
ESTÉTICA KANTIANA DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE. LA VIGENCIA DEL FORMALISMO KANTIANO EN EL CONCEPTUALISMO CONTEMPORÁNEO

George Clarke¹

Resumen

Discute la problemática vigencia del formalismo de la estética de Kant en el arte contemporáneo, en gran parte dominado por el conceptualismo. Aborda la discusión sobre aquello que define el carácter artístico de un objeto: la forma o el concepto. Señala que la pretensión de que el arte debe ser bello —un derivado del formalismo clásico— ha quedado sin efecto a partir del siglo XX, lo que debilita el carácter puramente sensualista de la obra de arte y obliga a revisar el rol protagónico de la tradición formalista. El debate se centra principalmente en el contraste entre la estética kantiana y la de Arthur Danto.

Palabras clave: formalismo, conceptualismo, estética kantiana, crítica de arte

Introducción

En los tiempos de Immanuel Kant el arte era esencialmente formalista y, además, era bello. A finales del siglo XVIII resultaba difícil concebir un arte sin belleza y por eso Kant pudo construir su sistema estético asumiendo que el arte y la belleza eran realidades inseparables. Al respecto, una de las preguntas de fondo que merodean al arte contemporáneo es la siguiente: ¿es la belleza aún una parte esencial del arte? El filósofo del arte Arthur Danto respondió negativamente a dicha pregunta y, en consecuencia, ahora nos corresponde investigar hasta qué punto la estética de Kant es aún vigente en un mundo habitado por obras de arte sin belleza y donde gran parte del valor artístico radica en el concepto.

Si el arte conceptual sostiene que el aspecto más importante de una obra de arte es su concepto, el juicio estético kantiano resulta impracticable y, al mismo tiempo, el formalismo puro no permitiría la aceptación de los *readymades* como objetos artísticos. Si bien Danto afirma que los aspectos perceptivos ya no forman parte de la definición del arte, la forma se convertirá en una metáfora para un significado que el observador deberá completar. La forma entonces ya no es un fin en sí misma, sino que es el vehículo para la captación

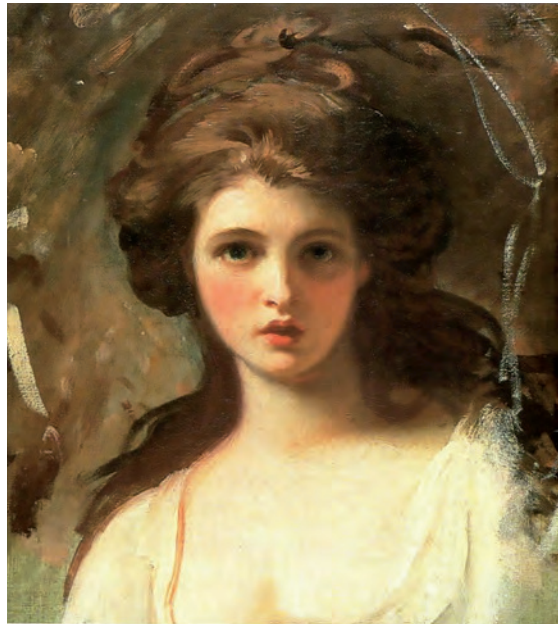
¹ Docente a tiempo completo en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es miembro del Grupo de Investigación en Arte y Estética (GAE-PUCP). gclarke69@yahoo.com

del concepto. Kant consideraba que el arte debía ser bello, imitando de este modo a la naturaleza; mientras que Danto nos advierte que el arte moderno ya no requiere belleza. Existen obras feas que son arte. El arte feo no puede ser evaluado empleando el juicio estético, porque este presupone que lo juzgado es bello. Por otra parte, varios críticos modernos consideraban que la comprensión de un arte nuevo conducía al reconocimiento de su belleza, lo que refuerza las premisas del formalismo kantiano. Sin embargo, la teoría kantiana sí goza de cierta vigencia cuando comparamos el concepto de ideas estéticas con la teoría del significado encarnado de Danto. Por vías distintas podemos llegar a un resultado bastante similar. La presunción de que el arte debe ser bello está íntimamente relacionada con la contemplación estética y esta se asocia a la idea de que el arte debe ser inútil (no instrumental). Una vez que hemos asumido que la obra de arte es inútil, no tenemos otra opción que contemplarla y, en el caso de Kant, contemplar su belleza formal.

1. El juicio estético kantiano

En la *Crítica de la facultad de juzgar*, en la sección titulada *Analítica de lo bello*, Kant señala que los juicios estéticos son juicios autónomos, no se basan en conceptos o razones, por eso afirma que los juicios estéticos son desinteresados: “El juicio de gusto es solamente contemplativo, es decir, es un juicio que, indiferente a la existencia de un objeto, sólo mantiene unidos la índole de éste con el sentimiento de placer y displacer” (Kant, 1992, pp. 126-127). Es un juicio autónomo, porque es un juicio sobre el sentimiento que nos genera una representación. El juicio estético no se realiza sobre las cualidades objetivas del objeto, solo nos dice cómo su representación nos afecta. Esta distinción es importante, pues en la estética contemporánea se suele hablar de las propiedades estéticas de los objetos como si nos refiriésemos a su forma y apariencia.

Para Kant, el juicio estético solo describe el sentimiento que los objetos generan en el sujeto y se realiza de manera inmediata sobre la forma del objeto, por eso se habla de *formalismo kantiano* (“En todo arte bello lo esencial consiste en la forma”). Pero también es universal, porque actúa *como si* fuese objetivo, aunque es subjetivo, porque el sujeto afectado exige que los demás compartan su juicio, aunque fácticamente no lo hagan. El juicio estético es universal e intersubjetivo porque no se basa en conceptos ni interés privado. Si bien todo objeto artístico contiene conceptos que lo hacen posible, en el juicio de gusto, dicho concepto debe permanecer indeterminado y dicha indeterminación debe garantizar el carácter universal del juicio, aunque esto no se realice en la práctica: “El juicio de gusto postula una voz universal en la complacencia;



(Fig. 1)



(Fig. 2)

(Fig. 1) George Romney, *Retrato de Lady Hamilton*, 1782
(Fig. 2) Andy Warhol, *Brillo box*, 1964

sólo se postula la posibilidad de esta universalidad. El mismo juicio de gusto no postula el acuerdo de todos” (Kant, 1992, p. 132). Esta universalidad debe presuponer la existencia de un sentido común (*sensus communis*) compartido por todos los seres racionales y este sentido común está basado en el libre juego de la imaginación y el entendimiento. Para Kant, el arte debe dar “muestras de naturaleza” y la naturaleza es esencialmente bella. Por eso, Kant considera que el arte debe ser bello (De Duve, 1998, p. 304) (Fig. 1) y al igual que los productos naturales, el concepto de la obra de arte debe permanecer indeterminado. Recordemos que Kant vivió entre el neoclasicismo y el romanticismo, dos corrientes que remarcaban la belleza de la naturaleza: “Una belleza natural es una cosa bella: la belleza artística es una bella representación de una cosa” (Kant, 1992, § 48).

2. Formalismo versus conceptualismo

El juicio estético, en términos kantianos, se realiza a partir de la forma de un objeto bello sin tomar en cuenta su concepto o finalidad. El problema surge al aplicar esta fórmula al arte contemporáneo, en particular, al arte conceptual y pop que aparecieron en la década de 1960. Recordemos que el arte conceptual fue revolucionario no solo por el tipo de arte que propuso, sino porque quiso redefinir el arte como tal:

El arte conceptual no es solo un tipo particular de arte en el sentido de otra especificación más de un genus existente, sino que se trata de un intento de redefinir de forma fundamental el arte como tal, de transformar su genus: un intento de transformar la relación entre lo sensual y lo conceptual dentro de la ontología de la obra de arte que cuestiona la definición de ésta como objeto de una experiencia específicamente «estética» (es decir, «no conceptual») o fundamentalmente visual. El arte conceptual supuso un ataque al objeto artístico como sede de la mirada. (Osborne, 2010, pp. 80-81)

Para una gran parte del arte contemporáneo la belleza ya no es un aspecto importante, mientras que el concepto es el protagonista principal. Tomemos como ejemplo las famosas *Brillo box* que Andy Warhol expuso en la muestra *The American supermarket* en Nueva York en 1964 (Fig. 2). Dichas esculturas no son particularmente bellas y su producción radica en imitar las cajas que se venden en los supermercados. La obra induce a una reflexión sobre el consumismo moderno; pero si ignoramos el concepto y solo contemplamos su forma, como haría Kant, la obra no tendría valor. Esta exposición en particular captó la atención de Arthur Danto, quien entendió

que detrás de las cajas de Warhol yacía la siguiente pregunta: ¿qué distingue un objeto artístico de un objeto común? La pregunta solo tiene sentido en una época en que la apariencia de la obra de arte ya no puede distinguirse de los objetos reales. Obviamente, tal pregunta fue impensable en los tiempos de Kant, pero a partir del arte contemporáneo dicha pregunta es inevitable y su respuesta conlleva una problemática compleja, que Danto abordó proponiendo teorías que ahora son esenciales para la estética contemporánea.

La teoría del fin del arte es una parte inseparable de la respuesta a las revolucionarias cajas de Warhol. Según Danto, el arte como relato lineal llega a su fin en la década de 1960 con la aparición del arte pop y conceptual (2012, p. 66). En la era de las vanguardias, cada movimiento se distinguía por ir acompañado de un manifiesto que intentaba definir lo que el arte debía ser; cada vanguardia negaba la definición anterior, lo que creaba una especie de evolución lineal. Pero la posmodernidad ya no admite definiciones, ya no se puede decir que determinado lenguaje no es arte. En lo que Danto llama la “era poshistórica”, cualquier cosa puede ser arte. El arte como relato llega a su fin porque ya no hay un rumbo definido hacia dónde avanzar; da lo mismo ir para adelante o para atrás, ninguna forma de arte será mejor o más válida que otra. Hasta antes de la aparición del arte conceptual, la historia transcurría por periodos de estabilidad artística. Se podía identificar a las obras de arte de modo inductivo, lo que nos hacía pensar que existía una definición del arte, cuando en realidad solo había una generalización accidental. Las obras de arte eran tales porque se adecuaban a los parámetros culturales de su tiempo (Danto, 2002, p. 104). Lo que se consideraba como arte terminaba en el límite de lo que era concebible en su tiempo, de forma análoga a la famosa sentencia de Wittgenstein cuando sostiene que “«los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”.

Cada época tiene su propia estabilidad artística que luego es ampliada y desplazada por la siguiente. En los tiempos de estabilidad artística, las obras de arte comparten ciertas propiedades comunes; pero actualmente cualquier cosa puede convertirse en arte, lo que implica que ya no existen propiedades distinguibles propias del arte contemporáneo. Una de las características más importantes de este cambio es que el arte hace un giro hacia la filosofía. Discute su propia naturaleza, alcanza una autoconciencia ontológica (Danto, 2002, p. 96). Esto era algo impensable en el arte moderno, la obra de arte era cuestionada como objeto por un sujeto externo y no era posible que la obra se cuestionara a sí misma como obra de arte.

El caso de los indiscernibles (obras de arte cuya apariencia no puede distinguirse de los objetos reales) trajo consigo una miríada de preguntas filosóficas. La primera era por qué un objeto industrial, cuya forma y material es idéntico a un *objeto real*, puede ser considerado una obra de arte y, si lo es, qué significa. ¿Qué ha cambiado en ese objeto para recibir un trato distinto? En sentido estricto, estas preguntas ya podían haberse formulado en los tiempos de los *readymades* duchampianos, pero si no se hicieron fue porque el mundo del arte aún no estaba preparado para hacerlas. Los gestos de Duchamp fueron tomados como provocaciones y travesuras, más que como una verdadera revolución estética. No es casualidad que sus *readymades* no fueran imitados por otros artistas coetáneos, además de ser objeto de estudio recién décadas después de su presentación. Desde esta perspectiva, el *readymade* fue literalmente un arte fuera de su tiempo. Para empezar, como todas las obras de arte, goza de un estatus ontológico distinto de los objetos reales. En este sentido, las obras de arte son irreales, lo que significa que el objeto de arte goza de cierta *irrealidad* que le permite ser tal y ser contemplado o percibido estéticamente. Hay entre el espectador y lo contemplado una relación tácita, un juego o simulacro de que lo visto existe en una dimensión teatral, es decir, que perceptiblemente se parece a lo real, pero no lo es. La misma actitud es la que permite que los *readymades* puedan ser percibidos como arte. El problema surge cuando nos encontramos con un *readymade* sin saber que es una obra de arte; entonces, lo más probable es que lo tratemos como un objeto real. Para evitar esta conducta, primero tendríamos que saber que tal objeto es arte y solo después podríamos preguntarnos por qué.

3. Apariencia e interpretación

Danto afirma que las cualidades perceptivas de una obra ya no pertenecen a la definición del arte porque los objetos indiscernibles así lo demuestran (2002: 57). Si la forma, siguiendo la estética de Kant, determina la naturaleza artística de un *readymade* —por ejemplo, el *Botellero* de Duchamp— todos los demás botelleros que se venden en las tiendas también deberían ser considerados como arte. Evidentemente esto no sucede, lo cual nos obliga a concluir que la forma no determina al objeto de arte. Además, Danto sostiene que la obra de arte contiene un “significado encarnado” (*embodied meaning*) (2013, p. 37) y se atreve a proponer una definición del arte: “Una obra de arte es tal cuando tiene un significado y cuando este se encuentra encarnado materialmente en la obra” (2013, p. 149). El objeto artístico pertenece a un “mundo de arte”, una teoría que le da sentido. Una teoría del arte se refiere a que la obra nunca se crea

de forma aislada; tiene detrás un contexto, un trasfondo cultural e histórico, códigos y parámetros que son conocidos y compartidos por el artista y el observador (1964, pp. 571-584).

La interpretación es también un aspecto indispensable para entender una obra de arte. Según Danto, toda obra de arte tiene la voluntad de producir algún tipo de reacción o efecto en el observador. En este sentido, todo arte sería retórico. La obra de arte, a diferencia de los objetos comunes, contiene una metáfora que debe ser interpretada por el observador (2002, p. 247). Las obras de arte nunca se ven de manera neutral: “Buscar una descripción neutral es ver la obra como un objeto, y no, por lo tanto, como obra de arte: la necesidad de la interpretación es inherente al concepto de arte” (2002, p. 184). Con respecto a la interpretación de la obra, Danto se remite a la noción aristotélica de entimema desarrollada en la *Retórica*. Un entimema es un silogismo truncado que omite la conclusión o una de las premisas. El observador debe “llenar” la parte faltante para completar el significado de la obra (Aristóteles, 2002. p. 1357a).

La metáfora de la obra de arte, entonces, se descifra como un entimema: mientras que el objeto real solo es lo que es, la obra de arte contiene además una metáfora. Esto explicaría por qué, en el caso de los indiscernibles, la obra de arte se puede distinguir como tal; pero esta lectura debe ser de contenido e intención, no debe ser perceptiva. Sin embargo, para que esta interpretación sea efectiva, debe hacerse de acuerdo con los conceptos y parámetros que el artista utilizó en su época, por lo tanto, la interpretación requiere un trabajo previo de hermenéutica. Contrariamente, si empleamos el formalismo kantiano, la apariencia —belleza— de una obra debería poder apreciarse en cualquier época, de manera atemporal, puesto que esta apreciación se realiza libre de conceptos. Esto quiere decir que Kant presupone que la belleza es un concepto trascendental y ahistórico; la estética kantiana permite la contemplación del arte bello de manera autónoma y absoluta.

Según Danto, el crítico de la modernidad Clement Greenberg tuvo serios problemas cuando quiso evaluar el arte pop y conceptual utilizando herramientas kantianas. Greenberg basaba sus evaluaciones en dos dogmas kantianos: el primer dogma es la autonomía del *ojo entrenado* para reconocer la calidad del arte sin basarse en reglas determinadas, es decir “la calidad del arte no puede ser ni investigada ni probada por la lógica o el discurso” (Danto, 2012, p. 102); el segundo dogma se basa en el *sensus communis* (explicado anteriormente), que permite la intersubjetividad universal del juicio estético, que a su vez garantiza su desinterés. Esto permitió

que Greenberg declare que es posible reconocer lo bueno en el arte independientemente de su entorno histórico y cultural (1979, p. 20). Una obra de arte debía evidenciar su calidad primeramente a través de su forma; el concepto era algo posterior que no definía su carácter artístico. El arte abstracto era para Greenberg la materialización del juicio estético sin conceptos y consideraba a Jackson Pollock como su máximo exponente (Fig. 3). Este arte permitía emitir juicios estéticos libres de contaminación conceptual, pues en este caso la forma era la obra en sí y el carácter tardío del concepto —en caso existiese— no eclipsaba el juicio de gusto:

Lo que importa entonces para el juicio de gusto, tanto en la obra de arte como en el objeto natural declarado bello, es su mera forma. Los contenidos pueden ser simbólicos o materiales: el acontecimiento que se narra, o los colores que iluminan la traza. Ahora bien, ese contenido, absolutamente contingente para el juicio de gusto, puede tornarse significativo, como es el caso en cierta pintura, si se vuelve pura forma. La “obra de arte ideal” es pues, aquel objeto que no remite a nada distinto de sí, pues no tiene contenido, o si se quiere, su contenido es su propia forma; el eventual placer que la representación de un objeto tal suscite será entonces independiente de motivos distintos a la mera reflexión sobre su forma. (Parra, 1991, p. 242)

Pero la llegada del arte pop y conceptual significó un quiebre infranqueable para el crítico. Era difícil para Greenberg encontrar belleza en objetos vulgares y cotidianos, admitir la desmitificación del arte como ontológicamente particular (1979, p. 23) o algo incluso peor: reconocer que la belleza formal ya no es un atributo imprescindible del arte, aunque esto ya fuera planteado por primera vez en 1913 con el primer *readymade* de Duchamp. Por su parte, el artista conceptual Joseph Kosuth, en su célebre manifiesto *Art after philosophy*, critica el formalismo porque tal apreciación implica un concepto *a priori* de lo que el arte debe ser, lo que impide el cuestionamiento de su naturaleza. “Cuestionar la naturaleza del arte” significa agregar nuevas proposiciones de lo que debiera o pudiera ser (1999, pp. 163-164).

4. El arte bello

No es casualidad que actualmente nos referimos a las bellas artes como artes plásticas o artes visuales. Pareciera que nos sentimos incómodos considerar a las artes como bellas por su definición semántica (en inglés, la expresión *fine arts* puede en parte eludir el problema). Debemos admitir que el adjetivo ‘bello’ ha dejado de



(Fig. 3)



(Fig. 4)

(Fig. 3) Jackson Pollock, *Number 1*, 1948

(Fig. 4) Henri Matisse, *Madame Matisse*, 1913

usarse en el arte contemporáneo y también en gran parte del arte del siglo XX. Para Kant, el arte “debe dar muestras de naturaleza” (§ 45) y la naturaleza es bella (Figura 3). En el párrafo 48 afirma: “Una belleza natural es una cosa bella; la belleza artística es una bella representación de una cosa”. El arte entonces, según Kant, puede incluso representar cosas feas y desagradables de la naturaleza, pero siempre lo hace bellamente; lo único que no puede representar bellamente es lo que da asco:

El arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacientes. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las cosas de esa índole pueden ser descritas, como nocividades, muy bellamente, e incluso representadas en pinturas; sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad con la naturaleza sin echar por tierra toda complacencia estética y, con ello, la belleza artística: es la fealdad que inspira asco. (§ 48)

Para Danto, como hemos visto, la belleza ya no forma parte de la definición del arte (2008, p. 65). Hace décadas que dejó de hacerlo. Ahora existe un arte indudablemente feo. Pero sigue siendo arte. Además, la respuesta estética no sirve para distinguir a las obras de arte, porque igualmente podemos adoptar una actitud estética hacia objetos que no son arte (2002, p. 140). Sin duda alguna, existe belleza sin arte. Sin embargo, es importante subrayar que el conocimiento de que algo es arte ya nos predispone a una respuesta estética, lo que sugiere que estamos habituados a esperar que aquello que se nos señala como arte probablemente deba ser bello o, al menos, debería aspirar a serlo.

Históricamente, gran parte del arte ha generado una experiencia estética en el espectador, porque dicho arte era bello, pero desde que existen obras de arte que no son bellas no podemos utilizar la experiencia estética (entendida como la contemplación de lo bello) como un criterio válido para distinguir el arte de los objetos reales. Esto significa que debemos buscar otros criterios que vayan más allá de los aspectos puramente formales y perceptivos. Entonces, desde la postura kantiana, si el arte no es bello no se pueden emitir juicios estéticos; los juicios que se emiten sobre un arte que no es bello deberían ser juicios de lo agradable, que son privados

y subjetivos². Con esta aproximación no se podría sostener la universalidad del juicio estético. Por otra parte, si asumimos que los juicios sobre el arte contemporáneo son privados, esto, según la estructura kantiana, explicaría la diferencia de opiniones entre los observadores que juzgan dicho arte.

La ausencia de belleza en el arte no es algo exclusivo de la posmodernidad; gran parte del arte moderno ya era un arte libre de belleza. En 1910, el crítico Roger Fry organizó una exposición de posimpresionistas que incluyó a artistas como Manet, Cézanne, Gauguin y Matisse (Fig. 4). El público rechazó las obras calificándolas de feas y de mal gusto; Fry respondió afirmando que “toda nueva obra de diseño creativo es fea hasta que se torna hermosa”. Sostenía que la obra de arte solo es fea cuando no se entiende. Al momento de entenderlas descubrimos que son bellas (Danto, 2002, p. 160). Esta forma de pensar sigue el planteamiento kantiano, considerando que el buen arte debe ser bello, por más que su forma pareciera decir lo contrario. Por su parte, Greenberg decía que todo arte profundamente original inicialmente se percibe como feo. Lo curioso es que estas afirmaciones sostienen que el arte novedoso solo se acepta cuando es considerado bello, aunque formalmente no lo es, o al menos no se adecuaba a los cánones normales de belleza. Para aceptar algo como arte debemos forzar nuestro gusto estético hasta considerar que el objeto evaluado es bello. Estamos diciendo, involuntariamente, que el objeto es artístico porque es bello, aunque tal vez no sentimos que lo sea. Ante esta contradicción, Danto nos dice que podemos perfectamente considerar algo como arte sin forzar nuestro gusto; podemos admirar lo feo artísticamente.

5. Ideas estéticas y significados encarnados

En lo que Kant puede tener aún plena vigencia es en su concepto de ideas estéticas. La obra de arte, explica Kant, es la contraparte sensible de una idea racional (concepto). Aunque necesariamente toda obra de arte parte de un concepto que la genera y determina, como ya hemos visto, esta idea debe permanecer indeterminada. El concepto, entonces, solo debe ignorarse en el momento del juicio estético sobre la forma del objeto, pero en un segundo momento, como veremos más adelante, puede ser tomado en cuenta por el

2 Recordemos que Kant distingue entre juicios de lo agradable, juicios de lo bueno y juicios estéticos o de gusto. El primero es un juicio privado, basado en la sensación subjetiva y, por lo tanto, no requiere ni pretende consenso con los juicios de otros sujetos; los juicios sobre lo bueno están siempre sujetos a un interés y una finalidad: una cosa es buena para un fin determinado y para saber la finalidad de un objeto hay que saber qué cosa es; depende de conceptos. Los juicios estéticos, en cambio, son juicios autónomos, no se basan en conceptos o razones, por eso se dice que los juicios estéticos son desinteresados.

observador. El artista expresa una idea estética de manera sensible a través de la forma, pero nunca logra representarla plenamente por ser de naturaleza distinta; la idea es intangible, mientras que la forma es material. La obra de arte contiene en su forma atributos de la idea estética. Kant los llama “atributos estéticos”; estos nos hacen pensar en la idea estética, pero no la representan de modo sensible por un problema de incompatibilidad ontológica: “[...] bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún concepto, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible” (§ 49).

Según Diarmuid Costello, es en el concepto de ideas estéticas donde Kant y Danto logran coincidir. La definición dantiana de la obra de arte como portadora de un significado encarnado puede relacionarse con las ideas estéticas de Kant (2012, p. 154). Para Danto, la forma de la obra contiene una metáfora que debe ser completada por el observador (a modo de entimema aristotélico); esta metáfora podría equipararse a las ideas estéticas kantianas que la forma de la obra también debe sugerir. Es decir, utilizando vías distintas se puede llegar al mismo resultado. Tras este análisis podemos deducir que, a pesar de que Danto sostiene que las cualidades perceptivas ya no son esenciales a la definición de la obra de arte, sí son imprescindibles para leer la metáfora de la obra. Vale decir, que para entender el concepto es necesario descifrar la forma. Como conclusión podemos afirmar que, en este sentido, la forma —mas no la belleza— sigue siendo una parte irremplazable de la definición del arte.

En los párrafos 51, 52 y 53, Kant esboza una breve clasificación de las artes. Curiosamente, coloca a la poesía en primer lugar, porque es el arte que mejor expresa las ideas estéticas a través del lenguaje, el mejor vehículo para la comunicación. Después de la poesía siguen la música y la pintura. Es interesante remarcar que al igual que la poesía, la música es también un arte inmaterial. En mi opinión, si el criterio más importante que usa Kant para jerarquizar a las bellas artes es el lenguaje, entonces el arte conceptual, que también utiliza el lenguaje como elemento comunicador, podría ser aceptado por la jerarquía estética kantiana. Obviamente, tal arte no existía ni era pensable en los tiempos de Kant, pero podemos deducir que, al menos con este criterio, el arte conceptual sí sería admisible. Cuando Donald Crawford sostiene que toda obra de arte, menos tal vez el arte conceptual, tiene una superficie estética y que el juicio estético se hace sobre dicha superficie, está mencionando la

tradicional incompatibilidad del arte conceptual con el formalismo kantiano³. Crawford está considerando como cualidad superficial solo a las obras que tienen materialidad, por eso el arte conceptual que se realiza con el lenguaje quedaría excluido. En este sentido, Kant se muestra mucho más contemporáneo al incluir a la poesía y a la música dentro de aquellas artes cuya inmaterialidad pueden expresar ideas estéticas.

Conclusiones

1. En gran parte, el formalismo kantiano resulta inadecuado para evaluar el arte contemporáneo, en el que el concepto suele ser el elemento más importante de la obra. Asimismo, como demuestra la existencia de los *readymades*, la forma ya no es un rasgo indispensable en la lectura de la obra del arte. El objeto artístico ya no puede ser identificado exclusivamente por su apariencia. Sin embargo, la lectura de la “metáfora encarnada” dentro del objeto, formulada por Danto, requiere alguna forma que la sustente. Es decir, la interpretación de la obra siempre se realiza de algún modo u otro a partir de la forma, ya sea esta física o inmaterial. Por lo tanto, la presencia de la forma nunca desaparece del todo, ni siquiera en las obras conceptuales más puras, aquellas basadas en el lenguaje, pues el lenguaje es también una forma que da sentido a un concepto. Asimismo, el arte conceptual que emplea el lenguaje como forma posiblemente hubiese podido ser admitido por Kant, ya que, al igual que la poesía, es un arte que transfiere de manera óptima las ideas estéticas de la obra.

2. El formalismo kantiano presumía que el arte debía ser bello y por eso era posible un juicio estético basado solo en la forma (bella) del objeto artístico. Ahora existe un arte feo. Esto supone una profunda revolución de los criterios tradicionales que consideraban lo que debía ser el arte. Durante la transición de este cambio se *creía que*, al entender una obra, esta se vería como bella. Sin embargo, la comprensión de las obras contemporáneas ya no altera el juicio estético; es decir, podemos apreciar el arte, aunque sea feo. Por otra parte, el formalismo de la *Crítica del juicio* nos permite deducir que la belleza era para Kant una realidad atemporal y absoluta, lo que permitiría que la obra de arte pudiera ser admirada por su belleza en cualquier época, libre de los cuestionamientos del relativismo cultural.

3 “All works of art, with the possible exception of so-called conceptual art, are presented in a sensuous, public medium, and thus may be said to have surface qualities as its ‘aesthetic surface’” (Crawford, 1974, p. 111).

3. Frente a la realidad de un arte que ya no es bello, se pueden deducir dos consecuencias principales. En un sentido duro, la mayor parte del arte contemporáneo ya no sería merecedora de juicios estéticos (puesto que no es bello y no puede ser leído sin conceptos, como portador de una finalidad sin fin); aunque debemos advertir que gran parte del arte que se produce en la posmodernidad sigue siendo moderno en términos de intencionalidad y, por ello, puede perfectamente ser descifrado utilizando parámetros kantianos. En un sentido blando, se podría asumir una concepción más modesta de la belleza. La ontología de la belleza podría considerarse de grado y no de estado. La belleza podría ser el grado sumo de lo agradable. Con ello se abandona la pretensión de universalidad en el juicio estético, lo que permite que el juicio sea subjetivo y privado, garantizando la sentencia kantiana de “a cada cual su gusto”.

4. Posiblemente, la subjetividad y privacidad del juicio estético-artístico sobre el arte contemporáneo sea también el producto de la fragmentación del hombre posmoderno. Una vez desechas las estructuras universales modernas, aparece el predominio del sujeto individual (pensamiento débil), que también tiene un juicio estético y artístico individual, que es a su vez el reflejo de su historia y cultura. Es muy probable que exista una conexión entre las limitaciones del paradigma estético kantiano y las características propias de la posmodernidad. Asimismo, las coincidencias en los juicios estéticos no se deberían a un sentido común intersubjetivo, sino a una cultura e historia compartidas. Nuestras opiniones estéticas no son plenamente autónomas, sino que son formadas y deformadas por la autoridad de la educación y la cultura. Aprendemos a apreciar estéticamente ciertos objetos que llamamos obras de arte.

Bibliografía

Alberro, A. y Stimson, B. (Eds.). (1999). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Aristóteles (2002). *Retórica*. Madrid: Alianza.

Crawford, D. W. (1974). *Kant's aesthetic theory*. Madison: University of Wisconsin Press.

Danto, A. (1964). The art world. *The Journal of Philosophy* 61 (19), 571-584.

Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.

Danto, A. (2008). *El abuso de la belleza, La estética y el concepto de arte*, (2003), Buenos Aires: Paidós.

Danto, A. (2012). *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos aires: Paidós.

Danto, A. (2013). *What art is*. New Haven & London: Yale University Press.

De Duve, T. (1998). *Kant after Duchamp*. Massachusetts: The MIT Press.

Costello, D. (2012). Danto and Kant, together at last. En M. Rollins (Ed.), *Danto and his critics*, (pp. 153-171). New Jersey: John Wiley & Sons.

Greenberg, C. (1979). *Arte y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.

Kant, I. (1992). *Crítica De La Facultad De Juzgar (1790)*. Caracas: Monte Ávila.

Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.

Sobrevilla, D. (Comp.). (1991). *Filosofía, política y estética en la crítica del juicio de Kant. Actas del Coloquio de Lima Conmemorativo del Bicentenario de la Tercera Crítica*. Lima: Instituto Goethe.

Imágenes

Figura 1. George Romney, *Retrato de Lady Hamilton*, 1782
Fuente: Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, p. 265.

Figura 2. Andy Warhol, *Brillo box*, 1964
Fuente: *Pop art* (1998). Barcelona: Ediciones polígrafa, S.A., p. 24.

Figura 3. Jackson Pollock, *Number 1*, 1948
Fuente: Fineberg J. (2000). *Art since 1940, Strategies of being*. New York: Prentice Hall, p. 94.

Figura 4. Henri Matisse, *Madame Matisse*, 1913
Fuente: Jacobus, J. (1985). *Matisse*. New York: Abrams Inc.