

## COMENTARIOS KANTIANOS A ALGUNAS DE LAS SENTENCIAS SOBRE ARTE CONCEPTUAL DE SOL LEWITT<sup>1</sup>

KANTIAN COMMENTS ON SOME OF SOL LEWITT'S  
SENTENCES ON CONCEPTUAL ART

Rafael García-Sánchez

*Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Cartagena (España)*

**Resumen:** *El artista norteamericano Sol LeWitt, vinculado al arte minimal y al arte conceptual, escribió en 1968 Sentencias sobre arte conceptual. Escritas aforísticamente, son una reflexión sobre la naturaleza del arte y del artista conceptual, de los juicios, conceptos y tipos de razonamientos que debieran esgrimirse a propósito de esta corriente artística. En al menos 6 de las 35 "sentencias" se ponen de relieve suficientes paralelismos y concordancias con el contenido de la Crítica del juicio. Nos proponemos comentar tales coincidencias, relevándose la influencia que la estética kantiana ejerció sobre una parte del arte del siglo XX.*

**Palabras clave:** *Kant, Sol LeWitt, estética, arte conceptual, filosofía de las artes*

<sup>1</sup> Las Sentencias que vamos a comentar son las número 1, 2, 3, 4, 5, 8 y 11. Para la redacción de este artículo hemos elegido la traducción de Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, Akal, 1994, pp. 414-415.

**Abstract:** *The American artist Sol LeWitt, linked to minimal art and conceptual art, wrote in 1968 Sentences on conceptual art. Written aphoristically, they are a reflection on the nature of art and the conceptual artist, on the judgments, concepts, and types of reasoning that should be used in relation to this artistic movement. In at least 6 of the 35 "sentences" there are parallels and concordances with Kant's Critique of the Judgment. We intend to comment on such coincidences, revealing the influence that the Kantian aesthetic work exerted on some of the twentieth century art.*

**Keywords:** *Kant, sol LeWitt, aesthetics, conceptual art, philosophy of art*

## 1. INTRODUCCIÓN

La Modernidad ofrece dos líneas dominantes: la Historia –vivir en la historia y para la historia, es decir, vivir en el futuro– y el deseo de autoafirmación y emancipación propio de quien ha alcanzado “la mayoría de edad” que diría Kant. Ambas líneas intervienen notablemente en el mundo del arte. No obstante, en este texto referido al “arte conceptual” se hará mayor énfasis a la segunda de ellas, dado el interés que el arte de la Modernidad puso en su deseo de absoluta independencia. El deseo de autoafirmación del hombre moderno se convirtió en el punto de Arquímedes desde el que reorientar el arte hacia la senda de lo abstracto y lo autorreferencial.

Ciertamente, en el ensimismamiento artístico influyó la singular eficacia que disciplinas como el primer periodismo<sup>2</sup>, la novela, la fotografía o el cine desarrollaron para representar o transmitir los contenidos que otrora estuvieron reservados a las artes visuales. Eso puede entenderse como una forma de fin del arte. Fue a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX cuando el arte experimentó más intensamente esa pérdida de eficacia y quedó como fin en sí mismo, lo que vino a coincidir con ese vector dominante de la Modernidad, a saber: el de autoafirmación. En esa tendencia a la autorreferencialidad formal influyó singularmente el deseo de emancipación de todo lo que alienaba al arte e impedía que se pudiera atender, entender y disfrutar por sí mismo y por nada más. Las alienaciones principales se producían en la figuración o reproducción de la realidad exterior (alienación figurativa), en la evocación

---

<sup>2</sup> Como es sabido, es en el siglo XIX cuando nacen los periódicos: en 1814 *The Times* en Londres, en 1836 *La Presse* en París y en 1848 *Die Presse* en Viena. La determinante relevancia que debe atribuírsele a la imprenta consiste en que la prensa escrita, los periódicos y los medios de comunicación de masas son los que en esa época empiezan a transmitir los hechos más relevantes y, en suma, la Historia. Ya no son las artes visuales las que tienen como finalidad difundir y fijar la Historia. Ahora ese papel lo cumple, y lo cumplen muy bien la prensa escrita y con posterioridad los medios de comunicación de masas: la televisión, la radio y el cine. Jacinto CHOZA, *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz*, Sevilla, Thémata, 2015, pp.199-202.

o transmisión de contenidos emotivos o psicológicos (alienación simbólica o evocativa) y en la consideración de la obra de arte como elemento ornamental, cuya dignidad correspondería a la adecuación al entorno en el que se situara (alienación decorativa)<sup>3</sup>. La mayoría de edad del arte y su correlato en el deseo de autoafirmación e independencia hallaron un sustrato especialmente fecundo en la *Crítica del juicio* kantiana, pues, como es sabido, fue allí donde el filósofo de Königsberg llevó a cabo el estudio de las nociones de belleza libre, de forma pura y sin finalidad. Así, la libertad, la pureza y la ausencia de fin, es decir, la forma consistente en sí y con legalidad específica, se convirtió en la forma de lo bello, por cuanto sólo un tipo de forma autoafirmativa con jurisdicción propia podría producir el sentimiento de placer que caracteriza, a decir de Kant, la belleza.

El llamado arte conceptual participará del deseo emancipatorio del arte abstracto. No en vano es considerado secuela de la autorreflexibilidad estética ya presente en las vanguardias, y seguirá manteniendo en vigor esa noción de arte y de belleza que fecundara la estética de Kant. Ese vigor y paralelismo es el que nos proponemos reseñar y comentar en algunas de las treinta y cinco sentencias que el artista norteamericano Sol LeWitt (1928-2007) enunciase en su breve escrito aforístico *Sentencias sobre arte conceptual*.

## 2. SENTENCIA N.º 1: “LOS ARTISTAS CONCEPTUALES SON MÁS MÍSTICOS QUE LOS RACIONALISTAS. SACAN CONCLUSIONES A LAS QUE LA LÓGICA NO PUEDE LLEGAR”

Desde la óptica kantiana resultaría problemática la expresión “artistas conceptuales”, dado que el arte al que Sol LeWitt hace referencia en sus *Sentencias* se nutre, a nuestro juicio, de las nociones de belleza y gusto que Immanuel Kant desarrollara en la *Crítica del juicio*<sup>4</sup>. Tanto la belleza como el juicio de gusto son definidos en la tercera crítica kantiana del siguiente modo: “Bello es lo que sin concepto es representado como objeto de una satisfacción universal”<sup>5</sup>; “(...) el juicio de gusto no subsume nada bajo un concepto”<sup>6</sup>; “[su] fundamento de determinación no puede ser concepto alguno”<sup>7</sup>. Por tanto, tal y como frecuentemente anota Hans-Georg Gadamer, más que de “arte conceptual” debiéramos referirnos al “arte no-objetual”.

Hecha esta aclaración, se podría añadir que los artistas conceptuales, como los místicos, dan razones de aquello que la razón metódica, mecánica, regular y sistemática no puede abarcar. Tal era el límite que Kant había establecido del conocimiento objetivo en la *Crítica de la Razón Pura*. En términos kantianos,

<sup>3</sup> Xavier RUBERT DE VENTÓS, *El arte ensimismado*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 35-41.

<sup>4</sup> Immanuel KANT, *Crítica del juicio*, ed. y trad. Manuel García Morente, Madrid, Espasa, 2014.

<sup>5</sup> *Ibid.*, §6, p. 136.

<sup>6</sup> *Ibid.*, §35, p. 225.

<sup>7</sup> *Ibid.*, §15, p. 156.

eso sería el caso de lo imprevisible, lo particular y lo que no puede someterse a la jurisdicción de la regularidad y universalidad del conocimiento conceptual y objetivo. La pretensión de hacerse cargo de aquello que no puede deducirse directamente del conocimiento científico estaría condenada a no proporcionar conocimiento, a lo inteligible pero no cognoscible.

Como es sabido, durante mucho tiempo se sostuvo que la labor del artista era la aplicación diestra y perita de normas o reglas en la producción de objetos y que, por ello, la belleza podía ser considerada objetivamente por la razón. Al respecto anotaba Platón en *Gorgias*: “Yo no llamo arte a lo que es irracional”<sup>8</sup>. No obstante, si los artistas operasen de un modo racionalista como si el arte consistiese en un conocimiento regulado, sometiendo la sensibilidad al dominio del entendimiento, sería posible una ciencia del arte, también una consideración crítica de lo bello que podría reducirse a principios racionales. Gottfried Leibniz, sin embargo, y con anterioridad a la crítica kantiana, había sostenido el carácter confuso del conocimiento propio de la sensibilidad (*confusa cognitio*), dado que no se pueden derivar de dicho conocimiento propiedades en el sentido científico y analítico del término. Anota el autor de *Monadología* que

“No podemos conocer racionalmente la belleza. Lo que no significa, sin embargo, que no podamos conocerla en absoluto. Se basa en el gusto. Eso aclara lo referente a si una cosa dada es o no bella, aunque no pueda explicarse por qué lo es. Algo parecido sucede con el instinto”<sup>9</sup>.

En definitiva, si se hallaran científicamente los principios racionales del arte, éstos darían lugar a la producción de reglas cuya aplicación ciega o meramente procedimental, academicista y formalista, podría enseñarse y aprenderse, lo que aseguraría la producción artística como si de una “objetivación metódica se tratase”.

Este planteamiento conecta con el de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) quien en su obra *Aesthetica* (1750) pretendía racionalizar los sentidos con el fin de elaborar una teoría lógica de las facultades menores del conocimiento<sup>10</sup>. Definió la estética como “ciencia del conocimiento sensitivo”<sup>11</sup> esto es, como aseguramiento del conocimiento sensitivo perfecto, intentando llevar a cabo una “gnoseología de la sensibilidad”. Los empiristas habían

<sup>8</sup> Platón, *Gorgias* 465 a.

<sup>9</sup> Cita recogida en Władysław TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos/ Alianza, 2004, p. 181.

<sup>10</sup> Maximiliano HERNÁNDEZ MARCOS, “Teoría de la sensibilidad, teoría de las humanidades: el proyecto filosófico de la estética de A. G. Baumgarten”, en *Cuadernos Dieciochistas* 4 (2003) 81-121.

<sup>11</sup> Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Reflexiones filosóficas acerca de la filosofía*, Madrid, Aguilar, 1955, p. 86.

postulado la universalidad del juicio estético, no obstante, al querer explicarla salían fuera del sujeto buscando la razón en el objeto que era más o menos cognoscible<sup>12</sup>.

Para Kant, los empiristas entraban en contradicción, pues buscaban fuera del sujeto, esto es, en el objeto, la satisfacción del sujeto. Rechaza una noción de belleza como propiedad del objeto conocido y la enlaza con el sujeto que percibe:

“Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo”<sup>13</sup>.

“No puede haber regla objetiva alguna del gusto que determine, por medio de conceptos, lo que sea bello, pues todo juicio emanado de aquella fuente es estético, es decir, que su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto, y no un concepto del objeto”<sup>14</sup>.

Konrad Paul Liessman sostiene que el arte contemporáneo –se refiere al del siglo XX-, no tiene por qué rechazar los análisis kantianos y postkantianos referidos al arte, a la belleza o al gusto. En *Filosofía del arte moderno*, y sin alejarse del kantismo estético, defiende el libre juego, entre obra y espectador, emancipado del interés, capaz de provocar el sentimiento de placer propio de la síntesis de naturaleza y libertad:

“La belleza no es por consiguiente una propiedad objetivamente perceptible que le corresponda al objeto, (...) sino que es el resultado de un juego recíproco entre un individuo percipiente y un objeto que es capaz de desatar en el individuo el sentimiento de agrado sin que con ello se despierten intereses determinados”<sup>15</sup>.

En la *Crítica del Juicio*, Kant se opuso abiertamente a una objetivación metodológica de la producción artística, también a una consideración empirista de la belleza. Estaba decidido a encontrar una salida a la razón mecánica y sistemática mediante una relación inédita entre la sensibilidad y el entendimiento. Al respecto, es reveladora la carta que dirige a su amigo Reinhold el 28 de diciembre de 1787, con motivo de la publicación de la *Crítica de la razón pura*. En ella le comunica, mejor si cabe, le anuncia el hallazgo de una nueva región del conocimiento que tenía principios *a priori*.

<sup>12</sup> Sobre esta cuestión véase, Sixto J. CASTRO, “¿Qué hay de malo en ‘no nos gusta?’”, en *Estudios Filosóficos* 61, n. 178 (2012) 527-544.

<sup>13</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §1, pp. 127-128.

<sup>14</sup> *Ibid.* §17, p. 161.

<sup>15</sup> Konrad Paul LIESSMANN. *Filosofía del arte moderno*, Barcelona, Herder, 2006, p 25.

“Así, me ocupo ahora, de la *Crítica del gusto*, con cuya ocasión se descubre otra clase de principios a priori que los descubiertos hasta ahora, pues las facultades del espíritu son tres: la facultad de conocer, el sentimiento de placer y dolor y la facultad de desear. Para la primera he encontrado principios *a priori* en la *Crítica de la razón pura* (teórica); para la tercera, en la *Crítica de la razón práctica*. Los estoy buscando también para el segundo, y, aunque antes pensaba que era imposible encontrarlos, sin embargo, lo sistemático que el análisis de las facultades hasta aquí consideradas me ha hecho descubrir en el espíritu humano, y que me proporcionará, para el resto de mi vida, materia bastante para admirar, y aún, en lo posible, para fundamentar, me ha puesto en el camino; (...) Ésta bajo el título de *Crítica del gusto*, pienso que estará acabada en manuscrito, aunque no en la impresión, para la Pascua de Resurrección”<sup>16</sup>.

Había descubierto que la posibilidad de la experiencia estética podía llevarse a cabo en un marco más amplio que era el de la reflexión sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento mismo. En 1790 ve la luz la *Crítica del Juicio* donde estudia el juicio del gusto y donde descubre, un tipo de actividad libre cognoscitiva que no genera conocimiento alguno sino más bien un tipo de placer o gozo que no deberíamos confundir con el mero sentimentalismo banal. A decir de Plazaola, Kant descubre que:

“(...) el objeto puede percibirse de manera que afecta a una facultad que experimenta cierto placer; y ocurre que, a veces, el placer sentido no se reduce al simple agrado que se experimenta en la sensación; se trata entonces de un gusto que va acompañado de un juicio y que merece analizarse”<sup>17</sup>.

Para el filósofo de Königsberg no había posibilidad de una ciencia de lo bello, sólo arte bello, alejándose de la definición que Baumgarten realizara de estética como “una ciencia del conocimiento sensitivo” que se volvía, al extremo, problemática. El aseguramiento científico de la producción artística carece de toda esperanza y es estéril en el marco de una estética trascendental, pues esos principios y reglas son meramente empíricos. Más todavía, lo empírico no es válido para establecer leyes *a priori* pues el juicio de lo bello no puede ser previo o independiente de la experiencia del objeto. Kant insiste que en los juicios empíricos primero se perciben los objetos y después se emite el juicio. Sin embargo, en los juicios de gusto, directa y espontáneamente emitimos el juicio. A propósito de ello, sentencia que

---

<sup>16</sup> La carta es citada frecuentemente y se encuentra en el prólogo de la edición de Benno Erdman a la *Crítica del juicio*, también en Michaelis y en bastantes más.

<sup>17</sup> Juan PLAZAOLA, *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 4ª Edición, 2007, p. 120.

“si se juzgan objetos sólo mediante conceptos, piérdese toda representación de belleza. Así, pues, no puede haber tampoco regla alguna según la cual alguien tuviera la obligación de conocer algo como bello”<sup>18</sup>.

“No hay ni una ciencia de lo bello, sino una crítica, ni una ciencia bella, sino sólo arte bella, pues en lo que se refiere a la primera, debería determinarse científicamente, es decir, con bases de demostración, si hay que tener algo por bello o no; el juicio sobre la belleza, si perteneciese a la ciencia, no sería juicio alguno de gusto. En lo que al segundo toca, una ciencia que deba, como tal, ser bella es un absurdo, pues cuando se le fuera a pedir, como ciencia, fundamentos y pruebas, se vería uno despedido con ingeniosas sentencias (*bons mots*)”<sup>19</sup>.

En efecto, volvamos a la sentencia de Sol LeWitt, “los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas” dado que no hacen referencia a las propiedades de los objetos. Si así fuese, el arte conceptual sería discernible, comprobable y verificable. Los juicios que predicán de un objeto o de su modo de representación si es grato o no, son juicios del sentido, privados y particulares, sin validez universal pues se fundan en las sensaciones. En cambio, para Kant, el juicio de gusto, que si tiene validez universal, no es determinable por argumentos pues no hay argumentos para imponer a nadie el juicio de gusto. No hay propiamente una ciencia de lo bello y no hay principios racionales por los que deba regirse el juicio de gusto. Este juicio no puede basarse en reglas *a priori* de lo bello dado que surge de la experiencia del objeto y del placer que nos provoca, en suma: no depende de argumentos, reglas o razones demostrativas previas.

El juicio de gusto no es un juicio de entendimiento o razón. Para que hubiera ciencia de lo bello deberíamos ser capaces de resolver por argumentos si algo debe ser considerado bello o no, lo que es imposible para Kant y por eso afirma que “(...) ni un Homero ni un Wieland pueden mostrar cómo se encuentran y surgen en sus cabezas sus ideas, ricas en fantasía y, al mismo tiempo, llenas de pensamiento, porque ellos mismos no lo saben, y, por tanto, no lo pueden enseñar a ningún otro”<sup>20</sup>.

Por otra parte, cuando LeWitt califica a los artistas de “conceptuales” parece otorgar el carácter de místico sólo a ese tipo de artistas. Si lo místico y lo extático no es racional, nos preguntamos ¿son racionales entonces los artistas no conceptuales? Si la “lógica” no puede explicar las “conclusiones” a las que los artistas conceptuales llegan ¿quiere decirse que sí lo haría a las conclusiones de los artistas no conceptuales?

<sup>18</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §8, p. 142.

<sup>19</sup> *Ibid.*, §44, p. 247.

<sup>20</sup> *Ibid.*, §47, p. 252.

Una de las diferencias entre un místico y un racionalista es que el primero ve de golpe mientras el segundo más que ver comprende *a posteriori* de un proceso. La fecundidad del racionalista depende de la validez de las premisas. Lo que sucede es que el místico, como apunta Ernesto Grassi (1902-1991), puede conocer los *archai*<sup>21</sup>, los primeros principios, las cosas primeras. Son primeros porque no son racionales, porque no se pueden demostrar, sin que ello suponga caer en la irracionalidad. Los procesos lógicos, por ser demostrables, no son más verdaderos que los procesos místicos. Los artistas pueden llegar a conocer las afirmaciones arcaicas y originarias mediante una actividad extática, mística, que elimina el orden de la sucesión temporal de causa y efecto, también el lenguaje racional. Lo no temporal no se puede comunicar mediante la razón solo mediante imágenes y metáforas. Al lenguaje racional demostrativo se opone el lenguaje retórico y semántico no deductivo, iluminante. Al respecto recoge Ernesto Grassi la frase de Heráclito “El señor cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino indica por medio de signos”<sup>22</sup>. Esa es la tragedia del proceso racionalista. Evocamos al respecto un fragmento del poema del místico y poeta del renacimiento español San Juan de la Cruz (1542-1591):

*“Entréme donde no supe:  
y quedéme no sabiendo,  
toda ciencia trascendiendo.*

1. Yo no supe dónde estaba,  
pero, cuando allí me vi,  
sin saber dónde me estaba,  
grandes cosas entendí;  
no diré lo que sentí,  
que me quedé no sabiendo,  
*toda ciencia trascendiendo.*

2. De paz y de piedad  
era la ciencia perfecta,  
en profunda soledad  
entendida, vía recta;  
era cosa tan secreta,  
que me quedé balbuciendo,  
*toda ciencia trascendiendo.*

3. Estaba tan embebido,  
tan absorto y ajenado,

<sup>21</sup> Ernesto GRASSI, *Retórica como filosofía. La tradición humanista*, Madrid, Anthropos, 2015, p. 24.

<sup>22</sup> Conrado EGGERS LAN y Victoria E. Juliá, *Los filósofos presocráticos*, vol. I., Madrid, Gredos. 1981. p. 391, citado en Ernesto GRASSI, *op. cit.*, p. 26. En el mismo sentido aparece la cita de Heráclito (*Fr.*, 93) en Hans-Georg GADAMER, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 2001, §9: “Experiencia estética y experiencia religiosa”, p. 151.

que se quedó mi sentido  
de todo sentir privado,  
y el espíritu dotado  
de un entender no entendiendo.  
*toda ciencia trascendiendo (...)*<sup>23</sup>.

En efecto, y como advierte Gadamer con prudencia: muchos artistas ven como si fuesen místicos y no como los racionalistas. Llegan a conocimientos por otros medios y, como sentencia LeWitt: "Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar".

### 3. SENTENCIA N° 2: "LOS JUICIOS RACIONALES REPITEN JUICIOS RACIONALES"

Todo lo que se conoce dentro del ámbito de la uniformidad, la regularidad y la previsibilidad mecánicas es un conocimiento racional. Tales son los límites del conocimiento objetivo y científico. En efecto, los juicios fundados en principios o reglas, cuando se aplican a los mismos objetos y en las mismas circunstancias son idénticos y por tanto "repiten juicios racionales". Ese sería el caso de los juicios lógicos, los que dan conocimiento lógico del objeto, pues subsumen la intuición de la imaginación bajo un concepto del entendimiento.

Como ya se ha advertido, tal era el interés de Baumgarten asegurar el conocimiento sensitivo y al cabo, la producción artística como si fuese posible elaborar una ciencia de lo bello cuando, en realidad, lo bello ni es un comprender conceptual de su contenido objetual ni se refiere a ningún tipo de ideal del objeto<sup>24</sup>. Más aún, lo bello está referido a algo con finalidad pero sin concepto que lo determine; ése es su único *a priori*: "finalidad sin fin" y que da lugar a un uso de la facultad del conocer que no es conceptual ni cognoscitivo por lo que el juicio de una finalidad puramente formal, "único en su clase", no genera conocimiento alguno pues si lo hiciese sería, no obstante, un juicio lógico, "pasan por encima del concepto y hasta de la intuición del objeto"<sup>25</sup>. Anota Kant: "El juicio de gusto se distingue del lógico en que este último subsume una representación bajo conceptos del objeto, pero el primero no subsume nada bajo un concepto, pues de otro modo podría la aprobación necesaria y universal ser forzada"<sup>26</sup>.

Para Kant el intento de legitimación del arte *a priori*, elevándose por encima de la casualidad de las diferencias de gusto es imposible dado que cuando

<sup>23</sup> San Juan de la Cruz, *Obras completas. Coplas del mismo (autor) hechas sobre un éxtasis de harta contemplación*, edición preparada por Eulogio Pacho, Burgos, Monte Carmelo, 1987, pp. 24-25.

<sup>24</sup> Hans-Georg GADAMER, *Estética y hermeneútica*, §4: "Arte e imitación", p. 86.

<sup>25</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §36, p. 228.

<sup>26</sup> *Ibid.*, §35, p. 225.

se juzga lo bello de un objeto no hay propiamente conocimiento del mismo, pues el juicio de gusto capta sin concepto y sin contenido, tal es su desinterés. Por eso, insiste Kant, el juicio de gusto, a diferencia del juicio lógico no proporciona conocimiento alguno del objeto, pues ni se basa en concepto ni usa cognoscitivamente la facultad de conocer. Kant es muy explícito al respecto y en la *Crítica del juicio* utiliza expresiones del tenor “absolutamente imposible” y “totalmente imposible”:

“Constituir *a priori* el enlace del sentimiento del placer o dolor, como un efecto, con alguna representación (sensación o concepto) como su causa, es absolutamente imposible, pues esto sería una relación causal, la cual (entre objetos de la experiencia) no puede ser conocida nunca más que *a posteriori* y por medio de la experiencia misma”<sup>27</sup>.

“Por principio de gusto se entendería un principio bajo cuya condición se pudiera subsumir el concepto de un objeto y deducir, mediante una conclusión, que es bello. Pero es totalmente imposible, pues he de sentir el placer inmediatamente en la representación del mismo, y éste no puede serme atribuido por medio de base de prueba alguna”<sup>28</sup>.

#### 4. SENTENCIA N° 3: “LOS JUICIOS ILÓGICOS CONDUCEN A EXPERIENCIAS NUEVAS”

Lo lógico y lo racional, también lo científico, pretenden el aseguramiento y la certeza, tal es el sentido de los métodos, de los protocolos y de las reglas, también de los principios que se adquieren en academias, estudios y universidades: garantizar una respuesta científica y asegurar la producción, esto es, la “re-producción”. Anota Gadamer que “el arte bello es el arte del genio. Admirar algo como una obra de arte significa ver en ella el producto de un hacer creativo que no es la aplicación académicamente correcta de reglas”<sup>29</sup>.

Como ya se ha indicado, Kant refiere que los juicios lógicos –a diferencia de los juicios de gusto, es decir, de los juicios estéticos puros– subsumen la representación bajo conceptos, produciendo conocimiento de los objetos. En cambio, los juicios ilógicos y los juicios de gusto no son determinables por conceptos, pues no realizan subsunción alguna bajo los mismos. El juicio ilógico como el juicio de gusto no es determinable por conceptos, no es el juicio del artesano, por lo que, en principio, no se debe esperar universalidad alguna. De modo que de estos juicios no se sigue conocimiento alguno esperado dado que su aseguramiento no está garantizado *a priori* que fracasaría en “la tarea de abarcar lo inmenso (...) o de medir lo que es demasiado poderoso”<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> *Ibid.*, §12, p. 149.

<sup>28</sup> *Ibid.*, §34, p. 224.

<sup>29</sup> Hans-Georg GADAMER, *Estética y hermeneútica*, §2: “Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética”, p. 66.

<sup>30</sup> *Ibid.*, §10: “Intuición e intuitividad”, p. 165.

Los juicios ilógicos, también las obras de arte, se autocertifican como sucede con los mitos<sup>31</sup> cuya experiencia solo es posible dentro de ellos, por ello conducen, a menudo, a “experiencias nuevas”, o mejor: inéditas. Cada encuentro con el mito y con la obra de arte es nuevo y originario porque es el encuentro con el principio, con lo indemostrable que diría Ernesto Grassi, allí donde más que comprensión tiene lugar el acontecer de lo verdadero, que no es tanto una experiencia objetiva y universal como individual, subjetiva e intransferible. Al respecto, anota Kant

“Pero aquí hay que notar, ante todo, que una universalidad que no descansa en conceptos del objeto (aunque sólo sean empíricos), no es en modo alguno lógica, sino estética, es decir, que no encierra cantidad alguna objetiva del juicio, sino solamente subjetiva”<sup>32</sup>.

“(…) el juicio de gusto es un juicio estético, es decir, de tal índole, que descansa en bases subjetivas, y cuyo fundamento de determinación no puede ser concepto alguno; por tanto, tampoco el de un fin determinado”<sup>33</sup>.

Para el filósofo de Königsberg en el juicio lógico o de conocimiento las intuiciones proporcionadas por la imaginación son unificadas por el entendimiento mediante conceptos<sup>34</sup>, de modo que lo ilógico podría emparentarse con lo indeterminado, lo imprevisible o la libertad máxima. Tal es el caso de lo bello, que parece tomado como de un indeterminado concepto del entendimiento, de manera que nada podría conocerse ni demostrarse respecto al objeto pues ese concepto es indeterminable y al cabo, impropio para el conocimiento. Kant anota que parece haber hallado: “(…) unas condiciones de cognoscibilidad máximas –completamente libres– simplemente sentidas como tales, pero, mediante las cuales no se conoce absolutamente nada”<sup>35</sup>.

##### 5. SENTENCIA N° 4: “EL ARTE FORMALISTA ES ESENCIALMENTE RACIONAL”

Kant distingue, en *Analítica de lo bello* –primer libro de la *Crítica del juicio*– entre lo agradable, lo bueno y lo bello. Sienta las bases semánticas de tres conceptos cuyo uso arbitrario genera, con frecuencia, confusión. La distinción le permite alcanzar una definición de juicio estético vinculado al placer por la mera forma del objeto. Pero aquí la forma ha de entenderse como una forma pura, desvinculada de todo interés o finalidad. Veamos: el juicio sobre lo agradable está basado en un sentimiento privado y es, por tanto, un juicio

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>32</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §8, p. 140.

<sup>33</sup> *Ibid.*, §15, p. 156.

<sup>34</sup> *Ibid.*, §9, p. 145.

<sup>35</sup> M<sup>a</sup>. Antonia LABRADA, “La anticipación kantiana de la postmodernidad” en *Anuario Filosófico* XIX/1 (1986), p. 91.

particular sin pretensión universal. “Agradable es aquello que place a los sentidos en la sensación”, no es por tanto una cualidad del objeto<sup>36</sup>. Tal es el caso, anota Kant, del vino de Canarias, del color violeta o de los sonidos de los instrumentos de viento<sup>37</sup>, que a unos les resultarán agradables y placenteros y a otros no, pues cada cual tiene su propio gusto por lo que resulta ajustado el pronombre “me”: me es agradable. Al respecto, insiste Arendt (1906-1975) en *La vida del espíritu*<sup>38</sup> que, a diferencia de los sentidos objetivos –vista, oído y tacto–, los sentidos privados como el gusto y el olfato, generan sensaciones internas, incommunicables, tan privadas que no se pueden comunicar y difícilmente se pueden representar, pues no se puede hacer presente su ausencia como de hecho conseguimos recordando una melodía, la imagen de un edificio o el tacto de una tela.

“(…) En las cuestiones de gusto y el olfato, el “me agrada” o “me desagrada” es instantáneo e irreversible. Y una vez más, el agrado o desagrado son enteramente privados (...) Además, el me-agrada o me-desagrada está tremendamente presente en el gusto y el olfato; es inmediato, sin mediación del pensamiento o la reflexión”<sup>39</sup>.

A diferencia de lo agradable (juicio de sentido, empírico y privado), Kant entiende por “bueno” lo que se representa mediante un concepto. El juicio sobre lo bueno es un juicio práctico, que tiene pretensión universal. En lo bueno comparece la finalidad del objeto, más aún, la adecuación de la forma del objeto a la finalidad del mismo, por lo que no es posible juzgar un objeto como bueno desinteresadamente. El juicio sobre lo bueno es el juicio sobre un objeto supeditado al uso, a la finalidad o utilidad, por ejemplo un edificio:

“Bueno es lo que, por medio de la razón y por el simple concepto, place. Llamamos a una especie de bueno, bueno para algo (lo útil), cuando place sólo como medio; (...) Para encontrar que algo es bueno tengo que saber siempre qué clase de cosa deba ser el objeto, es decir, tener un concepto del mismo”<sup>40</sup>.

Finalmente lo “bello”, anota Kant, guarda relación con los juicios de gusto, con los juicios que predicán de un objeto no la sensación de agrado o desagrado que “me producen” (juicios de sentido), ni su adecuación al fin (juicios lógicos), sino el placer por la pura forma del objeto, completamente emancipada

<sup>36</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §3, p. 130.

<sup>37</sup> *Ibid.*, §7, p. 138.

<sup>38</sup> Hannah ARENDT, *La vida del espíritu*, Barcelona, Paidós, 2002.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 461-462.

<sup>40</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §4, p. 132.

del agrado o adecuación al fin, tal es su desinterés. Bello es lo que place en el mero juicio. No es lo que agrada a la sensación sino lo que gusta por su forma, por eso anota Kant que

“todo interés estropea el juicio de gusto y le quita su imparcialidad, sobre todo si pone, como el interés de la razón, la finalidad delante del sentimiento de placer, sino que funda aquella en éste”<sup>41</sup>.

“(...) Los juicios de gusto (...) pasan por encima del concepto y hasta de la intuición del objeto, y añaden a ésta (...) algo que ni siquiera es conocimiento, a saber, un sentimiento de placer (o dolor)”<sup>42</sup>.

De modo que el juicio de gusto es un juicio de la forma pura. Es un juicio donde la finalidad comparece en su aspecto formal puro, por eso se afirma que su finalidad es puramente formal, libre, emancipada del concepto. Kant también se refiere a él como pura forma de la finalidad o finalidad sin fin, finalidad sin concepto o a-conceptual. Pareyson insiste en la misma línea cuando define la belleza libre o *pulchritudo vaga* kantiana como incondicionada, formal y absoluta, pues sólo está determinada por sí, sólo consiste en la forma de una finalidad sin fin y no recibe ley extrínseca: “incondicionada, porque está por sí misma y no determinada por nada otro que sí; formal porque no consiste más que en la forma de la finalidad sin concepto de un fin determinado; absoluta porque no recibe ley alguna de otro”<sup>43</sup>.

Derrida (1930-2004) sostiene que la belleza libre carece de adherencias, de finalidades impuestas desde fuera. Por eso es indefinible, indeterminable y carente de destino como si de un vagabundeo errante se tratase: “La belleza vaga, la única que puede dar lugar a una predicación de belleza pura, es un vagabundeo indefinido, sin límites, que tiende hacia su oriente, pero del cual, más que privarse se separa, absolutamente. No alcanza su destino”<sup>44</sup>.

Cuando LeWitt sentencia que “el arte formal es esencialmente racional” parece estar pensando en un tipo de forma basada en conceptos, es decir, en un tipo de obra pictórica o artística que representa objetos que la imaginación puede combinar, tal es su formalidad. Como ya se ha indicado, para Kant, la imaginación refleja un objeto singular desde el punto de vista de la forma y lo que combina puede ser unificado por el entendimiento, y esa sería su dimensión lógica o racional. Lo formal guardaría relación con lo que la imaginación combina y con lo que el entendimiento unifica subsumiendo bajo conceptos.

<sup>41</sup> *Ibid.*, §13, p. 150.

<sup>42</sup> *Ibid.*, §36, p. 228.

<sup>43</sup> Luigi PAREYSON, *L'estetica di Kant. Lettura della "Critica del Giudizio"*, Milano, Mursia, 1984, p. 89.

<sup>44</sup> Jacques DERRIDA, *La verdad en pintura*, Buenos Aires/Barcelona, Paidós, 2001, p. 102.

En este sentido, el arte formal se produciría cuando el entendimiento pudiera crear conceptos de esas formas, tal sería su carácter racional.

El arte formal permite un conocimiento del objeto dado que opera por conceptos. En cambio, si como se ha anotado, lo bello no está relacionado con los conceptos porque "(...) es lo que, sin concepto (he ahí su desinterés) es representado como objeto de una satisfacción "universal"<sup>45</sup> entonces no es propiamente conceptual ni está determinado por conceptos ni por formas que nos agradan o que se adecuan a un fin determinado. El motivo es que el juicio de gusto es un juicio de la forma sin conceptos, es decir, de la forma pura, sin finalidad, sin nada que la determine, finalidad sin fin, que no es propiamente objeto del conocimiento racional: "no es el objeto lo que agrada, sino el hecho de que lo juzguemos placentero".<sup>46</sup> En cambio, la forma que representa la imaginación, al ser subsumida bajo un concepto, se convierte en forma racional, quizá por ello, entendemos que LeWitt sentencie que "el arte formal (el subsumido conceptualmente) es esencialmente racional".

**6. SENTENCIA N° 5: "LOS PENSAMIENTOS IRRACIONALES DEBEN SER SEGUIDOS CON FIDELIDAD ABSOLUTA Y LÓGICA"**

A nuestro modo de ver, LeWitt equipara en esta sentencia la irracionalidad del pensamiento (irracionalidad del artista) a la del genio. Al respecto, tiene especial sentido la segunda parte de la oración "(...) deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica" como si el artista hubiese "visto", de un modo distinto al racional, la adecuación, proporcionalidad o concordancia entre la libertad y la necesidad o entre sensibilidad y concepto.

Eso que se ha visto está emparentado con la genialidad y con ese instante heurístico, "feliz casualidad"<sup>47</sup>, que todo proceso creativo precisa y exige, tanto en el sentido del autor, como del receptor. Ese instante está atravesado de pura irracionalidad porque no se puede hablar de él, porque el lenguaje se ha vuelto torpe y pobre; sólo es posible el balbuceo o el sentimiento de agrado que genera la feliz concordancia o acuerdo. "He visto algo completamente maravilloso. No, no te lo puedo decir. ¡No!"<sup>48</sup> Estas fueron las palabras que susurró Husserl (1859-1938) moribundo. Palabras de una visión inmediata e instantánea, centelleante por momentos –diría Gadamer– que sólo expresan haber visto algo pero no qué se ha visto. Entre lo visto y lo dicho se ha abierto una falla insalvable para el lenguaje y la razón. Todo se iluminó súbitamente,

<sup>45</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §6, p. 136.

<sup>46</sup> Hannah ARENDT, *op. cit.*, p. 465.

<sup>47</sup> Fernando INCIARTE, *La imaginación trascendental en la vida, en el arte y en la filosofía*, Pamplona, Eunsa, 2012, p. 121.

<sup>48</sup> La anécdota aparece recogida en Daniel INNERARITY, *La filosofía como una de las bellas artes*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 67.

como si por la acción de un rayo se tratara -mostrándose y haciéndose transparente de golpe- en un instante fugaz, el sentido y el orden de lo real: “todas las cosas las gobierna el rayo”<sup>49</sup>, dirá Heráclito.

Como ya se ha indicado, el juicio de gusto no se deriva de la comprobación de reglas o preceptos aplicados por el artista. En modo alguno estaría garantizada y asegurada la belleza por la simple aplicación de normas y principios lógicos como si del *ars* latino, la *téchne* griega o el *kunst* alemán se tratara. A decir de Gadamer: “Bello no significa cumplir un determinado ideal de belleza, clásico o barroco, sino que define al arte como arte, esto es, como el erguirse fuera de todo lo que normalmente se dispone según un fin útil, y no invitar a otra cosa que a contemplar (*anschauen*)”<sup>50</sup>.

Otra cosa, bien distinta, es que la obra artística, hija de la genialidad, done una regla inédita al arte. Para el autor de la *Crítica del juicio*, genio es el talento para lo bello y el talento es ese don natural que “da la regla al arte”<sup>51</sup>. Y dado que el talento es naturaleza, la genialidad es el medio del que se sirve la naturaleza para dar reglas. Así, sentencia Kant: “(...) el genio es un talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, que originalidad debe ser su primera cualidad”<sup>52</sup>.

Al sostener esta noción de genio, el filósofo de Königsberg remarca la tesis defendida al principio de la *Crítica del juicio* donde afirma que es imposible garantizar la belleza con la mera aplicación de preceptos, y que el juicio estético –a diferencia del juicio lógico– es subjetivo, lo que no pone en duda que pueda ser universal.

En cuanto a la imposibilidad predecir o asegurar la belleza según un método lógico es ilustrativa la expresión del jesuita Dominique Bouhours “*logique sans épines*” (lógica sin espinas):

“La ocurrencia brillante, sorprendente, vivaz o refinada, el ‘juicio ingenioso’, ese *je ne sais quoi* que no se puede explicar a partir del mero precepto o de regla expedida por el pensamiento claro de la razón ni de la simple *justesse* en la expresión, sino que sólo cabe iluminarlo mediante la singularidad de los ‘ejemplos’”<sup>53</sup>.

Más aún, cuando Kant vincula la genialidad al talento y éste a la naturaleza, viene a expresar la idea de que es imposible que el propio artista llegue

<sup>49</sup> HERÁCLITO, *Fragmentos*, 64. Barcelona, Orbis, 1983, p. 224.

<sup>50</sup> Hans-Georg GADAMER, *Estética y hermeneútica*, §10: “Intuición e intuitividad”, p. 157.

<sup>51</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §46, p. 250.

<sup>52</sup> *Id.*

<sup>53</sup> Citado por Maximiliano HERNÁNDEZ MARCOS, *op. cit.*, p. 93.

a saber cómo lo ha hecho, sencillamente lo hace porque es naturaleza, no instintiva sino más bien cognitiva, aunque sin comparecencia de conceptos ni razonamientos lógicos y, no en vano, anota Kant que “genio (...) es un talento para el arte y no para la ciencia, la cual va precedida por reglas claramente conocidas que deben determinar el procedimiento en la misma”<sup>54</sup>.

A la pregunta ¿cómo ha sido posible? el artista debería responder honradamente: no sé; no sé explicarlo, *je ne sais quoi* dicen Leibniz<sup>55</sup> y Dominique Bouhours, también Alberti y Kant<sup>56</sup>. El artista sólo sabe que sencillamente lo ha hecho. Ciertamente el conocimiento de ese *nescio quid* es “confuso” pero brota la certeza de que a partir de ese momento creativo deberá hacerse siempre así, por ello, sentencia LeWitt que esos “pensamientos irracionales deben seguirse absoluta y lógicamente”. Kant también utiliza el verbo “seguir”, frente a copiar o imitar ciegamente:

“¿De qué clase es, pues, esa regla? No puede recogerse en una fórmula y servir de precepto, pues entonces el juicio sobre lo bello sería determinable según conceptos; sino que la regla debe abstraerse del hecho, es decir, del producto en el que otros pueden probar su propio talento, sirviéndose de él como modelo, no para copiarlo, sino para seguirlo”<sup>57</sup>.

Gadamer también constata la irracionalidad y la inconsciencia del proceso creativo o del momento heurístico. En este sentido comenta que “(...) el arte se legitima para Kant por ser arte del genio, esto es, en tanto que surge de una capacidad inconsciente, como inspirada por la naturaleza, para crear algo bello que valga como modelo, sin que el artista pueda siquiera decir cómo lo ha hecho”<sup>58</sup>.

El llamado en el mundo del arte “momento heurístico” concuerda con el hallazgo o con la concesión de un don (visión), que permite dar con la regla que sirve para acordar la necesidad con la libertad. Eso es en cierto modo ilógico porque no cabe pensar en cómo hemos podido llegar a saber eso que hacemos, cuya concordancia y proporcionalidad entre naturaleza y libertad es tal, que se convierte a partir de entonces en modelo ejemplar para ese caso. El

<sup>54</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §49, p. 262.

<sup>55</sup> Como es sabido, Leibniz recurre en sus *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas* (1684) a la expresión del jesuita Dominique Bouhours “*je ne sais quoi*”, para advertir la incapacidad de los artistas para justificar una obra buena de una mala: “(...) Del mismo modo reconocen perfectamente lo que está bien o mal hecho, pero no pueden, frecuentemente, dar expresión a la razón de su juicio, y dicen al que les pregunta que echan en falta un “no sé qué” en el objeto que desagrada”, citado en Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal/Arte y estética, 2004, p. 492.

<sup>56</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §47, p. 252 y §46, p. 251.

<sup>57</sup> *Ibid.*, §47, p. 253.

<sup>58</sup> Hans-Georg GADAMER, *Estética y hermeneútica*, §4: “Arte e imitación”, p. 86.

artista genial no pueda hallar ni explicar cómo hace la obra de arte, de manera que, anota Kant,

“(...) El creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo, cómo en él, las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder de encontrarlas cuando quiere, o, según un plan, ni comunicarlas a otros en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos (...)”<sup>59</sup>.

En efecto, eso que es irracional porque cae fuera de toda lógica y que ningún método puede asegurar –pero que debe seguirse absoluta y lógicamente porque permite la conformidad o unión íntima entre lo sensible y lo racional, entre lo particular y lo universal, entre el medio y el fin– es posible mediante la capacidad de ideas estéticas, es decir la capacidad de “(...) la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible”<sup>60</sup>.

Esta sentencia de Kant recuerda, no obstante, a la tesis defendida por Wittgenstein (1889-1951) en *Remarks on the Philosophy of Psychology* donde asocia al gusto el hallazgo de la idea adecuada, de la forma idónea, de la concordancia entre imaginación y entendimiento o si se prefiere, la correcta proporcionalidad entre la vida y la acción, no fundándose en una regla o precepto ni en un saber inicial teórico. Es el gusto, el buen gusto del genio, el juicio de esa conformidad que Kant define como “proporción feliz que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender”<sup>61</sup>. Lo que lleva a cabo el genio, en efecto, de manera irracional, es un tipo de estocada ciega, actividad genial que es la respuesta adecuada e idónea (natural) de la libertad a la pregunta abierta por la necesidad y que Wittgenstein expresa con un “¡porque así debe ser!”:

“¿Cómo encuentro la palabra correcta? ¿Cómo elijo entre palabras? Verdaderamente es como si comparara entre sí las palabras según delicadas discriminaciones del gusto. Esta es demasiado..., ésta es demasiado... Ésta es la correcta.

Pero yo no necesito siempre juzgar, explicar, por qué ésta o ésa no es la palabra correcta. Simplemente no es todavía la correcta. Continúo la búsqueda, no estoy satisfecho. Este es exactamente el aspecto con que aparece la búsqueda y éste es exactamente el aspecto con que aparece el encontrar”<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Immanuel KANT, *op. cit.*, §46, p. 251.

<sup>60</sup> *Ibid.*, §49, p. 257.

<sup>61</sup> *Ibid.*, §49, p. 261.

<sup>62</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Oxford, Blackwell, 1980, §362.

“Sí, así es -dices-, ¡porque así debe ser! (...) “Desde luego, ¡así debe ser!” Está ahí como si se hubiera comprendido la intención de un creador. Se ha comprendido el sistema”<sup>63</sup>.

La sentencia número 5 de LeWitt que acabamos de comentar queda culminada en otra que lleva a cabo, en la posición número 11 y que recogemos a continuación: “Las ideas no se suceden necesariamente dentro de un orden lógico (...)”. El contenido de esta undécima sentencia coincidiría, a nuestro juicio, con la noción de genialidad y de idea estética kantiana, también con la tesis de Wittgenstein, en cuya virtud la proporcionalidad entre sujeto y objeto, entre imaginación y entendimiento no está asegurada siguiendo una metodología o sometiéndote a unos preceptos o reglas. Sencillamente se encuentra o si se prefiere le es donada al genio en un momento imprevisible, indefinible e indeterminable, en un instante fugaz, inmediato, que súbitamente aparece y desaparece.

El carácter irracional de los pensamientos que han de seguirse absoluta y lógicamente también estaría emparentado con la primera de las sentencias de LeWitt: “Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar”. En efecto son místicos porque el momento heurístico se parece al momento extático, inalcanzable con la lógica o con cualquier regla o precepto. Y lo es porque lo extático es irracional, porque sale de sí mismo, porque carece de contenido, porque no hay mediación conceptual, porque no se sigue de un proceso intermedio *a priori* sino que se da siempre de modo inmediato y porque su contemplación fuerza al espectador a salir de lo ya conocido. Anota Wittgenstein que lo que no se puede expresar también existe y sabemos de su existencia porque se hace presente no porque podamos provocarlo o deducirlo incluso representarlo: “existe realmente lo inexpressable. Esto se manifiesta, es lo místico”.<sup>64</sup>

**7. SENTENCIA N° 8: “CUANDO SE EMPLEAN PALABRAS TALES COMO PINTURA Y ESCULTURA, CONNOTAN TODA UNA TRADICIÓN E IMPLICAN UNA ACEPTACIÓN CONSIGUIENTE CON ESA TRADICIÓN, PONIENDO ASÍ LIMITACIONES AL ARTISTA”**

Ciertamente, hasta la Modernidad, el arte se gozaba, se disfrutaba, más aún, se celebraba. Su carácter, frecuentemente sagrado, y la inseparabilidad existente entre las convicciones religiosas y su publicidad, obligaban al espectador a dejar de serlo. Era un tipo de arte de la presencia y no de la representación. Tal era la noción de culto y la conexión existente entre idea y

---

<sup>63</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Aforismos, cultura y valor*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, §144, p. 68.

<sup>64</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus lógico-philosophicus*, 6, p. 522, citado en Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto* (1960-1974), Madrid, Akal, 2001, p. 394.

manifestación, y no sólo para el arte cristiano, también lo fue para el griego. Pensemos, como anota Gadamer:

“(…) En la Pasión de Bach, que en la iglesia congrega en una experiencia común a los amantes de la música sublime y a los verdaderos miembros de la comunidad cristiana, como si pensamos en el arte griego, (...) y que sin embargo, cautivaban a todo el público teatral de Ática, desde artesanos a la crema de la sociedad”<sup>65</sup>.

En cambio, la unidad cultural y ritual entre arte y creencia se deshizo en la Modernidad, que expulsó “al margen de nuestra existencia las formas visibles del rito y del culto; también ha destruido, además, lo que una cosa (*Ding*) es”<sup>66</sup>. El arte moderno no es propiamente un arte de la presencia sino de la representación por lo que, como ha hecho ver Arturo Leyte, la obra se sustituye por el espectáculo y el templo por el escenario y con ello, se transita de la comunidad de creyentes al público<sup>67</sup>.

En la Modernidad el arte no se celebraba, se exponía, se representaba. No obstante, sucede que con la representación no se puede “mostrar”, en el sentido cultural, un tipo de arte que es pura presencia celebrada y no en vano, anota Hegel (1770-1831) que difícilmente inclinaríamos la rodilla ante una representación si no más bien ante una presencia pues

“en sus inicios el arte conserva todavía algo de misterio, un presentimiento secreto y un anhelo, pues sus productos todavía no le han presentado su pleno contenido a la intuición figurativa completamente. Pero si el contenido perfecto se revela perfectamente en las figuras artísticas, entonces el espíritu de más amplias miras retorna de esta objetividad a lo suyo interno y rechaza aquélla. La nuestra es una de tales épocas. Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por más eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas, y por más digna y perfectamente representados que veamos a Dios padre, a Cristo y a María, en nada contribuye esto ya nuestra genuflexión”<sup>68</sup>.

Los términos pintura y escultura abandonaron su sentido tradicional de imitación de la naturaleza y con ello de concebir el arte; abandonaron, en definitiva la literatura, la narrativa, el relato, las formas y los signos de

<sup>65</sup> Hans-Georg GADAMER, *La Herencia de Europa*, Barcelona, Península, 2000, p. 72.

<sup>66</sup> Hans-Georg GADAMER, *Estética y hermenéutica*, §4: “Arte e imitación”, p. 91.

<sup>67</sup> Arturo LEYTE, “La voz metafísica de la cantata”, en Juan CRUZ (edit.), *La realidad musical*, Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 91-106.

<sup>68</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2011, p. 79.

representación tradicionales dado que el arte comenzaría la andadura de su sí mismo, esto es, de su origen y de su autorreflexión. A decir de Gadamer

“(...) el orden que se experimenta en el arte moderno ha dejado de tener cualquier semejanza con el gran arquetipo del orden de la naturaleza y de la estructura del mundo. Tampoco refleja ya una experiencia humana interpretada en contenidos míticos, ni un mundo encarnado en la manifestación de cosas familiares que se hayan vuelto agradables. Todo eso está desapareciendo”<sup>69</sup>.

La tradición es tradición de la representación, tradición del modo de copiar e interpretar por lo que el abandono de ésta supuso la inmersión en la búsqueda de un arte cuya temática fuese autorreferencial buscando la presentización. Se abandonó la literatura allí donde se fijaba y quedaba representada la tradición. Se buscó un arte sin narrativa, tal y como lo pensaba Cézanne (1839-1906), que eliminó el discurso y la literatura de la pintura, convirtiéndola en un arte desprovisto de mimesis y de tradición, regresando al punto cero, allí donde no se puede hablar sino más bien estar callado porque, como anota Gadamer en *Del enmudecer del cuadro*, no es que no se tenga nada que contar sino que más bien son demasiadas y a la vez las cosas que hay que decir<sup>70</sup>.

Por otra parte, la idea de tradición que parece sostener la sentencia de Lewitt es similar a la de academia y al cabo, equiparable a la noción de jaula, también a la de peso, tal es la alienación. Se concibe el arte como un juego que se lleva a cabo según unas reglas dadas, en la tradición, fuera de la cual no se puede jugar, esto es, no se puede hacer arte. Las condiciones y las reglas son férreas y pesan como la jaula de hierro de la que habla Weber: ni se puede avanzar ni se puede salir.

Sin embargo, LeWitt al considerar la tradición como una limitación se desliza, a nuestro juicio, como hace el propio Kant, hacia la amenaza de la absoluta emancipación de todo lo que enturbia y restringe la belleza libre. Esa belleza, para ser completamente emancipada, habría de liberarse del concepto del objeto, de la tradición y al cabo del sentido común por lo que dejaría de ser una belleza pública, comunicativa e intersubjetiva, por mucho que se insista en que la esfera de la subjetividad es, en sentido estricto, la sede de la imaginación pura y de la autonomía estética<sup>71</sup>. Como ha hecho ver Sixto J. Castro en su revisión de la estética kantiana desde Gadamer<sup>72</sup>, no hay posibilidad de un arte completamente emancipado pues, siempre existe la intencionalidad,

<sup>69</sup> Hans-Georg GADAMER, *Estética y hermenéutica*, §4: “Arte e imitación”, p. 91.

<sup>70</sup> *Ibid.*, §16: “Del enmudecer del cuadro”, p. 235.

<sup>71</sup> Edgardo GUTIÉRREZ, “Imaginación y autonomía estética en la Crítica del juicio de Kant” en *Revista de Filosofía*, XI/22 (1999), p. 176.

<sup>72</sup> SIXTO J. CASTRO, “Gadamer ante la estética kantiana” en *Gadamer y las Humanidades, Volumen I. Ontología, Lenguaje y Estética*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007, pp. 169-177.

siempre existe un ideal, dirá Derrida, “no existe el juzgador puro”<sup>73</sup>. Más aún, el gusto puro no comparece fuera de las situaciones concretas y los contextos reales y eso puede entenderse como una forma de tradición, es decir, de seno. Anota Gadamer que “(...) de todos modos el gusto parece mostrarse sobre todo allí donde no sólo se elige lo que es correcto, sino más bien lo que es correcto en un lugar adecuado”<sup>74</sup>.

La idea de tradición no hace referencia a las reglas propiamente dichas sino al seno donde algo se produce, al “lugar adecuado”. Lo producido ha de estar inserto en un contexto fuera del cual lo producido no es, pues carece de sentido ¿Cómo podrá gustar el objeto, incluso la acción, fuera del sentir común propio de una realidad cultural concreta? Al respecto, anota Fontán que a pesar de Kant,

“en efecto: la obra de arte, (...) reproduce a escala el entero orden cultural; la actividad del genio, tal como es descrita por Kant, es un ejemplo modélico de cómo la subjetividad humana es formada culturalmente, produce innovativamente la cultura y es capaz de transmitir sus contenidos”<sup>75</sup>.

Ciertamente, la tradición no es algo definitivo sino algo creado que puede cambiar, en cuyo interior tiene posibilidad de surgimiento y desarrollo el arte. Siempre estamos en una tradición, siempre estamos en un fondo o contexto, en una estructura. Cuando se pretende salir ya se está en otra tradición cultural nueva que nos acoge: no podemos saltar sobre nuestra sombra. Pretender estar fuera de la tradición es como no estar en ningún sitio, o como hacerlo en ninguna parte, ser utópicos. La manera de no estar en ninguna parte es aniquilando el fondo: solo figura, solo concepto pero no palabra, no sentido; pero eso es otro contexto: sin contexto. No tiene sentido un arte más allá de las limitaciones que genera el sentido común dado que el gusto sería imposible, no sería de este mundo. Lo que sucede es que la mediación cultural no debe ser evidente sino natural, ausente presencia, pues en caso contrario, como anota Fontán,

“el constructo cultural pasa, de mediar silenciosamente, a ser un ruidoso obstáculo: cuando su carácter de mediación se nota, se empieza a sospechar si su naturalidad (aceptada hasta ese momento irreflexivamente, inmediatamente: naturalmente) no será, “en realidad” un artificio”<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>74</sup> Hans-Georg GADAMER, *Verdad y Método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 80.

<sup>75</sup> Manuel FONTÁN, “La estética de Kant como filosofía de la cultura” en *Thémata, Revista de Filosofía* 13, (1995), p. 159.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 166.

## 8. CONCLUSIONES

La influencia de la estética kantiana se hizo patente en el arte del siglo XX, entre otros, a través de los conceptos de “forma pura”, “finalidad sin fin”, “desinterés”, “juicio estético puro”, “arte del genio” y “belleza libre”. Tales conceptos, se hallan presentes en algunas de las *Sentencias sobre arte conceptual* que Sol LeWitt enunciase en 1968. De manera latente en unas, y muy evidente en otras, estas sentencias ponen de relieve que la estética kantiana ha sido asumida en la producción, reflexión y crítica artísticas.

Enunciar que los artistas “sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar”, pone de relieve que ni el método ni las reglas ni las normas de academia pueden garantizar la obra de arte ni la experiencia estética. Kant defendía que no había posibilidad de una ciencia de lo bello y que no era posible el aseguramiento científico de la producción artística, dado que el juicio estético se emite espontáneamente (místicamente, anota LeWitt) sin subsumir nada bajo concepto alguno.

Cuando LeWitt sentencia que “los juicios racionales repiten juicios racionales” parece haber asumido la crítica kantiana a las pretensiones científicas de Baumgarten quien intentaba asegurar metodológicamente el arte. Tal aseguramiento no produciría nada que no estuviese previsto en las normas y reglas, repitiéndose su racionalidad pero sin garantizar la novedad ni el arte. Más todavía, al enunciar que “los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas”, LeWitt se despoja del aparato metodológico y academicista, y activa los conceptos kantianos de “forma pura” y “belleza libre”.

La sentencia “los pensamientos irracionales deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica” es notablemente compatible, si no deudora, con la noción de genio que Kant desarrolla en la *Crítica del juicio*. Y aquí por pensamiento irracional no ha de entenderse incomprensible sino impredecible y heurístico, de modo que el artista no conoce ciertamente cómo ha llegado a ese hecho, solo sabe que debe seguirlo ciegamente. Así es como, a decir de Kant, la obra del genio puede otorgar nuevas reglas a las mismas actividades y al arte.

En definitiva, en estos comentarios a las Sentencias de Sol LeWitt se ha pretendido poner de relieve que, menos de dos siglos después de la aparición de la *Crítica del juicio*, su contenido -en líneas generales- fue integrado tanto en la reflexión como en el hacer del artista, primero en las vanguardias, desarrollándose posteriormente en la modernidad artística hasta nuestra contemporaneidad.