad, pero sin ser universal *de facto*.
- c') Está basado en una forma en la que se ha encarnado un significado y, de tener fines, éstos son libres.
- d') Es un juicio posible y razonable, un voto razonado.

Vamos a comentar brevemente cada una de estas contratesis o tesis revisadas que apuntan a una transformación pragmática de la estética kantiana.

- a') El concepto de desinterés estético no puede entenderse en sentido estricto. Como hemos afirmado anteriormente, ningún fenómeno se nos aparece sin concepto, puesto que vivimos en un bosque de símbolos. ¿O es que podemos *ver* sin concepto? Incluso aquello que vemos o pensamos por primera vez sólo lo vemos o pensamos a la luz de lo que ya hemos visto y pensado, a la luz de las categorías y formas simbólicas con las que estamos familiarizados. Lo nuevo sólo es nuevo sobre el fondo de lo conocido. En este sentido, no podemos desprendernos del conjunto de esquemas conceptuales y perceptivos que siempre son para nosotros un *a priori*, aunque histórica y socialmente contingente y modificable. Nosotros podemos ver un retablo de color blanco como un lugar para la experiencia estética y la reflexión artística en torno a la pintura monocroma. Difícilmente podía Kant hacer este tipo de experiencia, pese a que su teoría estética en principio lo permitía, porque en su categorización del mundo no entraban las telas en blanco como «ocasiones» para un juicio estético, a diferencia de las rosas, que constituían, como los pájaros y su canto o la hojarasca del bosque en otoño, categorías adecuadas para una experiencia estética.

Kant podía ponernos ejemplos de juicio de gusto puro porque en su mundo ya había rosas, gusto y belleza que atribuir a las primeras, ya había, pues, un mundo conceptualizado, categorizado y articulado a priori simbólicamente. En sentido estricto, no podemos juzgar la belleza de una rosa independientemente de esa articulación conceptual y, por tanto, no la podemos juzgar desinteresadamente. Y si hablamos de obras de arte, la cuestión es todavía más grave. Como ya hemos dicho, a diferencia de la estética de Baumgarten, la estética kantiana fue a la vez una pésima filosofía del arte, surgida de necesidades sistemáticas de la filosofía crítica y, paradójicamente, elaborada por alguien sin apenas sensibilidad para lo estético y el arte ni interés por ellos más allá del desafío conceptual que representaban para su sistema del idealismo trascendental. Juzgar la belleza de una madona de Rafael con independencia de lo que significa —la Madre de Dios, la Madre de todos nosotros, la Maternidad, el Amor Materno, etc.— es un absurdo. La experiencia del arte es una experiencia de lo más interesada e inevitablemente con concepto. Y ello por no hablar de la pretensión de negar la relación entre la belleza y el erotismo. ¿Cuál debe ser la naturaleza de la experiencia de la *Olimpia* de Manet o de una típica fotografía de Mapplethorpe? ¿Una mirada puritana que niegue la sexualidad? Eso no tendría sentido. La noción de un placer desinteresado, puramente estético es insostenible. Además, la variedad de placeres y displaceres, de emociones y sentimientos estéticos es muy amplia y no está definida de una vez por todas. Lo *gore*, el terror y el asco suscitan también sentimientos tan estéticos como lo bello y lo sublime, e igual de interesados.

Ahora bien, en un sentido menos estricto, el desinterés o una variante del mismo es, evidentemente, una categoría enteramente imprescindible. Kant sostuvo que no se puede someter el juicio estético a criterios externos al mismo, ni a criterios teóricos, ni a criterios normativos de índole moral o política, ni a criterios religiosos o ideológicos del orden que sea. Y ése es un planteamiento de fondo irrenunciable: el de la autonomía relativa de lo estético, el de la peculiaridad de la experiencia estética frente a las demás formas de experiencia. Eso no significa negar la continuidad de la experiencia como defendiera con cierta razón Dewey y los pragmatistas clásicos. Significa que hay que situar en un lugar correcto la intuición común de que no se puede juzgar al Quijote a partir del hecho de que no existiera una verdadera Dulcinea del Toboso, o que no se puede valorar la música de Bach por la medida en que fuera el adecuado continente de un mensaje religioso protestante. La música, como la ficción narrativa o las obras de arte visuales, tiene razones que no se dejan medir por su relación ni con la verdad, ni con lo justo o lo bueno. La tradición afirma que la experiencia estética se mide con lo bello, lo sublime, lo gracioso, lo patético, lo trágico, etc. Y ello es cierto. *El Quijote* o el *Gernika* no son ni verdaderos ni falsos, ni justos ni injustos. Son buenos o malos en sentido estético, esto es, son obras logradas o fracasadas, son bellas o feas, son fascinantes o aburridas, sublimes o prosaicas. Las obras de arte tienen otro tipo de pretensión de validez que los símbolos y discursos teóricos, normativos, religiosos, etc., y, por tanto, se valoran en otro tipo de discursos, los estéticos. Sin embargo, éstos

son un tipo de discurso especial, más radical, en el que, como en los filósofos, hay una aceptación primaria de otro tipo de pretensión de validez previa la verdad, la justicia, el bien, lo logrado, etc., a saber, la *inteligibilidad*. La fuerza estética del *Quijote* no está en si en La Mancha hubo tal sujeto o tal pueblo y tales personajes luego transfigurados literariamente. Eso es, cuando menos, secundario. Lo fundamental es la capacidad del *Quijote* de abrir un espacio de sentido, de inteligibilidad, en un mundo en transición entre el medioevo y la modernidad, un espacio que, milagrosamente, sigue dialogando con las generaciones posteriores. La principal pretensión de validez del arte es la inteligibilidad, que puede abrir un espacio de sentido sobre el mundo donde antes no lo había, o puede transformarlo. Luego ese espacio puede tener un tipo u otro de fuerza estética: bella, sublime, interesante, *cool* o trágica.

Así, pues, el desinterés estético hay que entenderlo, no tanto como una anulación de la subjetividad del individuo que experimenta el objeto con relación a sus deseos, necesidades e intereses, a sus conocimientos y prejuicios normativos, sino ante todo como una priorización de la pretensión de inteligibilidad y, una vez aceptada ésta, la atención a las formas de la fuerza estética, esto es, a la belleza, la sublimidad, la tragicidad, etc. ¿Qué quiere decir esto en concreto, en relación con fenómenos estéticos y artísticos de hoy? Permítaseme aquello que no era muy del gusto de Kant: los ejemplos. En la parte alta de la Rambla de Catalunya de Barcelona, prácticamente en su mismo comienzo a la altura de la avenida de la Diagonal, hay una escultura instalada en el año 1972 debida a un escultor local, Josep Granyer i Giralt, que representa a una jirafa tumbada en una irónica posición (figura 1). Nadie en Barcelona había



Figura 1.

visto jamás una jirafa semejante, aun cuando las jirafas eran ya conocidas en dicha ciudad desde bastante tiempo atrás. La noción de desinterés estético de la que venimos hablando significa que en un caso semejante no hay que plantearse si las jirafas adoptan de hecho semejantes posturas o no, o si son normativamente correctas, sino si eso que se nos presenta nos plantea o no un sentido que se nos comunica con mayor o menor acierto acerca de algo en el mundo. Algunos barceloneses de 1972, incluso muchos de ellos, se sintieron molestos, escandalizados, e incluso burlados por esa escultura cuya pretensión de inteligibilidad reconocían de entrada porque reconocían al cuellilargo mamífero africano «jirafa» y su postura inconsistentemente humana. En el momento de su instalación fue rechazada por ser fea, una mera broma, una tomadura de pelo, una bobada, un insulto a la inteligencia o al buen gusto de los barceloneses, o ambas cosas a la vez. Nadie, de hecho, cuestionó su pretensión de inteligibilidad, sólo la naturaleza de su fuerza estética. Hoy, tras más de treinta años encabezando la más noble de las ramblas de Barcelona, nadie le niega ni la inteligibilidad ni las variantes de fuerza estética que una mayoría le reconoce: gracia, ironía, frescura. Y si el Ayuntamiento decidiera eliminarla de su emplazamiento, con seguridad se formaría un movimiento ciudadano que impediría semejante acto de arbitrariedad e incluso vandalismo institucional. Tan consagrada está la obra que hasta se ha convertido en personaje central de la reciente novela de Jordi Ibáñez Fanés *Una vida al carrer*. Contemplar desinteresadamente la jirafa de Granyer no significa, desde luego, ignorar que representa una jirafa en una postura y un gesto humanos que cuestiona algo acerca de nuestras formas de ser, de existir, etc., sino, al contrario, reconocer esa pretensión de inteligibilidad abierta a las posibilidades de la experiencia, puesto que su significado es indeterminado y abierto en una forma que no lo es ninguna afirmación teórica o normativa. La jirafa de Granyer no nos dice ni cómo es un fragmento del mundo ni cómo debe ser, ni lo afirma ni lo condena, sólo cuestiona lo que suponemos que es en el mundo y cómo deba ser hablándonos de otras posibilidades de la experiencia, de otras aperturas del mundo. Si es bella, irónica o carece de interés es algo que ya sentencian y sentenciarán las generaciones de barceloneses y turistas que la han contemplado hasta ahora y que tal vez la contemplarán en el futuro.

b') Kant tenía toda la razón al observar que en el lenguaje ordinario ya distinguimos entre los juicios de gusto privado y los juicios estéticos públicos. No es lo mismo decir que a uno le gusta el vino que decir que esta rosa es bella o que *Las Meninas* de Velázquez son una obra maestra. El primero se plantea con una pretensión de validez que no va más allá de la propia persona que lo enuncia, mientras que el segundo y el tercero se plantean con una pretensión de validez intersubjetiva específicamente estética, en el sentido de un voto que aspira a la adhesión general y, por tanto, que aspira a la universalidad, aun cuando *de facto* no la tenga. La pragmática de la comunicación estética nos revela que la fuerza vinculante de los juicios y argumentos estéticos

es menor que la fuerza de los juicios lógicos o normativos. En este sentido, la razón estética es el mejor ejemplo de razón sin fondo. Ningún juicio o argumentación acerca de los valores estéticos y artísticos de una obra de arte o de un paisaje podrán concitar nunca, o sólo raramente, el consenso que inevitablemente pueden concitar los juicios y las argumentaciones teóricas o, en ocasiones, las normativas. La proposición *Las Meninas* fueron pintadas con pigmentos al óleo sobre lienzo», en la medida que es verdadera, cosa que podemos contrastar empíricamente, vale universalmente y suscita un consenso absoluto, aunque siempre pueda haber algún majadero que lo cuestione, al igual que hay majaderos que sostienen la planitud de la Tierra o la existencia de marcianos abductores. La fuerza vinculante de lo verdadero siempre presupone una comunidad de individuos razonables que se dejen guiar por la evidencia y los mejores argumentos. Lo mismo que en el ámbito normativo, donde aunque las cosas son mucho menos firmes y bien fundadas, puede producirse un consenso en torno a lo que es injusto y es moralmente rechazable, como se expresa en parte en textos como las constituciones democráticas o la Declaración de los Derechos Humanos, y siempre y cuando estemos en un colectivo de individuos razonables dispuestos a respetar la libertad de los demás y a plegarse ante los mejores argumentos. Los consensos que pueden reunir ciertas afirmaciones en torno a la igualdad de derechos o la maldad de la violencia machista, aun no siendo tan firme como cuando se trata de cuestiones de hecho es al menos notable. Bien es cierto que, en otras cuestiones, ese tipo de consenso y universalidad parece imposible de alcanzar, como en el caso del aborto, la eutanasia o los derechos de los animales, y en algún aspecto en estos casos las cosas se parecen a lo que ocurre en la esfera de lo estético. La diferencia principal, en cualquier caso, es que mientras en los ámbitos teórico y normativo nos encontramos con una profusión de leyes, principios, normas y reglas estrictas, en el ámbito estético apenas si contamos con las reglas pragmáticas del uso del vocabulario estético. Pero estas reglas no implican la aplicación de principios generales. Cuando alguien dice con Kant que esta rosa es bella o que una obra de arte es de calidad no tiene ninguna regla general acerca de la belleza de las rosas o la calidad de las obras de arte a la que apelar y que usar como baremo. Pero aspira a un reconocimiento de su juicio, apela a un vínculo normativo entre personas que atienden a razones, que adoptan una actitud con un sí o con un no frente a las pretensiones de validez del juicio de otro. Kant ya calificaba la validez universal del juicio estético de «subjetiva» o «estética» para diferenciarla de la universalidad lógica o de la normativa (*CJ* § 8). Efectivamente, «esta rosa es bella» es un juicio singular que aspira a la universalidad, a la adhesión democrática de los demás. El consenso en estética es un fenómeno extraño, limitado a círculos culturales determinados o a ciertos cánones de la historia de las artes, la literatura y la música. La esfera de la estética es la esfera de mayor libertad y democracia si la comparamos con las esferas de lo teórico y de lo normativo. Cualquiera puede rechazar los méritos estéticos de Velázquez sin ser tachado de loco peligroso como nos tratarían si anduviéramos sosteniendo que la ley

de la gravedad es falsa o que la violación es una práctica muy legítima. Quien rechace a Velázquez sólo se encontrará con que pocos o nadie le siguen en ese voto. Pues, como sostenía el propio Kant, en el juicio estético sólo se postula un voto universal, una idea que espera la aprobación de cada cual como un caso de una regla desconocida cuya confirmación espera, no por la fuerza de la lógica, sino por la adhesión de los demás (§ 8). Puede que Velázquez forme parte del canon universal, que casi todo el mundo reconozca de su obra y goce de ella, pero ningún juicio o argumentación estéticos acerca de la misma gozarán de apoyo en un fondo de consenso parecido al de las ciencias o la moral. La razón estética es, así, razón, pero razón sin fondo.

c') La base de todo conocimiento es estética. Eso lo había formulado Kant muy razonablemente ya en la *Crítica de la razón pura* al desmenuzar lo que bautizó como «estética trascendental». En efecto, todo conocimiento comienza por los sentidos y las categorías que articulan nuestro mundo. Si puedo decir que tengo en la mano una rosa es porque la veo, la huelo y tengo categorizado ese objeto como ese tipo de flor. Si estoy ante una flor que nunca he visto, veré un extraño objeto que tiene cierto parecido con un clavel, esto es, sólo la veré en una relación de semejanza y diferencia con lo que ya conozco. Flores, rosas, claveles, son objetos cargados de significado simbólico en cada cultura, un significado relativo al lugar que ocupan en cada forma de vida. Tal vez puedo relativizar el peso de ese significado simbólico en mi cultura cuando veo una rosa, pero lo que no puedo hacer es verla sin saber que es una rosa, y menos aún proferir una sentencia como «esta rosa es bella», porque tengo que saber qué objeto es una rosa y cómo emplear la palabra «bella». Todo esto no es muy distinto a lo que ocurre cuando en un aula un profesor de física escribe en el encerado $E = mc^2$. Como alumno, veo unos símbolos que me resultan familiares y los identifico con una famosa fórmula de Einstein sobre la transformación de la materia en energía. El primer paso de ese reconocimiento es tan estético como el de la rosa hermosa: está basado en reconocer una forma sensible en la que se ha encarnado un significado. Ahora bien, ¿dónde está la diferencia entre ver la belleza de una flor y leer una fórmula de la teoría de la relatividad? La diferencia reside en la actitud pragmática ante el objeto. Desde luego, un experto botánico puede contemplar una rosa como objeto teórico, por ejemplo como ejemplar de una determinada especie biológica, y, a la vez, como un hermoso objeto estético, al igual que el físico puede leer la famosa ecuación de Einstein como una fórmula científica y también como una hermosa síntesis cognitiva admirable por su sencillez, etc. Lo que diferencia al (re)conocimiento teórico del (re)conocimiento estético es la clave de la mirada en cada caso. En la mirada teórica, la forma en la que se encuentra encarnado un significado se entiende como descripción del mundo con pretensión de verdad. En la mirada estética, en cambio, estamos ante eso que Kant llamaba «forma de una finalidad sin fin», la famosa *Zwecklosigkeit ohne Zweck* que tiene que reformularse a la luz de lo que hemos afirmado acerca del desinterés bien entendido. Si contemplamos

un objeto como teórico, estamos sometiéndolo a una pragmática lógico-teórica, a un concepto teórico hubiera dicho Kant. Lo mismo vale para el caso normativo; no hay que mirar los objetos estéticos desde una perspectiva primariamente moral o política. El *Gernika* de Picasso o los rótulos políticos de Jenny Holzer no son ni descripciones del mundo ni proposiciones morales o políticas, son obras de arte que abren a un conocimiento posible del mundo y a una reflexión moral o política que, de producirse, dejan de constituir formas de conocimiento estético para convertirse en fragmentos de conocimiento teórico o normativo. En sentido estricto, *Antígona* u *Otelo* no nos ofrecen conocimiento teórico ni normativo acerca de la vida, no nos describen ninguna verdad empírica del mundo ni nos dan instrucciones morales acerca de lo justo y el mal, pero la reflexión a la que invitan esas obras puede dar lugar a discursos que sí puedan ser teórica o normativamente correctos. Las grandes tragedias, como las grandes novelas y, en general, el gran arte, pueden proporcionarnos un conocimiento fundamental de la condición humana, de las grandes encrucijadas de la vida, sobre lo que vale y lo que no, pero ese conocimiento estético, como las parábolas religiosas y las metáforas de los filósofos, sólo abren espacios de sentido, producen aperturas del mundo que nos permiten interpretar los hechos de la vida, y ulteriormente explicarlos y juzgarlos. Pero las explicaciones y los juicios normativos ya no son conocimiento estético.

Un aspecto fundamental de la discusión filosófica en este punto tiene que ver con el concepto de autonomía, una categoría central de la filosofía de la modernidad de la que no se puede prescindir sin más, al igual que de la categoría de sujeto. En el concepto de autonomía se concentró uno de los ideales fundamentales de la Ilustración y la época revolucionaria, a saber, la de un arte libre y democrático, liberado de la servidumbre a la nobleza y las iglesias, el arte correspondiente a una sociedad de ciudadanos autodeterminados y a una colectividad de creadores emancipados de toda suerte de servilismos. Ese momento categorial parece tan irrenunciable como los de individuo moralmente responsable, ciudadano libre o sujeto de derechos. Sin ellos no podríamos explicar el tipo de sociedad que tenemos y defendemos ni buena parte de las instituciones que organizan nuestra vida colectiva. El mundo del arte no se explicaría sin la noción de autonomía del arte. Sin embargo, ésta es una de las categorías más ambiguas de la estética filosófica. Sobre ella se han escrito ríos de tinta y en torno a ella han girado algunas de las polémicas más sonadas de los siglos XIX y XX. Si el arte debe ser para el arte, para el pueblo, si puede o no haber arte político, si esto y aquello, son polémicas que tal vez inevitablemente persisten en el presente porque una vez que el arte se emancipó la pregunta del «para qué» tiene una pluralidad de respuestas igualmente válidas. El arte puede tener legítimamente fines políticos, morales, religiosos, o del orden que sea, o bien puede no tenerlos, negarlos y combatirlos. Lo fundamental es que ello tenga lugar desde la autonomía, desde la libertad creativa. En esta libertad se cifra la diferencia entre arte y propaganda, entre el arte político de las vanguardias o de la posmodernidad reciente y el arte oficial de los

regímenes totalitarios. No quiero decir con ello que las zonas oscuras o de sombra no existan. Claro que muchas veces es difícil distinguir, pero nadie ha dicho que sea fácil la tarea de distinguir. Lo fundamental es que los fines del arte, de existir, sean fines libres, internos, no impuestos desde afuera. Los conceptos de autonomía fundamentalistas al estilo del que defendiera Adorno en su *Teoría estética* no nos ayudan mucho a comprender la mayor parte de los fenómenos estéticos y artísticos, aunque tengan el valor contrastante de todo extremismo filosófico. Vistas hoy con una perspectiva de veinte años, las obras de Bárbara Kruger (figura 2), de un claro contenido político y de crítica social, mantienen parte de su vigor y de su fuerza, y aunque no se puedan entender desde ningún concepto clásico de «autonomía», no dejan de ser buenos ejemplos de un arte libre, sin finalidades espurias, a diferencia de lo que pasaba con el arte propagandístico soviético de aquellos mismos años anteriores a la caída del muro de Berlín.

Así pues, la fórmula sobre la «forma de una finalidad sin fin» puede ser salvada si se la emplea *cum grano salis*, como una divisa que defiende la emancipación del objeto estético respecto de funciones que sólo debe asumir desde



Figura 2.

la libertad. Hoy nos resulta evidente que las reflexiones de Walter Benjamin sobre los cambios de función del arte en la sociedad contemporánea son mucho más interesantes que las rasgaduras de vestimenta adornadas por los asaltos a la autonomía del arte por parte del mercado y las ideologías políticas. Si el arte tuviera que ser siempre lo contrario de la mercancía, entonces deberíamos haber declarado su defunción desde hace más de un siglo —y en literatura por lo menos desde Balzac.

d') La última de las tesis revisadas que contrapondremos al kantismo clásico desde una estética pragmática es la de que en estética la categoría de necesidad no tiene mucha cabida. Nada en el arte es necesario, pero todo es posible. El juicio estético es un juicio posible y razonable, un voto razonado, un juicio ejemplar que se propone al reconocimiento de los demás. Las categorías de necesidad y posibilidad, por supuesto, han de entenderse en un sentido algo más amplio que en sentido estrictamente lógico. Estrictamente hablando, sólo es necesario o imposible lo lógicamente necesario o imposible, todo lo demás es posible. El juicio estético, el hablar razonadamente de la experiencia estética, es posible porque podemos postular contrafácticamente, no como un hecho dado, una comunidad de comunicación sobre lo estético. Esto es lo que Kant llamaba *sensus communis aestheticus*, el supuesto que implícitamente hacemos al hablar de lo estético de que todos tenemos las mismas capacidades y podemos hacer las mismas experiencias y, por ende, podemos coincidir en nuestras razones estéticas, por así decirlo. Kant entendía el *sensus communis* como la condición de la universal comunicabilidad de los sentimientos en una representación dada. Desde la perspectiva de una estética pragmática, no se trata sólo de la comunicabilidad de los sentimientos, sino de la comunicabilidad también de significados y, claro, de una comunicabilidad que no está definida ni acabada ya de una vez por todas, sino que se despliega, evoluciona y se transforma en la historia, probablemente ampliándose —aunque ésta sería otra discusión—, de modo que se trata de una comunicabilidad universal pero históricamente contingente. Este sentido común que Kant pensaba como un hecho, pero que en realidad es presupuesto contrafácticamente en cada acto de comunicación estética, era la condición para que pudiese afirmar que en el juicio estético hay una necesidad pensada como ejemplar, es decir, una necesidad de la aprobación por todos de un juicio, considerado como un ejemplo de una regla universal que no se puede dar (§ 18). Obviamente, dicha necesidad «estética» o «ejemplar» sólo es de hecho una posibilidad de adhesión de los demás, de coincidencia en la experiencia, en la apreciación o en la interpretación, una posibilidad que raramente o nunca se da, lo que, como antes afirmábamos, es característico de la racionalidad sin fondo de la experiencia en la esfera estética y aquello que la determina como una esfera en la que la identidad jamás podrá derrotar a la diferencia, en el que la libertad de ver las cosas de otro modo no se puede cancelar sin eliminar con ella toda una esfera cultural.

III

Para terminar, quiero afirmar mi creencia de que para la estética y la filosofía del arte la perspectiva que propongo significa la definitiva superación de la disputa por la prioridad en la que han vivido en las últimas décadas. Hegel criticó con razón el punto de vista kantiano que otorgaba prioridad a la estética frente a la filosofía del arte argumentando que la posibilidad de la experiencia estética de la naturaleza tiene como condición necesaria la experiencia del arte, pues sólo cuando se han desarrollado las capacidades estéticas en el trato con el arte puede hacerse una extensión de este tipo de experiencia a la naturaleza o a otros ámbitos de objetos y verlos como si fueran obras de arte. Este argumento se corresponde con lo que la historia y la antropología nos dicen acerca del comportamiento estético. Aunque éste tenga un componente biológico y de un modo que no comprendemos bien presuponga nuestras capacidades para el sexo, las emociones, etc., el comportamiento estético surgió con la capacidad de simbolización, seguramente al mismo tiempo que el lenguaje y se desarrolló ante todo como comportamiento artístico: embelleciendo el cuerpo, los objetos o el entorno; luego representando las presas de caza, las escenas de caza o los cuerpos humanos como parte de ritos mágicos, de manifestaciones de poder supraterrrenal, y sólo muy tardíamente —en Occidente entre el Renacimiento y la Ilustración, antes en Oriente— apareció el comportamiento estético hacia la naturaleza.⁴ Desde el punto de vista de la génesis, me parece poco cuestionable que Hegel —y tras él Wollheim o Strawson, por ejemplo— sostenía el punto de vista correcto sobre qué precedía a qué y, por tanto, la filosofía del arte sería prioritaria. Pero, desde el punto de vista sistemático, creo que la disputa entre Kant y Hegel, a la vista de la evolución reciente del arte, se ha resuelto para darle paradójicamente la razón a Kant, pero en un sentido totalmente imprevisto. Hegel o Wollheim planteaban que aprendemos a desarrollar nuestras capacidades para la conducta estética en el trato con esos objetos diferenciados que son las obras de arte y luego extendemos esa conducta a otros objetos posibles. Las experiencias estéticas que podíamos hacer de la naturaleza estarían definidas por las cualidades artísticas que proyectamos en la naturaleza y Oscar Wilde tendría razón al sostener que el arte no se parece a la naturaleza, sino, al revés, la naturaleza al arte. Hoy, sin embargo, aprendemos a desarrollar nuestras capacidades estéticas con cualquier clase de objeto: muebles, deportes, anuncios de publicidad, paisajes, ropas, automóviles, películas, televisión y, naturalmente, obras de arte que pueden tener cualquier aspecto, desde ser un montón de chatarra a un panel con instrucciones pasando por las formas tradicionales del cuadro o la escultura. Desde el punto de vista sistemático, la estética y la filosofía del arte ya no tienen por qué disputarse la superioridad, porque el arte ha desbordado completamente sus cauces tradicionales o modernos para presentarse en los lugares

4. Véase mi postfacio al libro de M. KESSLER, *El Paisaje y su sombra*, Barcelona: Ideabooks, 2000, p. 73-86.

más insospechados y tiende a confundirse con todo aquello experimentable estéticamente. Las cualidades artísticas son algo presente en muchos otros ámbitos de la cultura, además del mundo del arte estricto. Para comprender el arte hoy hay que adoptar el punto de vista de la estética y para comprender la estética hay que adoptar el punto de vista del arte contemporáneo, que es muy distinto de los puntos de vista del arte tradicional o del arte moderno con sus esferas culturales tan diferenciadas.⁵

5. Creo que la superación de las disputas entre Kant y Hegel que han dominado los últimos dos siglos de filosofía no sólo se da en este ámbito, sino también en el de la filosofía teórica y la filosofía práctica. El anteriormente mencionado «pragmatismo kantiano» puede entenderse también como una posible vía de superación de esas antinomias clásicas de la modernidad filosófica.