

El arte ejemplar kantiano: una filosofía del arte más allá de *reglas*

Mónica Herrera Noguera

Universidad de la República Uruguay, Montevideo /
Universidade Federal de Minas Gerais

Los párrafos sobre arte en la *Critica de la Facultad de Juzgar* de Immanuel Kant desarrollan la paradoja central en su concepción respecto a esta práctica, lo que merece, como todas sus paradojas, una atenta consideración. No para resolverla, en contra de la creencia de la mayor parte de los filósofos alemanes del siglo XIX, sino para localizar algunos puntos fundamentales para la filosofía que aún nos conciernen.

En este texto, defenderemos que la paradoja entre arte y gusto puede ser analizada a través del concepto de “ejemplaridad”, y de esta forma, repensar la filosofía kantiana del arte. Este concepto y las estrategias a él ligadas puede no ser el corazón de la estética kantiana, pero sin embargo, trataremos de argumentar que nos permite pensar —o evitar pensar si lo desestimamos— el arte y la crítica de arte incluso en nuestros días.

La paradoja central: reglas sin reglas

Kant afirma que es necesario para cualquier arte, sin excepción, tener un concepto que la haga posible. Siendo así, en el caso de las llamadas bellas artes, establece:

Todo arte presupone reglas mediante cuya fundamentación se representa como posible un producto, si es que tal producto debe denominarse artístico. (...) [N]ingún producto puede llamarse arte sin una regla precedente, entonces la naturaleza en el sujeto (mediante la índole armóni-

ca de sus facultades¹) debe dar la regla al arte, esto es, el arte bello sólo es posible como producto del genio. (KU, AA 5: 307)

Sin embargo, la imposibilidad de una deducción de un juicio de gusto y con ella, de una regla específica para la obra de arte plantea, en medio de su argumento, un presente griego que instala una paradoja en el corazón mismo de su teoría:

[E]l concepto de arte bello no autoriza que el juicio sobre la belleza de su producto sea derivado de alguna regla que tenga un concepto como fundamento de determinación, o sea, que ponga como fundamento un concepto del modo como el producto sea posible. Así pues, el arte bello no puede inventarse él mismo una regla según la cual debe llevar a cabo su producto. (KU, AA 5: 307)

Vanamente podemos buscar un concepto general de arte que cumpla con tan especiales condiciones, encontrar la regla sin regla.² En cambio, propondremos ir más allá de la idea misma de regla y pensar en el “ejemplar” como el mejor “concepto” de arte que podemos obtener de los pasajes kantiano acerca del arte.

El ejemplar frente a la regla

Kant introduce la noción de “ejemplar” en el Cuarto momento del juicio de gusto, siendo “ejemplar” la experiencia singular que es necesaria, que constituye la experiencia de la belleza. En este sentido, es ejemplar el propio juicio, en la medida en que no podemos encontrar un concepto que nos asegure el derecho de sostener la necesidad de nuestro sentimiento, y de esta forma, de nuestro juicio. (AA 5 236-7)

Lamentablemente para nuestro argumento en este trabajo, el término “ejemplar” o “modelo” solo será utilizado cuatro o cinco veces a lo largo de los párrafos dedicados a las bellas artes, mientras que el término “regla” aparece cerca de sesenta veces. Aún así, encontramos la noción de ejemplar mucho más relevante para aproximarnos a la perspectiva de Kant acerca del arte. Esto se justifica por la misma razón que

¹ Rodríguez Aramayo y Salvador Mas traducen “Vermögen” correctamente como “capacidades”, me tomo la libertad de modificar su traducción en algunos términos en la medida en que me parece facilitan la interpretación del original kantiano.

² Mis argumentos respecto a esta “vanidad” pueden encontrarse en Herrera Noguera (2008).

hace al juicio de gusto ejemplar: es la única experiencia a la que podemos referirnos cuando hablamos acerca de lo que el arte debe ser.

El rol, en alguna medida auxiliar pero aún así importante, que Kant da al ejemplar cambia la naturaleza mística de las reglas del genio y muestra los resultados de una experiencia de su práctica, no solamente como un “talento natural”, sino como algo relacionado a una tradición o a una escuela. Así, en un primer pasaje podemos identificar algo así como un límite respecto a los que puede producirse y, de esta forma, un límite a lo que puede ser una “obra de arte”:

Que puesto que también puede haber sinsentidos originales, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, esto es, *ejemplares*; en esta medida, que no han surgido por imitación, sino que más bien deben servir a otros a este respecto, esto es, como **patrón de medida o regla de enjuiciamiento**. (KU AA 5: 308, n.m.)

Un de los atributos más importantes del ejemplar es su calidad de modelo, esto es, de referencia para otras creaciones y evaluaciones. Señalando a la obra de arte como modelo, Kant no da referencias para identificar lo que puede ser considerado arte bello, y también coloca la cuestión acerca de la regla del arte bajo otra luz: la regla inscrita en el objeto. Siguiendo este camino, podemos considerar la propia práctica del genio como ejemplar; sin embargo, Kant es muy claro al establecer que es el producto el que sirve como padrón del juicio. Incluso, en otro de los extraños contextos en los que podemos leer acerca del “modelo”, el filósofo insiste en que la necesidad de la inscripción en el objeto se vuelve incluso más fuerte. Refiriéndose a las muchas veces anónimas obras maestras de sus celebrados clásicos, Kant escribe:

[L]os modelos del arte bello son los únicos medios de transmisión para hacerlo llegar a la posteridad, lo cual no podría acontecer mediante meras descripciones (particularmente no en las artes del discurso); y aún en éstas sólo pueden ser clásicas las descripciones en lenguas antiguas, muertas y en la actualidad sólo conservadas como lenguas cultas. (KU AA 5 309-10)

Al margen de esta nueva “caída” kantiana en un clasicismo extremo, es importante notar que el filósofo está hablando sobre objetos que son ejemplares como productos creados y recibidos por el gusto, incluso

habiendo superado el test histórico de Hume.³ Este tipo de objetos combinan en uno, entonces, genio y gusto, en la propia producción:

[E]l producto de un genio (en aquello que en tal producto hay que atribuir al genio, no al posible aprendizaje o a la escuela) no es un ejemplo para la imitación (pues entonces se perdería aquello que, a este respecto, es genio y constituye el espíritu de la obra), sino para la sucesión por parte de otro genio, al cual, gracias al producto del genio precedente, se le despierta el sentimiento de su propia originalidad para ejercitar la libertad frente a la coerción de las reglas en el arte, de modo tal que éste, gracias a lo mismo, se muestra como modélico. Pero dado que el genio es un favorito de la naturaleza que aparece raras veces, su ejemplo para otras buenas cabezas da lugar a una escuela, esto es, a una instrucción metódica según reglas, en la medida en que quepa extraerlas a partir de aquellos productos del espíritu y de su peculiaridad; y en esta medida el arte bello para éstos es imitación a la que la naturaleza da la regla por medio de un genio. (KU, AA 5 318)

Siendo el portador de la originalidad, el ejemplar no la traiciona. Es por esto que pensamos que es la clave para comprender la filosofía kantiana del arte, por combinar las dos líneas esencial que el filósofo establece: la de señalar una práctica reglada (reconocible como formadora de una tradición con ciertas pautas que indican lo que puede o no estar incluido en ella), y al mismo tiempo una práctica donde la originalidad, tiene un rol central que no admite una unificación en sus productos que haga de estas pautas una serie de recetas que sirvan para producir el objeto mecánicamente. Este rol de “censor” (y “sensor”) se puede encontrar también en el pasaje siguiente:

El amaneramiento es otra especie de imitación meramente repetitiva, a saber la de la mera peculiaridad (originalidad) en general, pues el amanerado quiere alejarse de los imitadores tanto como sea posible, pero no posee el talento para ser al mismo tiempo *ejemplar*.⁴ (Ak. V 318)

³ “Seremos capaces de comprender su influencia, no tanto a partir de la operación de cada belleza en particular, sino a partir de la admiración duradera que reciben aquellos trabajos que han sobrevivido a todos los caprichos de los modales y la moda, todos los errores de ignorancia y envidia. [...] Y aunque los prejuicios puedan prevalecer durante un tiempo, ellos nunca se unen para celebrar a cualquier rival del genio verdadero, rindiéndose finalmente a la fuerza del sentimiento natural y justo.” Hume, 1993, 139 y 148, trad. mía.

⁴ Traduzco “ejemplar” en lugar de “modélico” para destacar el término, aunque sigo asumiéndolos como sinónimos.

El ejemplar es, entonces, la “instancia” de la regla del arte. Hasta aquí, lo que hace a la construcción del objeto “obra de arte” son los conceptos del arte particular (pintura, escultura) en tanto que técnicas de producción de formas (de acuerdo con determinadas modalidades restringidas por aquello que se puede considerar expresión en general); y los contenidos que se expresarán a través de esas formas (Laocoonte, sacerdote, hombre, hombre atacado, hombre injustamente atacado, injustamente atacado junto a sus hijos, etc.). De este modo, la insuficiencia de estos conceptos para dar un concepto general de lo que sea el arte, hace que, cuando Kant intenta mostrar el procedimiento de dar una forma bella al producto del arte, nos remita al ejemplar.

Ahora bien, uno de los primeros problemas relativos a la filosofía del arte que tenemos que confrontar está en el hecho de que tanto los productos del arte como los de la naturaleza podrían tener su función ejemplificante. Tal es el caso en que las bellas “imágenes” y el gusto deban buscar la forma adecuada a los conceptos indicados en referencia permanente a estos ejemplares:

Pero para dar esta forma al producto del arte bello se requiere meramente gusto, al cual atiene su obra el artista, después de haberlo ejercitado y corregido mediante múltiples ejemplos tomados del arte o de la naturaleza, y tras múltiples intentos por satisfacerlo, a menudo fatigosos, encuentra aquella forma que le deja satisfecho. De aquí que ésta no sea, por así decirlo, asunto de la inspiración o de un arranque libre de las capacidades del ánimo, sino de una corrección lenta e incluso penosa, para hacerla adecuada al pensamiento y, sin embargo, no perjudicar la libertad en el juego de las capacidades del ánimo. (Ak. V 312-3)⁵

Esto puede presentar muchos problemas. Si consideramos que el ejemplar es una forma (más allá de un contenido) que tenemos que conocer para guiarnos en la cultura del gusto, no parece posible desconectarlo de los mecanismos de producción o reproducción de las imágenes y, con ello, de la relación entre la belleza y los conceptos técnicos involucrados en cada arte particular junto con sus diferentes estilos.⁶ También puede ser un problema comparar, en tanto que “ejemplares”, natura-

⁵ Cabe notar, en contra de lo que muchas veces es sugerido como una característica de las bellas artes, que éstas no son necesariamente placenteras durante el propio proceso creativo.

⁶ Cuando hablamos de “técnica”, podemos aceptar la teoría especial de Kant que evita las leyes mecánicas, pero solo en tanto hablamos de diseños humanos que siguen un fin o propósito que puede ser más o menos claro para el creador.

leza y arte. Esta comparación, si se la hace en forma ingenua, puede desdibujar el rol del ejemplar en la tradición y en el “concepto arte”.

Buscando una respuesta a este problema, nos tomaremos algunas licencias especulativas, a partir de este “permiso” que nos da Kant al mencionar diferentes ejemplos para sus propios argumentos.⁷ El objetivo de nuestra argumentación será el de mostrar algunos vicios en la argumentación kantiana que pudieron llevar al filósofo a ignorar algunas de las necesidades técnicas esenciales para la producción artística. Estos requisitos técnicos, sin embargo, no suponen necesariamente una definición de arte, aunque ofrezcan pautas acerca de los procesos creativos que suponen modelos. El rol del ejemplar en la teoría kantiana nos permite enfrentar estos modelos sin volver las licencias especulativas en simples proposiciones heréticas.

En un primer paso, tomaremos ejemplos de lo que Kant consideraba como bellezas “libres” tanto artificiales como naturales, como puede ser el caso de una moldura y una flor (Figuras 1 y 2). De acuerdo con el filósofo, estos dos ejemplos deben ser valorados como sin fin en un sentido absoluto, es decir, como diseños que no tienen nada que ver con su función, pudiendo ser considerados bellos más allá del hecho de la que la moldura tenga la función de cubrir un borde o establecer un marco, y la flor sea el órgano reproductor de la planta.⁸

En segundo lugar, tomaremos como ejemplo de belleza libre una moldura (Figura 3) y una especialmente seleccionada obra de arte: *Madre e hijo* de Paul Klee (Figura 4). Aquí, podemos percibir una semejanza formal entre uno y otro ejemplo, la cual no parece demasiado sorprendente dado el hecho de ambos son productos de humana manufactura. Lejos de querer explicar el arte desde ciertas formas primitivas, solamente queremos destacar esta semejanza.

Siguiendo otro camino, el de las investigaciones del historiador y teórico del arte Ernst H. Gombrich en su libro *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*,⁹ podemos comparar el modelo natural y la composición artística a partir de la pintura de John Constable *Wivenhoe Park* (Figura 6) y una fotografía del Wivenhoe Park

⁷ De hecho, tratamos de ser más cuidadosos que él respecto a este tipo de libertades.

⁸ Ver también Meerbote, 1985.

⁹ No seguimos a Gombrich más allá de una propuesta de psicología cognoscitiva que no exige demasiados compromisos. Creemos que su análisis también se sostiene incluso adscribiéndolo otras concepciones acerca del rol de la constitución de la subjetividad, cosa a la cual él mismo contribuye, dando a pensar acerca de los cambios culturales y la relación de la obra con el espectador.

en Essex tomada exactamente desde el mismo punto desde el cual el pintor realizó su obra. (Figura 5). Las diferencias en la composición de la pintura, en relación al paisaje referido, destacan el hecho de que, pensando acerca de lo que Constable estaba realmente observando, la única conclusión razonable es la de que el pintor dio a su obra una organización previa a la observación que da forma a la ilusión de realismo o de semejanza con el modelo natural. Aún más, el propio Gombrich da un paso más cuestionando el realismo de la fotografía:

¿Pero qué queremos significar cuando decimos que una fotografía, a su vez, se parece al paisaje que representa? El problema no es fácil de discutir únicamente con la ayuda de ilustraciones, ya que las ilustraciones incurren inevitablemente en una petición de principio. (...) [N]o hay ni un centímetro cuadrado en la fotografía que pudiera producirse sobre el terreno. La razón es obvia. La fotografía en blanco y negro sólo reproduce gradaciones de tono entre un muy estrecho registro de grises. Ni que decir tiene que ninguno de estos tonos corresponde a lo que llamamos «realidad». (...) [T]ampoco el artista puede transcribir lo que ve; sólo puede trasladarlo a los términos de su procedimiento, de su medio.” (Gombrich, 1997, 30)

Ciertamente, el rol central asegurado por Gombrich a la “ejemplaridad” puede mostrarnos una forma de relación menos natural (o naïf) entre dos “bellezas artísticas”, que Kant no parece percibir. De hecho, el teórico del arte no va a dejar de lado la semejanza con la naturaleza, sin embargo, va a considerar la precedencia del esquema (y con ello del diseño humano o la conceptualización para la producción de imágenes) en la investigación acerca del efecto de semejanza o ilusión de realidad, esta sí, recibiendo un gran aporte de parte del código del receptor o intérprete.

Con esta simple relación tampoco queremos explicar el arte, o siquiera algunas obras. Sin embargo, pensamos que es posible concluir en forma primaria que el *tipo de conocimiento* relacionado al ejemplar, que es un producto humano, revela una continuidad perceptible, al menos hasta cierto punto, que puede ser aprehendida por conceptos.¹⁰ Esto no quiere decir que tales productos no tengan alguna “relación” con la naturaleza en su apariencia y efectos, pero supone diferencias esenciales

¹⁰ Consideramos aquí la primer caracterización hecha por Kant acerca del arte bello en el §44 de la KU: “[El arte estético] es o bien arte *agradable* o bien *bello*. El primero, cuando su fin es que el placer acompañe a las representaciones como meras *sensaciones*; el Segundo, cuando las acompaña como *tipos de conocimiento*.” (KU AA 5 305)

respecto a lo que nos dice sobre la naturaleza del arte y la posibilidad de investigar el rol del ejemplar en la teoría del arte.

Estrategias kantianas a favor del gusto: la purificación del ejemplar

De acuerdo a lo que hemos argumentado hasta ahora, puede considerer que en algún sentido Kant estaba extremadamente consciente de la importancia y las características de la ejemplaridad que propone. Sin embargo, es inobjetable que el filósofo de Königsberg no coloca el fundamento de su filosofía del arte en la noción de ejemplar o en la de regla, incluso no lo coloca en la noción de genio. Lo que busca y propone es, a fin de cuentas, la necesidad de la unidad sistémica por medio del juicio de gusto puro, y, en particular, insiste en la necesidad de una unidad que no deje huellas del proceso de creación y de la técnica inscripta en la obra que el ejemplar parece revelar.

Ya señalamos la importancia de un receptor calificado o interprete capaz de decodificar el ejemplar en la teoría de Gombrich. En la teoría de Kant, este receptor va a ser la facultad de juzgar estética pura, y por tanto, claramente los conceptos no estarán incluidos en el juicio:

Preguntar a propósito de asuntos relativos al arte bello donde hay que poner más, si en el hecho de que en ellos se muestra genio o si en que se muestra gusto, es lo mismo que preguntar si a este respecto se trata más de imaginación que de facultad de juzgar.¹¹ En efecto, puesto que con respecto a lo primero el arte merece llamarse más bien arte *ingenioso*, y solo con respecto a lo segundo bello, lo último, al menos en tanto que condición indispensable (*conditio sine qua non*), es lo más distinguido a lo que hay que apuntar en el enjuiciamiento del arte como arte bello. La riqueza y la originalidad de ideas no se requiere tan necesariamente al efecto de la belleza, pero sí se requiere la adecuación de aquella imaginación en su libertad con la legalidad del entendimiento. Pues toda la riqueza de las primeras no produce, en su libertad sin reglas, otra cosa que sinsentido; pero la facultad de juzgar es la facultad de adaptarlas al entendimiento. (KU AA 5 319)

¹¹ Traduzco “Urteilkraft” como “facultad de juzgar” y no como “discernimiento”, por considerar que la distinción entre “Urteil” y “Urteilkraft”, y su traducción por “juicio” y “facultad de juzgar” merece ser conservada porque introduce una distinción fundamental en los propios términos utilizados, al margen de que la facultad de juzgar sea legítimamente interpretable como “discernimiento”

El punto principal a destacar en este paso de la argumentación kantiana es la reiteración de que el gusto y la facultad de juzgar estética son básicamente lo mismo y, por tanto, son los reales legisladores sobre el padrón de enjuiciamiento estético, dejando al genio y a la creatividad sin un rol verdaderamente fundamental. El sujeto y el juicio ejemplar vuelen a ser la instancia decisiva, abandonando las huellas de una posible teoría acerca de la obra de arte.

Esta valoración del objeto artístico representa un paso atrás en la posibilidad de encontrar una filosofía crítica del arte. E incluso siendo en sus días un paso que promovía en forma ingenua un cierto canon, también es la clave para llevarnos de nuevo al terreno de la belleza y dejar el del arte. Consideraremos la "purificación" del ejemplar respecto a conceptos como un paso adelante hacia la dimensión no conceptual del arte bello.

Mecánicamente, la factura de todos estos adornos puede ser muy diferente y exigir artistas muy diferentes, pero el juicio del gusto, en efecto, es sobre aquello que en estas artes es bello en tanto que determinado de una única manera, a saber, enjuiciar sólo las formas (sin prestar atención a un fin) tal y como se ofrecen a la vista (individualmente o formando una composición) y según el efecto que obran sobre la imaginación. (KU AA 5 323-4)

Esta estrategia de "purificación estética del ejemplar" es un proceso por el cual la construcción de una técnica artística necesaria para la producción de la obra (que además está corporificada en obras anteriores) es desestimada por Kant a la hora de considerarla en el proceso del juicio de gusto puro. Esto supone también una anulación de la arbitrariedad que podría unir una forma a un significado en el sentido en que el contenido puede ser evaluado como motor de la innovación técnica en el arte.¹² Kant, por medio de esta estrategia, elimina lo que puede ser considerado como un componente sustancial de la producción artística, al punto de servir de impulso para las variaciones técnicas más interesantes, reduciéndolo, en el mejor de los casos, a la experiencia inmediata del juicio de gusto, y, eventualmente, a un universalismo tan falso como simplista (como el de asociar el blanco a la pureza, y otras asociaciones que propone Kant mismo).

Aunque este movimiento produzca un enflaquecimiento de lo que podría ser el efecto "censura" del ejemplar, también puede traer con-

¹² Cfr. Flo, 2002; Henrich, 2001.

siguiente un proceso del tipo que Arthur Danto (1986) llama de “desautorización filosófica del arte”¹³, un proceso sometería al arte a una desvalorización y des-sustancialización a través de una definición filosófica, aunque en este caso se trate de una “no definición” de la estética filosófica.

Esta estrategia puede ser considerada como parte de una de mayor alcance, que incluye la “naturalización de la obra de arte”. De todos modos, queremos sostener que aquí se da un delicado primer paso que no se puede desconsiderar. Kant intenta mantener otra paradoja central, la bien conocida paradoja entre naturaleza como técnica y técnica como naturaleza. Aún así, la “purificación del ejemplar” es fundamentalmente un movimiento naïf en esta dirección, y dice más acerca de los problemas entre la percepción de Kant sobre las artes y sus necesidades sistémicas. La paradoja recientemente mencionada puede ser tomada, como es esperamos mostrar en otra ocasión, como una candidata razonable para disputarle al exitoso discurso sobre el desinterés del juicio de gusto, el lugar donde propiamente se establecen los parámetros del arte autónomo.

Figuras 1 y 2



Figuras 3 y 4



¹³ Cfr. Danto, 1986.

Figuras 5 y 6



Referencias bibliográficas

- DANTO, A. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia U. P., 1986
- De DUVE, Th. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.
- FLÓ, J. “La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad.” in: *Diánoia*. Vol. XLVII, Nº 49, Noviembre 2002, 95-129.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. [Trad. Gabriel Ferrater] Madrid: Debate, 1997.
- HENRICH, D. *Versuch ubre Kunst und Leben*. Munique: Editorial Carl Hanser, 2001.
- HERRERA NOGUERA, M. “The concept of art and the failure in the imitation of the Classics.” In: X Internacional Kant Congress, 2005, São Paulo. *Recht und Frieden in der Philosophie Kants. Akten des X. Internationalen Kant-Kongresses*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, v. 3. p. 641-650
- HUGHES, F. *Kant’s Aesthetic Epistemology. Form and World*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.
- HUME, D. “Of the *Standard of Taste*.” In Hume, *Selected Essays*. Oxford: Oxford UP, 1993, 133-54.
- KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. in: *Kant’s Gesammelte Schriften* (Akademie Ausgabe), Vol. V. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923.
- . *Crítica del discernimiento*. [Trad. Roberto Rodríguez Aramayo y Salvador Mass] Madrid: Mínimo Tránsito, 2003.

MEERBOTE, R. (1982) “Reflection on beauty” in: GUYER, P. e COHEN, T. *Essays in Kant’s Aesthetics*, Chicago: University of Chicago, 1982, 55-86.

Abstract: The paragraphs on fine art in *Critique of the power of Judgment* of Immanuel Kant develop the main paradox about this issue, which deserves, as all his paradoxes, serious attention. Contrary to the belief of most of nineteenth century German philosophers, not to resolve it, but to locate some outcomes about fundamental philosophical issues in which we are still involved. In this paper, we are going to defend that the paradox between fine arts and taste can be seen through the concept of the “exemplarity”, and so, rethink Kant’s philosophy of art. This concept and the strategies linked to it could not be the core of Kant’s aesthetics, but we intend to argue that they allow us to think – or avoid thinking if we dismiss it – art and art critique even nowadays.

Resumo: Os parágrafos sobre arte em a *Crítica da Faculdade de Julgar* de Immanuel Kant desenvolvem o paradoxo central sobre este tópico que merecem, como todos seus paradoxos, séria atenção. Ao contrario do que acreditaram os filósofos alemães do século XIX, não para resolvê-lo, mas para localizar alguns conceitos e idéias sobre questões filosóficas fundamentais que ainda nos atingem. Em este texto, tentaremos defender que o paradoxo entre a arte bela e o gosto pode ser pensado através do conceito de “exemplaridade”, e, assim, repensar a filosofia da arte de Kant. Este conceito e as estratégias a ele relacionadas podem não ser o centro da estética kantiana, mas pretendemos argumentar que nos permite pensar – evitar pensar em caso de desestimá-lo – a arte e a crítica da arte mesmo até nossos dias.