

Genio y gusto en la estética kantiana

ALEJANDRO ESCUDERO

INTRODUCCIÓN

El siglo XX, en el ámbito laberíntico de las artes, está siendo atravesado de parte a parte por un acontecimiento tan complejo como decisivo: la clausura del Campo estético; esta clausura, que supone ante todo la apertura de otra cosa, o sea, el inicio de una crucial mutación de la esencia del arte mismo, no es sino *uno* de los aspectos del fin de la modernidad, fin que marca indeleblemente, en sus múltiples dimensiones, nuestro horizonte actual, nuestro espacio-tiempo de juego.

En efecto, lo que hemos llamado el «Campo estético» era y es aún, aunque esté como decimos en vías de clausura, una de las dimensiones constitutivas de la época moderna; así lo ha consignado Heidegger en un ensayo emblemático redactado a finales de los años treinta: «Die Zeit des Weltbildes», escrito en el que el pensador alemán trataba de señalar cuáles han sido los fenómenos constitutivos de la modernidad y, además, destacar cuál era el principio que los reunía y articulaba: la posición del hombre como centro de toda la realidad, como «sujeto», pues. A consecuencia de esto la era estética, formada lentamente en el siglo XVIII, ha consistido y consiste, en última instancia, en que el arte es tenido como expresión de la vida del hombre, como universal producto suyo, resultado de su actividad constituyente¹.

¹ Respecto a la hermenéutica heideggeriana de la modernidad cabe leer con provecho el artículo de Mercedes Muñoz «De cómo el ser devino época», publicado en el número 27 de los *Anales del Seminario de Metafísica* de la Universidad Complutense de Madrid. Por otro lado, la idea de que la Estética moderna es, de un cabo a otro, una «antropología del arte» la hemos elaborado en un escrito, por ahora inédito, titulado «El fin de la Estética y la tarea del pensar».

Con la paulatina desarticulación, en el siglo XX, del Campo estético irrumpe un vasto problema, se abre la inmensa tarea de (re)pensar las artes². Y la principal implicación de la clausura a la que nos estamos refiriendo estriba en la ineludible necesidad de redefinir uno a uno todos los elementos que configuraban aquel peculiar campo de experiencia, hoy, en la era de los *mass-media*, la sociedad de consumo y la cultura de masas en vías de completa, y compleja, transformación.

Y uno de esos elementos, aquel del que vamos a ocuparnos aquí, es precisamente el *artista*, el productor de esos anómalos y extraños artefactos que todavía denominamos «obras de arte». Esta figura, este elemento del naciente Campo artístico, se encuentra hoy en el embarazoso trance de buscar una nueva identidad, planificando, pues, y con dificultad, su inevitable metamorfosis. Nada extraño si tenemos en cuenta lo que hace dos años señalaba el crítico de arte Donald Kuspit en *ARCO*: la crisis, tan evidente como irreversible, de dos modelos tradicionales, el del artista académico (procedente del siglo XIX) y el del artista de vanguardia (desarrollado en la primera mitad de este siglo XX). De ahí que concluyera su conferencia diciendo que «es necesario un nuevo planteamiento del ser artista», un planteamiento que esté realmente a la altura de las transformaciones del resto de los elementos del Campo artístico, acorde, en definitiva, al nuevo papel que le toca, ahora, jugar³.

Este breve ensayo pretende, por su parte, contribuir en alguna medida a esa hoy necesaria redefinición del artista y del proceso creativo. Para ello vamos a examinar su peculiar definición *moderna*, que procede de las postrimerías del siglo XVIII, pero que aún en nuestros días deja sentir su poderoso influjo en el modo en que los propios artistas y el público entienden, en sus diferentes facetas, la producción artística. La modernidad, a partir de Kant, ha definido al artista como *genio*, algo que no había sucedido, por razones que no cabe exponer aquí, ni en el Renacimiento, ni en el Barroco ni, aún, en el Neoclasicismo del Siglo de las Luces⁴; las bellas artes, dice el filósofo de Königsberg, son necesariamente obras del genio, siendo así la «genialidad» la cualidad fundamental, constitutiva, del gran artista. Así aún hoy en las numerosas enciclopedias, ilustradas o audiovisuales, que extienden por doquier el conocimiento de nuestra tradición cultural se habla, como yendo de suyo, de «grandes genios» de la pintura, de la literatura o de la música, sin tener en cuenta cuál fue el

² Refiriéndose, con justeza y conocimiento de causa, a este hecho, la directora del MNCARS, María Corral, ha declarado, *El País*, 18-XII-93, que «se está produciendo una revolución en el ámbito de las artes, aunque no tenemos todavía elementos para definirla».

³ La intervención de Donald Kuspit, titulada «El artista suficientemente bueno: más allá del artista de vanguardia», puede ahora leerse en el número 5 de la revista *Creación*.

⁴ Cómo rápida introducción a las vicisitudes históricas de la figura del artista puede leerse la tercera parte del libro de Rafael Argullol *Tres miradas sobre el arte*, ed. Destino, 1989. También, como mera introducción a la cuestión más restringida de la definición del artista como genio, el libro de A. Marí Weuforió (*espíritu y naturaleza del genio*), en la ed. Tecnos, aporta alguna información sobre ello.

peculiarísimo espacio-tiempo en que surgió tal concepto, y estableciendo de este modo una nada inocente precomprensión de lo que nos encontraremos cuando leamos a Cervantes, escuchemos a Mozart o contemplemos un cuadro de El Greco. Trataremos de subsanar, de algún modo en este lugar, tal común omisión reconstruyendo, aunque sólo en esbozo, la génesis e implicaciones de ese crucial concepto (hoy bajo sería sospecha).

Ciertamente la figura del artista-genio, definida por vez primera en esa obra fundacional de la Estética moderna que es la *Crítica del Juicio* (1790), ha llegado a nosotros más a través de los ardores vehementes e incontrolados del Romanticismo que del pausado y mesurado Kant. Aquel movimiento alemán, que pronto difundió sus ecos por toda Europa, desarrolló y también exaltó la idea del artista genial hasta límites ajenos a la letra y al espíritu del texto kantiano, su lugar natal; de hecho toda su crítica del gusto, de la facultad de enjuiciar los fenómenos estéticos, se movía en un difícil e inestable equilibrio entre el neoclasicismo (centrado en la cuestión de lo bello, de las formas armoniosas y regulares) y el naciente romanticismo (centrado en la temática de lo sublime, de lo informe y desmesurado)⁵.

Aquí, y en orden a la *problemática actual* que antes hemos sucintamente señalado, vamos a ofrecer una lectura, una interpretación, de la teoría kantiana de la producción artística tal como se presenta en la *Crítica del Juicio*. Tal lectura busca principalmente, a través de un seguimiento de las nevaduras del texto, destacar eso no-pensado por el propio Kant, pero que habita en lo que allí se dice. Lo no-pensado de un texto de nuestra tradición no es, pues, una carencia que quepa atribuir a una negligencia de su «autor» o a otra contingencia cualquiera; consiste, más bien, en las posibilidades positivas encerradas en él y que a nosotros, como legítimos herederos suyos, nos corresponde explicitar y actualizar; sólo en este decisivo comercio entre el presente y el pasado cabe realmente forjar un porvenir para aquellas cuestiones que en cada momento nos apelan y conciernen, en este caso la urgencia de volver a definir qué sea un artista y en qué consista el proceso creativo en nuestra intrincada condición postmoderna.

Como se verá en la interpretación que proponemos de unos pocos, pero decisivos, párrafos de la *Crítica del Juicio*, o sea en la teoría kantiana de la producción artística, allí donde se define al artista como genio, hay elementos que nos permiten *iniciar* la desarticulación de una tesis, común a la estética hegeliana y al romanticismo, de gran calado histórico: que el arte es el resultado universal de una actividad espiritual humana, y que, por ello, el arte es, en definitiva, una expresión del propio artista, de su absoluta, y emblemática para la humanidad presente y futura, libertad creadora (idea que hace de la Estética moderna una auténtica «antropología del arte»).

Repensar, hoy, el cada vez más complejo proceso de producción de las obras de arte, o sea el papel del artista en el Campo artístico, exige deconstruir

⁵ En torno al tránsito de lo bello a lo sublime, es decir, la irrupción del Romanticismo, puede estudiarse el brillante primer capítulo del libro de Eugenio Trías *Lo bello y lo siniestro*, ed. Ariel, 1982.

en todos sus puntos esta persistente tesis, es decir, desmontar una de las piezas clave de la Estética moderna⁶. Y para hacerlo el texto kantiano, por pertenecer a esa esfera de problemas y cuestiones, nos es, como se verá, de una inestimable ayuda. De ello trataremos en la conclusión de este trabajo. Antes, en el primer capítulo, comentaremos los párrafos cuarenta y seis y cuarenta y siete de la obra fundacional de la Estética, a fin de mostrar los precisos perfiles de la inédita conexión que estableció Kant entre las bellas artes y el artista comprendido ahora como genio; a continuación, precediendo la conclusión, esbozaremos el tipo de relación que allí se establece entre el genio y el gusto, esto es, entre el momento de la creación y ese mágico instante en que, por vez primera, contemplamos absortos el resultado del oscuro y, a la vez, misterioso trabajo surgido del taller del artista, lo que nos llevará a comentar el arco que describen los párrafos cuarenta y ocho, cuarenta y nueve y cincuenta de ese tratado fundamental aparecido en 1790.

1. EL GENIO Y EL ARTE BELLO

El objetivo inmediato del presente capítulo es, únicamente, señalar con brevedad cómo se ha constituido, en los albores de la modernidad, la figura – hoy en vías de ser retrazada – del artista, siempre con el propósito ya enunciado de contribuir al actual debate en torno a en qué consistan los complicados procesos creativos de los que surgen las obras de arte.

La constitución moderna de la figura del artista, como dijimos, acontece, y no casualmente, en un tratado de 1790 aparecido bajo el título *Crítica del Juicio*, libro escrito por el más señalado de los pensadores modernos: Immanuel Kant, señalado, precisamente, porque en el conjunto de su obra pueden leerse, por vez primera, el trazado de una articulación de los hilos clave que han urdido la trama de una época decisiva que hoy toca a su fin.

La mencionada definición de qué sea, en el entonces naciente Campo estético, un artista, un productor de arte bello, se encuentra en los párrafos cuarenta y seis y cuarenta y siete de aquel tratado. Sin embargo, antes de exponer qué afirma ahí el pensador germano, es conveniente, para que sus afirmaciones se capten con mayor precisión, detenerse en las ideas articuladas en los tres párrafos anteriores.

El número cuarenta y tres se titula «Del arte en general». En él Kant pretende, ante todo, marcar una diferencia que inevitablemente surge en el trata-

⁶ Una sucinta introducción a la cuestión contemporánea de la crisis del «sujeto artístico», como origen y fundamento de la obra de arte, se encuentra en la primera parte de *La mirada inútil (la obra de arte en la edad contemporánea)*, de M.^o Teresa Méndez, ed. J. Ollero, 1992. Y desde una perspectiva nada favorable a este fenómeno, pero no por ello menos instructiva, cabe consultar el capítulo titulado «La desconstrucción de la expresión» del libro de F. Jameson *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, ed. Paidós, 1991.

miento crítico-trascendental de la cuestión de la belleza: la que hay entre el «arte» y la «naturaleza», o, más claramente aún, entre los productos de uno y otra. En un sentido amplio el término «arte» (*ars* en latín, *tékhnē* en griego) se refiere a todo aquel proceso de producción de cualesquiera entidad que ha sido ejecutado siguiendo algún tipo de reglas, planes o propósitos determinados; así en todo proceso de producción, en sentido genérico, «artístico», operan de modo rector fines y conceptos.

Tenemos, pues, que los productos del arte en general sea un zapato, una escultura o un edificio, han sido necesariamente elaborados por medio de una planificación racional, consistente en la posición (cognoscitiva) de un fin, y una posterior ejecución iniciada por la voluntad. Y puesto que razón y voluntad son propiedades esenciales, y en cierto modo exclusivas, de un ente determinado, Kant afirma, en conclusión, que los productos del arte son una «obra de los hombres», pues sólo este tipo de ser es capaz de pensar el fin al que está destinado algo aún por producir, fin, representado anticipadamente, al que el producto acabado debe su forma peculiar.

Al contrario, los productos de la «naturaleza»⁷ se caracterizan básicamente porque en ellos es manifiesta la ausencia de todo plan o propósito y, por tanto, de cualquier fin o concepto predeterminado. No opera allí, pues, en esa productividad ciega de la naturaleza ni razón ni voluntad alguna.

Pero, volviendo a la cuestión que ocupa la primera parte de la *Crítica del Juicio*, la cuestión de la belleza, si esto fuera simplemente así, si esta distinción fuera absolutamente incommovible, no habría más belleza que la llamada «belleza natural», no existiendo nada semejante a unas «bellas artes». Para constatarlo basta recordar que en la analítica de lo bello, que ocupa el primer libro de la *Crítica del juicio estético*, Kant había afirmado la imposibilidad de que en el ámbito delimitado por la belleza pueda incluirse fin o concepto alguno: una figura bella es una finalidad sin fin o una conceptualidad sin concepto.

Sin embargo, y dicho globalmente, una de las cosas por las que la *Crítica del Juicio* será recordada es por haber dado carta de legitimidad a la diferenciación, acontecida en pleno siglo XVIII, entre las «bellas artes» y las «artes útiles»⁸. Entonces, ¿qué sucede en la filosofía crítica en lo que se refiere al problemático, e incluso contradictorio, concepto de «artes bellas»? Pues que éstas encuentran la razón de su existencia en que son, como dice el párrafo cuarenta y seis, «artes del genio». Así la tesis de que la cualidad definitoria del artista, distinto del artesano que confecciona objetos útiles, es la «genialidad» viene a hacer posible que haya un tipo de entidades que pese a ser productos del arte sean, a la vez, algo bello. Veamos ahora cómo se concreta todo esto, aunque, antes, es importante comentar la afirmación que Kant presenta en el

⁷ Decir que aquí «naturaleza» no tiene en absoluto el significado atribuido a este concepto en la *Crítica de la razón pura*, donde se refería a lo ente en cuanto tema del conocimiento científico.

⁸ Esta división no puede ser, de ningún modo, como suele hacerse, coordinada o comparada con la distinción medieval entre «artes liberales» (el *trivium* y el *quadrivium*) y las «artes mecánicas».

parágrafo cuarenta y cinco, referida a la distinción entre lo bello de la naturaleza y lo bello resultado del arte, esto es, de una actividad llevada a cabo, ineludiblemente, según fines, planes o propósitos.

El párrafo cuarenta y cinco trata de equiparar de algún modo, pese a la contundente diferencia trazada en el cuarenta y tres, los productos de la naturaleza y los productos del arte, equiparación sólo posible, sin duda, en el ámbito de lo bello, que se convierte de esta manera en una ambivalente zona de cruce entre el «arte» y la «naturaleza» tal y como antes fueron definidas. Aquí se puede leer: «La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza»⁹. De este modo queda señalado lo que se requiere para poder llamar «bello» tanto a un producto natural como a un producto del arte: en toda obra de arte, sea un cuadro, un poema o una pieza musical, ha de ser patente y manifiesto que es un producto del arte, esto es, que ha sido realizado a partir de planes o fines determinados, propuestos, en cada caso, por el artista de la obra en cuestión; sin embargo, y simultáneamente, para que aquello pueda ser llamado arte bello ha de aparecer como si fuera también un producto de la naturaleza, es decir, algo generado en ausencia de todo fin, plan o propósito determinado. ¿Cómo una cosa tan altamente paradójica es posible? Porque el artista es un *genio* o, como reza el título del párrafo cuarenta y seis, porque el arte bello es *arte del genio*.

La definición del artista como «genio», esto es, la teoría crítica de la producción artística, se encuentra en los párrafos cuarenta y seis y cuarenta y siete. Como hemos señalado anteriormente, tal definición es la pieza teórica que, en el conjunto de la estética kantiana, trata de resolver la contradicción en los términos que habita en la expresión «bellas artes». Y es en tal definición, precisamente, donde vamos a localizar lo no-pensado del texto kantiano, o sea, aquello que en la coyuntura actual da aún que pensar.

Necesariamente, dice Kant, las bellas artes son artes del genio, del artista entendido como genio. Esta esencial cualidad es definida así: «Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte». Según la primera declaración, podría parecer, simplemente, que es el propio artista, como hombre dotado de razón y voluntad, el que desde y por sí da la regla al arte, esto es, construye esos peculiares artefactos que llamamos obras de arte; a lo que cabría, acaso, sólo añadir que por ser precisamente un «genio», el artista no es un hombre cualquiera, sino alguien pertrechado desde siempre con unas excepcionales dotes que se salen de lo común y corriente.

Sin embargo, si seguimos leyendo ese mismo párrafo podemos encontrar una sorprendente afirmación que contiene lo más importante, y enigmático, de la teoría kantiana de la producción artística. El texto dice: «Genio es la capaci-

⁹ En el mismo párrafo, Kant escribe: «En un producto del arte bello hay que tomar consciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza.»

dad espiritual innata (ingenium) mediante la cual *la naturaleza* da la regla al arte»¹⁰. Así ¿quién *da*, finalmente, la regla (el procedimiento de construcción –inseparable, aquí, de la propia construcción–) al arte bello? No el artista mismo, sino, en cuanto aquél es un genio, una extraña entidad que es aquí designada con el término «naturaleza» (*die Natur*). El arte bello, así, no es hecho por el hombre dotado de razón y voluntad, como sí sucede con unos zapatos, y cualquier otro objeto útil, sino que es obra de una misteriosa fuerza productiva llamada «naturaleza».

No es fácil, ni simple, explicar lo que aquí significa propiamente, kantianamente diríamos, este concepto, pues apunta hacia algo que en el texto mismo, en la estética del filósofo de Königsberg, aparece necesariamente como no-pensado. Diremos, a título preliminar, lo que sigue a continuación.

«Naturaleza» nombra aquí, ante todo, el espontáneo surgir, brotar, de una figura, de algo con orden y concierto, sin fin o concepto previo de lo que ello tenga que ser; es por esto que cabe llamar a esta figura, que es un singular absoluto, imposible de repetir o imitar, «bella». «Naturaleza», como «donación de regla», se refiere así, en estas líneas de la *Crítica del Juicio*, a la operación de «esquematar sin concepto» propia de la imaginación productiva, pues la regla, el proceder de construcción utilizado en cada caso por el artista, es inseparable del caso concreto de su ejercicio, y por ello tal peculiarísima regla ni es ni puede ser, si en efecto la figura es bella, un concepto (que por principio es siempre separable de aquello, lo empírico, a que, cada vez, se aplica). De todos modos insistimos en que aquí nos estamos asomando a algo no-pensado, a algo, por hablar con Heidegger, ante lo que Kant no tuvo más remedio que «retroceder»; no en vano Kant llama, en un conocido fragmento de la *Crítica de la razón pura*, a la imaginación productiva, que apunta a lo mismo que el término «naturaleza» en el mencionado párrafo de la *Crítica del Juicio*, la raíz común *desconocida* de la sensibilidad y el entendimiento¹¹.

Pero preguntémosnos ahora, por un instante, cómo se puede llegar a esta sorprendente, al menos para la comprensión que hemos heredado de la anterior cuestión, conclusión. Decimos que para Kant, en rigor, el arte bello no es una expresión «del artista», sino de una fuerza oscura y misteriosa denominada en estos pasajes «naturaleza», que es quien efectivamente, a través del artista-genio, «da la regla». Ahora bien, ¿no es ésta una afirmación arbitraria y caprichosa realizada sólo para solventar las contradicciones de una teoría inconsis-

¹⁰ El subrayado es nuestro. Al final de este párrafo cuarenta y seis puede leerse: «Que la naturaleza, mediante el genio, presenta la regla, no a la ciencia, sino al arte, y aun esto, sólo en cuanto éste ha de ser arte bello».

¹¹ La compleja y decisiva temática de la imaginación productiva como raíz común (desconocida) de sensación y concepto y de razón teórica y razón práctica fue destapada por Martin Heidegger en un libro editado en 1929, *Kant y el problema de la metafísica*. Pero quien de modo explícito ha conectado esta cuestión con la *Crítica del Juicio* ha sido Felipe Martínez Marzoa en trabajos como *Desconocida raíz común (estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)*, ed. Visor, 1987; véase también *De Kant a Hölderlin*, ed. Visor, 1992.

tente? En absoluto. Tal tesis parte de un dato fenomenológico, y como tal inobjetable, que suele ser ignorado por aquellas teorías que señalan a la actividad constituyente humana, demasiado humana hay que decir, como origen de la obra de arte.

Es el caso que el artista no puede explicar, ni a sí mismo ni a otros, cómo ha realizado concretamente sus obras; las ha hecho, sin duda, pero no sabe, ni puede por principio saber, cómo las ha hecho; lo que indica que en el proceso creativo interviene algo que él mismo no puede controlar, pero que, necesariamente, actúa Kant llamó a esto «naturaleza», término bastante menos místico que la inocua apelación a las musas o a no se qué caprichosa e inconstante inspiración; es cierto que el filósofo de Königsberg dejó, porque no pudo más, ahí la cosa, pero al menos, y no es poco, señaló algo que nos corresponde a nosotros pensar.

Finalmente, decir que, como puede colegirse de lo ya dicho, esa cualidad propia del artista denominada «genio» no puede, en sentido estricto, formar escuela, ni tener discípulos. Aunque de todos modos, y, *avant la lettre*, frente al Romanticismo posterior, Kant insiste en que el genio, para ser fecundo y productivo, tiene que ser laboriosamente disciplinado y cultivado.

Concluimos este primer capítulo repitiendo la idea más importante (olvidada, ocultada y borrada por el discurso estético que, al menos en este punto concreto, acabó imponiéndose: el de Hegel y el Romanticismo) a que, leyendo determinados párrafos de la *Crítica del Juicio*, hemos llegado, idea sobre la que volveremos en la conclusión del presente trabajo. Según el texto kantiano, es la «naturaleza», y no el artista por sí sólo, quien da la regla al arte bello; el artista es, de este modo, un *mediador* y no el origen último de la obra de arte. Así, y en definitiva, la producción artística que despliega concretamente el artista-genio es retrotraída a una misteriosa, y más originaria, productividad de la «naturaleza», una instancia no humana, no espiritual, pero que aún tiene que ser pensada a fondo si se quiere comprender racionalmente la esencia del proceso creativo.

2. GENIO Y GUSTO

De modo complementario a lo expuesto en el capítulo anterior apuntaremos aquí, con suma brevedad, algunas ideas referidas al complejo y difícil tema de las relaciones, en el seno de la estética kantiana, entre el genio y el gusto, o sea, entre el momento de la creación y el de la recepción de la obra de arte.

El genio, como elemento mediador de la enigmática y primigenia acción de la «naturaleza», es el principio productor del arte bello. Pero hay que preguntar ahora: ¿qué garantiza que, en efecto, estas obras sean bellas? O sea, que el supuesto genio realmente lo sea (o, también, que allí, en tal o cual obra de arte, realmente ha actuado la «naturaleza»). Ni más ni menos que el *gusto*, la facultad de juzgar lo bello, pues desde la perspectiva de la creación artística no cabe

generar ningún discurso que pueda aspirar a algún tipo de validez, cosa posible, únicamente, para el momento receptivo.

Así el gusto consiste en el reconocimiento, a partir de unos peculiares y específicos principios a priori, de los productos del genio. Y según la estética kantiana pueden legítimamente ser denominadas bellas aquellas figuras que cumplan cuatro requisitos, descubiertos a través del análisis de los juicios estéticos desde el punto de vista de la cualidad, la cantidad, la relación y la modalidad. A partir de este análisis Kant estableció que una figura para ser bella tiene que ser tema de una satisfacción desinteresada, gustar universalmente sin concepto, poseer una finalidad sin fin determinado alguno y producir una satisfacción necesaria sin que intervengan conceptos.

De este modo, en cuanto garantiza y reconoce sus productos, puede afirmarse que el gusto es una condición positiva de la realización del genio. Con lo que queda dicho que la teoría del genio, la definición del artista como genio, no rompe los límites establecidos por la teoría del gusto, sino que los afianza y confirma. Estamos, pues, bastante lejos aún de la estética del romanticismo en la que se afirmará, frente a cualquier otra instancia correctora, la absoluta libertad creadora del genio.

El auténtico genio tiene por misión fundamental satisfacer al gusto cultivado, cosa que logra cuando es capaz de poner en situación de libre juego la imaginación y el entendimiento del espectador, generando así en él un sentimiento de placer universalmente comunicable. El cumplimiento de esta nada sencilla misión es absolutamente compatible con la tesis, presentada en el párrafo cuarenta y seis, de que las dos cualidades básicas del genio son la originalidad y la ejemplaridad. En efecto, los productos del genio son originales porque no han surgido de la imitación de otros artistas, de lo que resulta que cada genio instituye una nueva regla en el ámbito del arte bello; pero no sólo son originales, sino también ejemplares: los resultados del trabajo del artista genial son auténticas obras clásicas, que despiertan inmediatamente un universal asentimiento y forman, por su grandeza y riqueza, parte del patrimonio cultural de la humanidad.

De todos modos la relación entre el genio y el gusto no tiene, como pudiera parecer por lo dicho hasta ahora, una única dirección. Sucede que el gusto se desarrolla y cultiva, básicamente, al entrar en contacto con las diversas obras originales y ejemplares salidas de los talleres de los artistas¹². Aunque hay que señalar que esta importante cuestión de la formación y constitución del gusto cultivado apenas fue tratada, y no por casualidad, por Kant.

En definitiva cabe concluir que entre el genio y el gusto la relación es, con todo rigor, *circular*. Kant decreta así un estricto equilibrio y complementariedad entre el momento de la recepción y el de la creación, pese a lo cual, como

¹² Pese a que Kant no se refiere a ello, hay que decir que el Museo, institución aparecida a mediados del Siglo de las Luces, es, en el campo estético delimitado por la modernidad, el lugar propio de exhibición y conservación de ese grandioso patrimonio legado por los genios del arte bello.

muestra el siguiente texto del párrafo cincuenta, la balanza se inclina ligeramente a favor del primero: «Así, pues, si en la oposición de ambas cualidades, dentro de un producto, hay que sacrificar algo, más bien debería ser la parte del genio, y el Juicio (*Urteilkraft*), que en las cosas del arte bello tiene pretensión de principios propios, permitirá más bien que se dañe a la libertad y a la riqueza de la imaginación que al entendimiento».

Finalmente, Kant excluye, pues, con esta relativa primacía del gusto sobre el genio, la posibilidad de todo conflicto, de toda tensión, entre el artista auténtico y el público cualificado. Las obras del genio genuino generan, necesariamente, unanimidad y consenso, logrando la lenta pero paulatina articulación de una sensibilidad común cuya efectiva consecución marca el punto límite, tal vez inalcanzable, del progreso en el ámbito de lo bello. El genio, así, es quien factura obras que, inexorablemente, producen una comunidad en el sentimiento.

CONCLUSIÓN

Partíamos al inicio de este ensayo de un problema actual: la necesidad de redefinir qué sea un artista, o sea, en qué consista el, plural y complejo, proceso creativo. Tal necesidad era fruto ineludible de la crisis de los modelos tradicionales que permitían la formación, y por tanto la comprensión, de ese elemento integrante del, hoy en proceso de desarticulación, Campo estético, surgido en los albores de la modernidad.

La propuesta concreta que moviliza este trabajo es la idea de que la lectura de unos determinados párrafos de la *Crítica del Juicio* de Kant, de aquellos donde, precisamente, se efectúa la definición del artista como genio, ofrece algunas indicaciones fundamentales para iniciar, y orientar, esa redefinición. Y ahora, a fin de dar conclusión a nuestro ensayo, vamos a destacar cuáles son esas indicaciones.

En el párrafo cuarenta y seis de la *Crítica del Juicio*, titulado «El arte bello es arte del genio», Kant hacía una enigmática afirmación que, y no por casualidad, ha sido olvidada y borrada por el discurso estético posterior. Según Kant, el arte bello era obra de una instancia denominada «die Natur» que mediante el genio, esto es, a través del artista, da la regla al arte. De ningún modo, pues, se puede afirmar que el arte sea algo del artista, ya que para Kant, éste, en el concreto proceso creativo, es sobrepasado por una oscura e indomeñable fuerza productiva.

Bien diferente es la tesis que sostiene Hegel al inicio mismo de su monumental *Estética*. Allí escribe: «Las obras de arte no son productos naturales, sino realizaciones humanas. Son creadas por el hombre y, basándose en el mundo sensible, están dirigidas a los sentidos del hombre»¹³. Y es por ello, por

¹³ La cita pertenece a la página 65 de la *Introducción a la estética*, de G. W. F. Hegel, ed. Península, 1990.

esta idea de que el arte es obra del espíritu humano, que Hegel excluye del círculo de cuestiones propias de la Estética la problemática de la belleza natural. Entre Kant y Hegel tiene así lugar un *desplazamiento* decisivo: ahora, como también sucederá en el Romanticismo¹⁴, la obra de arte es un resultado eminente y específico de la actividad humana espiritual y libre¹⁵.

En este sentido, y siguiendo de cerca algunas afirmaciones de Heidegger, cabe afirmar que la Estética moderna es una auténtica «antropología del arte», en tanto defiende que la obra de arte es una peculiar expresión de la vida humana. De hecho la centralidad del artista en el Campo estético delimitado y articulado en la modernidad no es sino un reflejo, en este ámbito concreto, de la centralidad del hombre-sujeto en el conjunto de la realidad.

Ahora queda abierta como tarea pensar a fondo, en todas sus implicaciones, el crucial desplazamiento que hemos señalado. Pero para hacerlo no basta con realizar una interpretación más o menos correcta de lo que Kant dijo, es necesario, ante todo, llegar a decir lo que el propio Kant, que abrió el discurso estético de la modernidad, no pudo decir. Nos toca a nosotros, pues, a fin de comprender en qué consista hoy el proceso creativo que da lugar a las obras de arte, pensar qué sea «die Natur», esa instancia misteriosa que, a través del genio, «da la regla al arte». Y para hacerlo hay que tener en cuenta que ese término se refiere precisamente a la operación de «esquematar sin concepto», o sea, a una operación que, en otros textos, se atribuye a la imaginación productiva. Pensar esto equivale, sin duda, a pensar, por decirlo heideggerianamente, el origen de la obra de arte.

Nos encontramos así ante una difícil tarea, abierta a partir de la clausura del Campo estético, que habrá que llevar adelante a través del diálogo entre todas las instancias implicadas en el ser y el devenir del arte actual; tarea que, gracias a la lectura del texto kantiano, esperamos haya alcanzado un mayor grado de determinación dotando a nuestro preguntar de una precisa dirección. Pero lo fundamental está, aún, por decir.

¹⁴ En el seno de la Estética romántica surgió una teoría que ha tenido, en el discurso estético de la modernidad (que hoy toca a su fin), una amplísima difusión. Según ésta, el arte es una expresión cumplida del artista que lo produjo; la obra de arte es, así, una exteriorización sensible de un significado previamente formado en la vida interior de la personalidad original y excepcional del artista-genio. Una exposición de ésta, a nuestro juicio inconsistente, teoría de la producción artística puede leerse en un estudio clásico del Romanticismo, *El espejo y la lámpara*, de M. H. Abrams, publicado en castellano por la Editorial Barral en 1975.

¹⁵ Ciertos teóricos «contemporáneos» aún siguen defendiendo esta tesis, por ejemplo, José Jiménez, director del Instituto de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid. En torno a ella se construye el que es, hasta la fecha, su principal escrito, *Imágenes del hombre (fundamentos de estética)*, ed. Tecnos, 2.ª ed. 1992. En nuestro ensayo «El fin de la Estética y la tarea de pensar» puede leerse una amplia recensión crítica de esta curiosa propuesta de una «nueva Estética» que pretende hacerse cargo, con viejos instrumentos, de las transformaciones actuales del campo artístico.