

## Teoría del Arte en Kant

### 0. INTRODUCCION

En este artículo queremos presentar una pequeña investigación sobre el concepto de arte en Kant. Pretendemos ver, a través de lo que no es el arte para Kant, lo que es. Las posibles interpretaciones que señalaremos al final a modo de conclusiones no pretenden permanecer dentro de los límites marcados por los textos kantianos sino que con ellas nos gustaría señalar lo que pensamos, personalmente, que puede estar implícito en ellos.

Advirtiendo ya que nuestro propósito es modesto y muy determinado, hemos de decir que este estudio se va a centrar en textos de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* y en la primera introducción a la misma, muy especialmente en el párrafo 43 de la primera. Las cuestiones terminológicas planteadas sobre dicho apartado al inicio de la investigación no son ni una simple elucubración, ni un mero divertimento, ni un juego de palabras más o menos curioso a partir del cual iniciar una reflexión ajena al texto, sino que son un intento de aclarar lo más posible el contenido de los textos, puesto que la elección de unos términos u otros no puede considerarse accidental en filosofía y menos aún en un autor como Kant, que se caracteriza por su afán de precisión y por su preocupación por elaborar un lenguaje amplio y bien definido, elaboración en la que el recurso al latín suponemos que debe estar muy bien meditado dados sus conocimientos de esta lengua.

Otros textos empleados, de los cuales nos hemos servido para tomar alguna idea o para tener una visión más amplia, aparecen citados en la bibliografía como textos de interés.

## 01. GUIA

1. En el párrafo 43 de la K.U. aparece clara la distinción entre arte y naturaleza.
2. Sin embargo, se habla de una técnica de la naturaleza y la distinción entre técnica y arte no aparece tan clara.
3. Incluso el arte verdadero se llega a atribuir a la naturaleza. Puede ayudar aquí el párrafo 45 (K.U.) para aclarar este extremo.
4. Por tanto, esta distinción no es tan clara como puede parecer en el párrafo 43.
5. La distinción entre arte y ciencia es clara.
6. La distinción entre ciencia y técnica también es clara.
7. La distinción entre arte y oficio es clara en los extremos opuestos pero no en los límites donde se tocan.
8. Oficio y técnica tienen una relación fuerte pero el sentido de técnica aquí es en realidad bien distinto del sentido de técnica que se puede confundir con el arte, por tanto el problema de la distinción arte y oficio no viene por la técnica.
9. Arte, como palabra polisémica, necesita especificarse: arte mecánico, arte agradable, arte bello...
10. El arte que nos ocupa es el bello. Hay que distinguirlo del resto.
11. Si conseguimos resolver estos problemas obtendremos un perfil positivo del arte —por vía negativa— sobre el que podremos esbozar algunas reflexiones.

### 1. ARTE Y NATURALEZA

Decíamos que en el párrafo 43 (K.U.) aparece una distinción entre arte y naturaleza aparentemente clara. A decir verdad, esta distinción sí es clara pero contiene ya el germen de algunos de los problemas que iremos tratando.

Para empezar es necesario precisar el concepto de arte en este texto, concepto que se refiere al conjunto de las obras de arte y al proceso de producción de las mismas, a su creación.

El arte, como proceso, es hacer, *Tun*, *facere*, y tiene como consecuencia la obra, *Werk*, *opus*. *Tun* es hacer en general, obrar, actuar. *Facere* resalta ese sentido en todas sus acepciones: hacer, realizar algo tanto física como moral o intelectualmente, crear, etc. El equivalente inglés del verbo *Tun* sería el verbo *do*.

La naturaleza, por su parte, radica en producir, *Handeln*, *Wirken*, *agere*, y tiene como consecuencia el efecto, *Wirkung*, *effectus*. *Handeln* es obrar, comerciar, contratar. *Wirken* es obrar, surtir efecto. *Agere* estaría tomado aquí en el sentido de ejercer una actividad, practicar, hacer; pero sobre todo en el de hacer salir, hacer brotar, producir, excitar, echar.

No debemos olvidar el sentido que puede tener *agere* como conducir, guiar, ni el de *Wirken* como parecer. *Wirken*, en esta acepción, tendría en inglés como verbo equivalente el verbo *seem*, que no el verbo *look*.

En *Wirken* encontramos pues un hacer efecto, un producir de la naturaleza, pero un producir algo que parece, es decir, algo que nosotros vemos como real. Su producto es lo que nos parece (*seem*) esto o aquello, en último término es la realidad (*Wirklichkeit*).

La naturaleza hace salir, produce resultados reales (*Wirkung*), efectos. En principio sería pues una acción causante en el ámbito de la causa meramente eficiente. Sin embargo, resulta no ser una producción tan ciega: tanto *agere*, del griego *ἀγω* (conducir, originar, educar), como *effectus*, de *efficio*, a su vez de *ex-facio*, apuntan hacia una búsqueda del efecto, hacia una consideración de los productos naturales como fines. Es curioso que *effectus*, asociado por Kant con *agere* en el campo de la naturaleza, provenga de *facere*, verbo elegido para el arte.

Es igualmente curioso que de *opus*, término elegido para designar la obra de arte, se derive *operor* (trabajar, obrar) y que ambos se empleen en ocasiones para referirse al trabajo de las abejas y al producto del mismo, trabajo cuyo producto es recogido por Kant como ejemplo en este mismo texto. Ciertamente, podemos ver como al aplicar *opus* al trabajo de las abejas lo que se hace es dar un carácter artístico a un producto natural, que no por ello deja de ser un *effectus*, aunque visto como si hubiese una intencionalidad y una inteligencia tras él por su aspecto ordenado y elaborado.

Y precisamente en esa participación de la intencionalidad y de la inteligencia es donde radica el carácter del arte, su fundamento está

en una voluntad libre que utiliza la razón y que se da la obra a sí misma como representación antes que como obra.

Así pues, el arte es algo hecho por el hombre mientras que la naturaleza es algo que se hace a sí mismo mecánicamente. En el arte hay finalidad y la obra es un fin —al menos así la consideraremos por el momento—, no así en la naturaleza. Pero lo cierto es que *agere* y *effectus* dejan una puerta abierta para introducir esa intencionalidad en la naturaleza.

## 2. TECNICA DE LA NATURALEZA

Esa puerta abierta es una auténtica brecha cuando se habla de técnica de la naturaleza. El *effectus*, lo ya hecho, lo terminado, lo que ya no se está haciendo, es un *factum* (facere, feci, factum), un hecho, una realidad. *Opus* se convierte en un *actum* (agere, egi, actum), un acto como humano, como intencionado, como irreal, aquello que el hombre pone en la realidad desde su libertad.

La técnica no pertenece al ámbito de la libertad exclusivamente, aunque sí en cuanto que requiere una intencionalidad, sino también al del conocimiento, en tanto es una aplicación del saber del entendimiento. Es un realizar algo, hacer algo, pero algo que el hombre desea. En principio, como humana y como relacionada con la esfera de la libertad, tiene mucho que ver con el arte. Pero Kant la relaciona también con la naturaleza al hablar de una técnica de la naturaleza, desde la cual la naturaleza es juzgada —*ἀγαθόν* es también juzgar— como arte.

¿Qué quiere decir este juzgar?

En primer lugar, este juzgar hace referencia a un juicio reflexionante, juicio que se hace técnicamente, no mecánicamente.

En segundo lugar, el arte sirve aquí como analogía y como hilo conductor. El juzgar la naturaleza como arte es, además de una metáfora, una guía para conocer la propia naturaleza <sup>1</sup>.

1 La relación entre este juzgar a la naturaleza como arte y los juicios teleológicos es evidente. Sin embargo, los juicios acerca de la naturaleza como arte, que no acerca de su belleza, no pueden ser considerados, en puridad, como juicios teleológicos. Esto se verá más adelante cuando quede precisado el concepto de técnica de la naturaleza frente al de arte y se puedan apreciar las diferencias entre el papel de la finalidad en ambos casos.

La técnica de la naturaleza es lo que convierte el *factum* en un auténtico derivado de *facere*. El *opus, actum*, recoge también ese aspecto de finalidad del *agere* de la naturaleza que le da este concepto de técnica.

La técnica no queda bien distinguida del arte. El arte, además, se aplica a la naturaleza. Hay una técnica de la naturaleza. Naturaleza, arte y técnica parecen irse uniendo paulatinamente, sus límites parecen cada vez menos claros.

Ahora bien, el arte tiene una finalidad y un fin, ese fin es la obra de arte. En este sentido no hay diferencia entre arte y técnica. Pero la obra de arte no tiene fin, por lo tanto encontramos en el arte un fin sin fin que lo convierte, incluso como proceso, y no sólo desde el punto de vista del juicio, en finalidad sin fin.

Por su parte, el arte pertenece exclusivamente al ámbito de la finalidad, del Juicio, del Sentimiento de placer y dolor. No tiene ninguna relación con el conocimiento. Mientras que la técnica, como realización práctica del conocimiento, se convierte en un derivado del ámbito del conocimiento y de la naturaleza.

El fin de la técnica es un *factum*, igual que el *effectus* de la naturaleza. Es *factum* relacionado directamente con lo teórico kantiano en tanto conocimiento y relacionado con lo práctico no en el sentido kantiano referido a la razón sino en el sentido que práctico puede tener en la obra *Teoría y práctica* de Kant, es decir, lo práctico como hechos.

El *actum* del arte, el *opus*, estaría relacionado con lo práctico moral-kantiano en el aspecto fundamental de la voluntad, como proceso de creación y como proceso de degustación, y estaría relacionado con lo teórico en el sentido que este término tiene en la obra que acabamos de mencionar como lo pensado, lo hablado, lo escrito, etc.

Con *factum* se recoge, pues, el aspecto de *facere* no relacionado con el arte; con *actum* se recoge el aspecto de *agere* no relacionado con la naturaleza.

La técnica que se confunde con el arte no es la técnica humana, es la técnica de la naturaleza. Esto se debe a que ésta deja de ser un simple *factum* para convertirse en *actum* en tanto que con este concepto se describe ese trasfondo de fines que el hombre es capaz de extraer de la naturaleza, aunque no ya como objeto de conocimiento sino, realmente, como objeto de juicio. Otra cosa es que después podamos ver la utilidad de esos juicios, que vienen a ser una mezcla

de juicios teleológicos y juicios de gusto, para el conocimiento, igual que podemos ver la utilidad del juicio de gusto de cara a la moral.

### 3. ARTE DE LA NATURALEZA

Mediante los conceptos de fin y de finalidad se establece un fuerte nexo entre los conceptos de naturaleza, técnica y arte, llegándose incluso a la unión entre arte y naturaleza, (tanto en la E. como en el párrafo 45 de la K.U.). Con ello todos nuestros esfuerzos por apuntalar la distinción habrían sido inútiles, pero no sólo los nuestros por apuntalarla sino los del propio Kant por hacerla.

Consideramos pues fundamental esclarecer este problema para demostrar que, si no hay ausencia total de contradicción ésta es, al menos, menor de lo que parece.

La finalidad natural de la naturaleza, que es lo que nos interesa para el juicio reflexionante, pone en relación la razón con los objetos naturales en cuanto fines, quedando por tanto al margen de la experiencia.

Como sólo en el arte es la razón causa de los objetos (como *actum*), la técnica por la cual en el arte la razón construye su objeto es también aplicable a la naturaleza en tanto considerada como capaz de finalidad respecto a sus objetos. Esto mismo, que puede ser causa de un paralelismo entre arte y naturaleza, es lo que nos puede llevar a poner en la base de la producción de la naturaleza una razón, en cuyo caso la naturaleza se convertiría en el arte por excelencia del creador por excelencia.

Dado que Kant tiene muchos otros motivos para hacer esto <sup>2</sup>, está poniendo ya de hecho una razón en el origen de la producción de la naturaleza.

Esta posición es justamente lo que le lleva a afirmar que el verdadero arte es la técnica de la naturaleza y, en consecuencia, a afir-

<sup>2</sup> Las necesidades morales o, mejor dicho, los intereses de Kant para fortalecer sus posiciones respecto a la fundamentación moral, priman siempre sobre cualquier otro planteamiento filosófico. El abrir todos los caminos posibles para facilitar, desde la racionalidad, el asentamiento de la fe es una de sus labores más difíciles, puesto que estos caminos nunca pueden cimentarse en el conocimiento y la intuición intelectual es sistemáticamente rechazada.

mar también que la belleza artística debe ser juzgada según la belleza natural.

Ahora bien, en el párrafo 45 K.U. vemos como la tensión entre diferenciación e identificación de arte y naturaleza alcanza gran intensidad, puesto que en él se aboga por el arte como discípulo de la naturaleza. Esto puede hacernos pensar: primero, que el arte no es más que una copia del modo de hacer de la naturaleza; segundo, que el arte no es otra cosa que un modo de la naturaleza del hombre; y tercero, que el arte es radicalmente humano frente a la naturaleza, la cual sólo tiene relación con él por analogía.

Así, si el arte no es más que una copia del modo de hacer de la naturaleza nos encontramos con que la naturaleza es el verdadero arte. Pero si el arte es radicalmente humano el modo de hacer de la naturaleza es arte sólo cuando es juzgado estéticamente por el hombre.

Abandonamos la segunda posibilidad por conducir a una consideración metafísica del arte insostenible en Kant.

Por otro lado, lo que la finalidad parece introducir en la naturaleza no es sólo una aportación estética sino también una guía para el conocimiento humano. El arte, no obstante, nada tiene que ver con el conocimiento.

De modo que nos hallamos en un punto clave para decidir acerca del problema que estamos tratando.

Lo que realmente hay en el párrafo 45 K.U. es un planteamiento analógico entre arte y naturaleza, analogía cuyo denominador común es la belleza: la belleza natural place en el mero juicio igual que la belleza artística, pero la naturaleza sirve de modelo al arte, y no viceversa, porque la producción de belleza por su parte es más perfecta que en el arte dada la superioridad del creador que implícitamente se está suponiendo en la primera.

Sin embargo, ese planteamiento analógico está construido de un modo inverso al que cabría esperar teniendo en cuenta que es la naturaleza la que recibe metafóricamente el calificativo de arte y no al revés. Es decir, es el hombre quien introduce en la naturaleza el concepto de finalidad para después compararla con el arte y no es la naturaleza la que se nos muestra como arte, aunque se nos muestre como bella, sirviendo después este concepto para designar una actividad humana similar.

#### 4. ARTE Y NATURALEZA: DISTINCION

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí creemos que es necesario desenmarañar todos estos conceptos y todos estos planos.

Para empezar, la libertad es una cualidad netamente humana.

El hombre, por su parte, posee una capacidad técnica para poner en práctica sus conocimientos.

Posee, además, una capacidad artística tanto en el sentido de producción como en el de apreciación.

La capacidad artística del hombre tiene su fundamento en la libertad, es decir, arte es aquello que hace el hombre en tanto por su voluntad, libremente, utiliza su razón para llevar a cabo una acción en la que busca como fin una obra donde se plasme una representación que él tiene y que se muestra acorde con una finalidad pero sin un fin.

La naturaleza, entendida como productora de hechos y no simplemente como conjunto de los mismos, no es más que un conjunto de causas eficientes que producen efectos. Es, por tanto, mecánica y ciega.

La investigación de esa causalidad de la naturaleza corresponde al entendimiento.

La naturaleza no tiene, en consecuencia, nada que ver con el arte.

Sin embargo, el hombre aplica sus dos modos fundamentales de producción al modo de producir de la naturaleza, buscando con ello un conocimiento más amplio y profundo de la misma y sobrepasando los límites de la experiencia.

Esta aplicación, en cuanto que pone en la naturaleza una intencionalidad, se lleva a cabo mediante juicios determinantes, mientras que en tanto pone en la naturaleza una finalidad natural se lleva a cabo mediante juicios reflexionantes.

Los juicios reflexionantes acerca de la naturaleza incluyen los juicios estéticos acerca de la misma, convirtiéndose así el arte en el verdadero modelo de juicio sobre belleza.

Pero para Kant los juicios determinantes basados en una intencionalidad acaban, en la medida en que le llevan a través de una teleología a la idea de Dios, imponiéndose sobre los reflexionantes. Cuando, aún aceptando esta inversión de los términos, estaría olvi-

dando que al llevar la finalidad al terreno de la naturaleza en ésta encontramos fines, cosa impensable en el arte.

Lo que sucede en el fondo de todo esto es que Kant pone en marcha una búsqueda de la definición del gusto y del arte donde pretende encontrar lo genuinamente artístico, puro y sin mezcla, universal, y en esta búsqueda interfieren sus propias preferencias estéticas y, sobre todo, sus aspiraciones morales, que acaban imponiéndose en esa búsqueda y que son la raíz de todos los problemas que se nos han presentado a la hora de distinguir entre arte y naturaleza.

Más adelante habremos de volver sobre todo esto que vamos a dejar aquí de momento.

## 5. ARTE Y CIENCIA

La distinción entre arte y ciencia es clara: «Kunst als Geschicklichkeit des Menschen wird auch von der Wissenschaft unterschieden (Können vom Wissen)» (K.U., 43).

No obstante pensamos que no está bien planteada.

Ciertamente la habilidad (Geschicklichkeit) para hacer algo, el poder (Können) hacer algo, no es lo mismo que el saber (Wissen) hacerlo. Pero lo que aquí se diferencia realmente es el saber teórico (Wissenschaft) de la práctica, es decir, de la técnica.

Una cosa es saber como se hace algo y otra muy diferente es poder hacerlo. Pero no parece que el arte sea simplemente la habilidad para poder hacer algo.

Señala Kant que lo que se puede hacer sólo con saber hacerlo no es arte. Pero tampoco parece correcto que el arte sea una habilidad rara para hacer lo que pocos pueden hacer aunque sepan como se hace.

Esta habilidad para hacer algo, sea fácil o no el hacerlo, parece encajar más bien con la técnica que con el arte.

La distinción entre arte y ciencia radicaría en realidad en que el arte necesita para constituirse como tal de una técnica más o menos complicada mientras que la ciencia no necesita para serlo ninguna técnica, si bien puede proporcionarnos elementos de utilidad de cara a la misma.

El arte, sea obra o sea proceso, culmina en la obra de arte y la técnica es, en consecuencia, una parte esencial del mismo.

La ciencia, por otro lado, es teórica y pertenece al entendimiento. No necesita técnica, más bien la produce —lo que no quiere decir que no se puedan hacer avances técnicos desde la práctica del arte—.

La ciencia, en tanto se ocupa de *factum*, es teórica trascendentalmente y cotidianamente práctica; el arte, en cuanto se ocupa de *actum*, es práctico trascendentalmente y cotidianamente teórico —según la distinción que hacíamos antes entre teórico y práctico en un sentido kantiano y teórico y práctico en el sentido que estos conceptos tienen en la obra *Teoría y práctica*).

No debemos deducir de lo aquí afirmado que la técnica no sea más que una parte del arte. La técnica tiene una definición clara e independiente tanto del arte como de la naturaleza y de la ciencia. Eso no impide que su relación con ellos sea muy distinta.

## 6. CIENCIA, TECNICA Y ARTE

Hemos visto como el arte se diferencia de la ciencia en general y especialmente por la relación que guarda con la técnica.

Así, mientras el arte entra de lleno en la esfera del Sentimiento de placer y dolor la ciencia pertenece a la esfera de la facultad cognoscitiva. El arte nunca es un saber.

Ahora bien, distinguidos ya arte y técnica debemos hacer explícita la diferencia entre técnica y ciencia.

Las proposiciones de la práctica que no hagan referencia a la moral sino que están relacionadas con una ciencia pueden ser llamadas técnicas. Las reglas de la habilidad pertenecen a la técnica. La técnica es siempre una consecuencia de la ciencia, no un presupuesto.

Puede parecer que de este modo la técnica queda ligada a la ciencia, no explicándose entonces como en el párrafo 43 K.U. puede la técnica referirse al arte para distinguirlo de la ciencia.

Para entender esto hay que señalar que la diferencia entre ciencia y arte es clara y que también lo es entre lo que la técnica supone para una y para otro. Pero explicar por qué la técnica tiene un lugar

tan importante en el mundo del arte siendo un derivado de la ciencia es necesario reconocer una relación entre ambos términos.

Para ver esta relación podemos utilizar un ejemplo: pensemos en un músico del siglo XVIII, un pianista, y pensemos en un músico del siglo XX. Indudablemente la técnica, como consecuencia de la ciencia, ofrece al segundo mayor número de posibilidades acústicas en lo que a teclados se refiere.

Ello no implica que la técnica defina al arte en general, simplemente implica que la ciencia guarda, de hecho, una relación indirecta con él. Indirecta pero importante —¿cómo concebir una orquesta como las del siglo XIX en el siglo I, en el X, o ni siquiera en el XV?—.

No vamos a entrar aquí en si es posible, desde una consideración bien distinta de la ciencia, establecer otro tipo de relación y de parecidos entre ésta y el arte.

## 7. ARTE Y ARTESANIA

El arte se diferencia de la artesanía (*Handwerke*) en la medida en que el primero es libre y no tiene fines y la segunda sí.

Esta es la diferencia fundamental.

El hecho de que el arte se considere como juego y no como trabajo viene de esa diferencia.

El hecho de que la artesanía tenga un fin no es sólo la suposición de un fin externo a la propia actividad, como la ganancia, sino que tiene un fin interno: el objeto. El objeto es el fin de la artesanía, y no un fin sin fin como el objeto del arte, sino un fin en sí mismo, al margen de que sea o no útil con posterioridad.

Debemos reconocer, sin embargo, que hay grandes problemas a la hora de aplicar esta diferencia conceptualmente clara —aunque no muy cuidada por Kant—, a la hora de clasificar ciertas actividades dentro del arte o dentro de la artesanía.

Estos problemas surgen porque es muy difícil decidir cuando una actividad no tiene un fin. Tanto en la actividad artesanal como en la artística intervienen la voluntad, la técnica, la consecución de un objeto. La artesanía suele ir, además, acompañada por un interés estético. El arte, si bien es esencialmente libre tanto interna como externamente, puede resultar trabajoso. La artesanía, si bien puede

estar determinada por unas reglas muy concretas, puede resultar agradable como un juego.

De este modo es fácil decir que la persona que se dedica a la peletería es un artesano mientras que un poeta es un artista. Pero ya no es tan fácil decidir si una obra bella de un cantero es arte o artesanía.

En estos casos límite no podemos servirnos de ningún criterio externo y el criterio interno raramente resulta decisivo.

Parece, por tanto, que hay una diferencia clara entre arte y artesanía, al menos conceptualmente como decíamos antes. Pero esa diferencia no es esclarecedora en muchos casos límite.

## 8. ARTESANIA, TECNICA Y ARTE

El problema de la distinción entre arte y oficio no viene por el concepto de técnica, a pesar de que éste esté fuertemente relacionado con ambos. Creemos que más bien puede colaborar a la hora de hacer la distinción.

Como muy bien señala Kant, no debemos olvidar que el arte requiere un trabajo y, como tal, una técnica, la cual no da reglas al arte pero sí necesita de sus propias reglas a la hora de ser utilizada.

La técnica, sin embargo, se convierte en lo fundamental del oficio. El oficio necesita un aprendizaje de sus técnicas y, una vez realizado este aprendizaje, cualquier persona puede desempeñar un oficio. Técnica y aprendizaje son pues la base de un buen artesano.

Por el contrario, el artista necesita dominar y aprender la técnica pero no es eso lo que le hace artista. Su obra no es sólo la plasmación de una técnica y de un aprendizaje, la obra de arte, para ser tal, ha de tener *espíritu*<sup>3</sup>.

Así pues un objeto puede ser considerado artesanía cuando en él la técnica es lo fundamental, incluso pudiendo resultar agradable, bueno o bello. Pero sólo puede considerarse arte a un objeto cuando, siendo muestra de una técnica perfecta, no se aprecia en él ninguna presencia de esfuerzo y nos impone, como espectadores, un espíritu.

<sup>3</sup> Este concepto, *Geist*, aparece en el 43 y el 49 de K.U. y nos llevaría a tratar el tema del genio, tema en el que no queremos entrar aquí puesto que a su vez nos haría volver de nuevo sobre el tema de la naturaleza pero con un sentido muy diferente relacionado con lo suprasensible.

Podríamos decir que la técnica tiene como máxima expresión un oficio mientras que el arte tiene a la técnica como un utensilio con el que mostrarse.

Este criterio, que tiene su fundamentación en el dado en el apartado anterior, aunque no aclara tajantemente el problema de la distinción, sí tiene, a nuestro modo de ver, un grado mayor de aplicabilidad, a pesar de que sigue siendo bastante confuso y no puede decidir en muchos casos.

## 9. POLISEMIA DEL TERMINO ARTE

Hemos venido hablando abundantemente de arte y sólo hemos hecho una precisión sobre el término al comienzo de nuestros comentarios: arte se entiende como proceso de creación de obras de arte y como el conjunto de las mismas.

Kant distingue, no obstante, entre arte mecánico y arte estético, y éste a su vez lo divide en arte agradable y arte bello. Se desvela aquí un carácter polisémico del término pero tal vez no totalmente explorado por Kant.

El arte, como proceso, puede ser mecánico o puede ser estético, pero nunca agradable, ni bello, ni sublime.

Los productos del arte (Werk) pueden ser bellos, agradables o sublimes, pero nunca mecánicos o estéticos.

Por otro lado, el arte puede ser libre externamente en tanto el artista hace lo que quiere porque quiere, o puede no ser libre externamente en tanto puede, por ejemplo, hacer una obra por encargo.

Por el contrario, internamente el arte no puede más que ser libre para ser arte.

Claro que ¿de qué arte hablamos cuando decimos arte libre? Además, ¿en qué medida convienen todos estos calificativos a los objetos considerados como arte?

Pensamos que todos estos problemas necesitan una explicación y, si es posible, una aclaración, sobre todo con vistas a saber exactamente a que arte nos hemos estado refiriendo y a que arte nos vamos a referir.

## 10. EL ARTE BELLO

Para empezar, creemos que hemos ido deslindando correctamente a lo largo de nuestra exposición lo que es el arte como proceso y el arte como conjunto de obras.

Sin embargo, en ningún momento nos hemos referido a más significados. Es hora de aclarar los motivos.

El arte mecánico del que nos habla Kant es aquel que ejecuta los actos que se exigen para hacer real un objeto posible de acuerdo con nuestro conocimiento del mismo (Confer 44 K.U.). Este arte es el arte de la laboriosidad y del aprendizaje (Confer 47 K.U.). Podríamos identificar este arte con la artesanía, excluyéndolo así de la temática de la Facultad de juzgar y de los centros de interés de nuestro trabajo. Por supuesto, el arte mecánico define un proceso de producción, nunca un producto.

El arte, como proceso, también puede ser estético en la medida en que se relaciona con el sentimiento de placer y dolor, dado que éste es puramente subjetivo, y estético es, para Kant, aquello que tiene su base en lo subjetivo (V, VII y 1 de K.U.). Entendemos pues el arte como estético cuando su fundamento es puramente subjetivo.

El arte agradable es aquel que, para Kant, tiene como fin el que su representación produzca placer por medio de las sensaciones, mientras que el bello tiene como fin que su representación produzca placer como modo de conocimiento (Confer 44 K.U.). No obstante, el arte no tiene fin, así unas líneas más abajo corrige Kant: «Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmässig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemüthskräfte zur gefelligen Mittheilung besördert».

Tanto agradable como bello hacen referencia a los objetos de arte, no al proceso. Pero, es más, Kant olvida hablar de arte sublime y olvida que el arte agradable, como referido a fines y a sensaciones que está, que no a sentimientos, escapa también, al igual que el mecánico, del ámbito del verdadero arte, que es lo que aquí nos importa.

Descartando del arte el llamado arte agradable, hemos de recordar que «Das Schöne kommt darin mit dem Erhabenen überin, dass beides für sich selbst gefällt». (23, K.U.). En lo que concierne, pues, a los objetos de arte, éstos, que no el arte como proceso, pueden ser

juzgados como bellos o como sublimes. Hay diferencias entre unos y otros pero no es eso lo que interesa para este tema.

Nos encontramos así con que el arte del que hemos venido hablando es un proceso estético por el que se producen objetos bellos o sublimes que placen por sí mismos en el mero juicio. Es un mundo donde no caben los fines y cuyos movimientos y relaciones se basan siempre en una finalidad sin fin.

Los objetos de arte no son ni belleza ni sublimidad, son representaciones fenoménicas que el hombre juzga como bellas o como sublimes en base a sus sentimientos, nunca a su sensación de placer y dolor. Bello y sublime son por lo tanto dos modos de sentir frente a un objeto y no algo que toque al objeto mismo.

Este arte, como proceso, sólo puede ser internamente libre en la medida en que nace, como ya hemos visto, en la voluntad. Sin embargo, externamente no importa que sea o no libre —ya pusimos como ejemplo el arte por encargo— siempre y cuando sea arte, es decir, siempre y cuando produzca objetos bellos o sublimes.

El arte del que venimos hablando y del que continuaremos hablando no es otro, en consecuencia, que el arte bello —y a partir de ahora englobaremos también aquí el sublime—, que es para nosotros, realmente, el único arte.

## 11. PERFIL DE UNA TEORIA DEL ARTE

No sabemos si la resolución de los problemas planteados ha sido adecuada pero sí creemos haber obtenido a raíz de las distinciones que hemos venido realizando un perfil positivo del arte. Tal vez no sea correcto y, por supuesto, va a seguir siendo problemático. A pesar de todo nos interesa como aportación que abre grandes campos de reflexión.

Este perfil positivo sería el que sigue.

El fundamento del arte está en el uso que una voluntad libre hace de la razón para darse a sí misma la obra de arte, que aparece antes como representación subjetiva que como tal obra.

La obra de arte, *opus*, como *actum* es aquello que el hombre pone en la realidad desde su libertad y que es capaz de provocar un juicio en el que se declara bella o sublime.

El arte es, por tanto, radicalmente humano, nacido de la voluntad y de la razón y juzgado por el sentimiento de placer y dolor.

La obra de arte place por sí misma, en ella no hay ningún fin. El arte, como producción libre, se crea libremente y sólo por el libre juego de las facultades puede apreciarse, no cabe en él, por tanto, ningún fin, sólo una finalidad sin fin. La finalidad sin fin, proceso y gusto, como juego de la libertad humana, define el arte.

El arte es trascendentalmente práctico y cotidianamente teórico. Como proceso es estético y como producto es motivo de juicio estético.

Para poner el arte en la realidad es necesaria una técnica artística. La técnica, como constitutivo del arte, es lo que pone a la naturaleza en una proximidad tan grande del mismo al hablar de técnica de la naturaleza. Pero en la técnica de la naturaleza hay fines mientras que en el arte no hay fines, aunque su parte técnica tenga unos fines técnicos parciales que no afectan a lo esencial del arte como finalidad sin fin. Así, ese fin sin fin que es la obra de arte es un fin para la técnica artística pero nunca es un fin para el artista. El arte como proceso es una finalidad, una búsqueda, pero no un fin.

La obra de arte, en principio fin en sí misma por no tener ya ningún otro fin, es un falso fin puesto que como producto de un juego no puede ser nunca un verdadero fin <sup>4</sup>.

El juego del arte es, de este modo, el juego de la libertad humana por excelencia, práctico en tanto libre, pero no moral.

El juego del arte es una ampliación de la libertad humana más allá de la moral y una restricción de la misma más acá de los límites de lo bello y lo sublime.

Esto no le niega al arte una capacidad provocadora que puede ser moralmente positiva, pero que también puede ser negativa.

El arte es pues constitutivamente bello y libre, pero no puede ser moral ni inmoral. Sólo si la libertad se toma como valor moral se puede encontrar un valor moral en el arte. Pero la libertad, desde un punto de vista kantiano, no es un valor moral, es un postulado de la razón práctica, es, como concepto, la condición de posibilidad de la moral, en definitiva es ella quien da valor a la moral.

<sup>4</sup> El tema del juego en relación con la finalidad como clave para toda la temática de la K. U. es otro de tantos temas en los que no queremos entrar aquí, pero sería fundamental investigar este punto para poder entender en profundidad a Kant y para poder sacar provecho de sus planteamientos estéticos.

Tampoco desde nuestro punto de vista debe considerarse como un valor moral ni, mucho menos, como un postulado o un concepto metafísico, sino simplemente como un presupuesto antropológico.

Cerramos, por tanto, el campo de juego del arte al ámbito de la moralidad. Ahora bien, ¿no es cerrarlo demasiado? ¿Qué une belleza, verdad y bien para que nos cueste tanto admitir esta separación?

Belleza, verdad y bien están unidos por un sentimiento inefable en el que esa unidad se nos revela como lo más bello, es decir, están unidos por la belleza. Son pues una unidad falsa, estética.

La belleza es un mundo diferente de todos los mundos, una palabra distinta de todas las palabras. La belleza no es sinónimo ni antónimo de nada. Cualquier objeto que pueda ser calificado de cualquier cosa puede a su vez ser calificado de bello. Nada es contradictorio con la belleza.

La belleza es un adjetivo que damos cuando somos dioses y estamos por encima de todas las cosas. En esta elevación radica la auténtica capacidad provocadora del auténtico arte.

Por ello no estamos de acuerdo con el rechazo del asco que hace Kant, pero sí estamos de acuerdo, aunque pueda parecer anticuado, con la afirmación de que el esfuerzo no debe ser notorio en la obra de arte, pues, ciertamente, incluso el artista que muestra su proceso de creación incorpora el esfuerzo a la obra como parte de la misma, siendo así apreciado no por su valor como esfuerzo sino por su valor estético, igual que puede serlo el esfuerzo del Laocoonte —suponiendo siempre que hablamos de un buen artista—. Algo feo puede ser bellamente representado, igual que algo trabajoso e igual que algo asqueroso, puesto que la belleza ha sido puesta por encima de los sentidos.

Creemos, en consecuencia, que decir que para nosotros el único arte es el arte bello no es dejar el arte abandonado en un restringido campo de juego, por el contrario, es ponerlo en una puerta que limita con lo infinito. Sólo allí el arte es arte, sólo allí la obra de arte tiene espíritu (Geist), sólo allí la imaginación se revela como una fiebre vacía que pone en jaque el resto de nuestras facultades. Esa imaginación que confusamente y con calificativos diversos va desempeñando funciones importantes y variadas a lo largo de toda la obra de Kant y que sólo en los dominios del arte puede alcanzar su más alta nobleza.

Todo esto nos hace estar en profundo desacuerdo con ese Kant del que hablábamos en el epígrafe cuarto, ese Kant que pone por encima de su búsqueda del arte sus gustos personales, ese Kant que pone la belleza natural por encima de la artística por motivos ajenos a la propia investigación estética.

Pero todo ello no nos debe cegar tampoco ante ese Kant que pone en marcha la búsqueda, ni ante los problemas que ahora, gracias a ello, se nos plantean.

En primer lugar, con estas consideraciones quedaría ampliado el problema de la comunicabilidad.

El arte como proceso de producción es una capacidad humana consistente ante todo en la producción de sentimientos. Hay pues en el arte una comunicabilidad que le es esencial.

¿Cómo comunicar esos sentimientos como espectador?

La base de esta comunicabilidad está en la humanidad del arte.

Ahora bien, no es lo mismo comunicabilidad que universalidad, como tampoco es lo mismo arte que experiencia estética.

El arte es siempre una experiencia estética en cuanto que comunica sentimientos, los produce, los provoca.

Podemos tener experiencias estéticas con objetos no artísticos, la única diferencia estriba en el modo de producción de esos objetos.

El arte, como juego, nos impone sentimientos, nos juega. Es universal en su centro pero... es tan difícil encontrar el centro que no es fácil encontrar arte universal.

La subjetividad radical de nuestros sentimientos no es un impedimento ni para la comunicabilidad ni para la universalidad del arte, es justamente su raíz. Son los problemas añadidos, cargados sobre nuestra subjetividad, los que se constituyen en problemas para ambas.

Toda esa ambigüedad y dificultad debe ser constitutiva del arte, pues si el arte dejase de ser un misterio, si el arte se convirtiese en metafísica o en ciencia, moriría.

Es necesario encontrar un término medio entre esa universalidad plenamente diáfana que buscaba Kant noblemente y una disolución absoluta de la estética y sus conceptos. En este sentido nos parece buena la idea de José Jiménez de buscar ese término medio en una antropología, pero no podemos estar de acuerdo con sus resultados. Sí hemos de afirmar con él que «la Estética contemporánea ha de demostrar que sus conceptos no son meros principios normativos

o genéricos» (*Imágenes del hombre*, p. 18). Pero no creemos que en su obra se haga esta demostración.

Hemos hablado anteriormente de la libertad como presupuesto antropológico. Para José Jiménez la antropología parece oscilar entre un cambio de cara de lo que tradicionalmente se ha llamado naturaleza humana y que estaría enteramente sumido en la metafísica —cosa de la que parece querer huir— y un pequeño giro de lo que desde el empirismo se ha tratado como psicología. Para nosotros la antropología se transforma radicalmente desde el punto de vista estético en un ámbito humano que no puede ser tratado ni empírica, ni fenomenológica ni metafísicamente, sino que sólo puede considerarse como un sustrato conceptual y puramente conceptual, históricamente variable pero siempre íntimamente místico.

No es, en consecuencia, una parcela científica ni filosófica de saber sino un significante que recoge el aspecto radicalmente humano del arte desde una perspectiva netamente estética.

Se nos puede acusar, y con razón, de que esto es demasiado oscuro, de que nada tiene que ver con una Antropología con mayúscula y que nada aporta a la reflexión estética. Y ciertas son las dos primeras acusaciones, más nos parece que la reflexión estética le aporta justamente lo que aquí nos interesa destacar, que es su carácter absolutamente humano.

Para finalizar nos gustaría señalar que lo que aquí hemos propuesto como un perfil de una teoría del arte es un esbozo y nada más que un esbozo con el que queremos mostrar algunas de las vías que sería posible seguir en la investigación estética desde la obra kantiana. No está pues cerrado ni es una conclusión, solamente un apunte y un homenaje.

## BIBLIOGRAFIA

## TEXTOS BASICOS

- Kant, E.: *Kritik der Urtheilskraft*. In Kants Werke, Akademie-Textausgabe, Vol. V (Walter de Gruyter, Berlin 1968).
- *Erste Einbeitung in die Kritik der Urtheilskraft*. In Kants gesammelte Schriften, Vol. XX (Walter de Gruyter, Berlin 1942).

## TEXTOS DE INTERES

- Kant, I.: *Crítica de la razón pura*. Trad. por Pedro Ribas (Alfaguara, Madrid 1985<sup>4</sup>).
- *Crítica de la razón práctica*. Trad. por García Morente (Espasa Calpe, Madrid 1984<sup>3</sup>).
- *Teoría y práctica*. Trad. por J. M. Palacios, M. F. Pérez López y R. R. Aramayo (Tecnos, Madrid 1986).
- Gadamer, H-G.: *Verdad y Método*. Trad. por A. Agud y R. de Agapito (Sígueme, Salamanca 1984).
- Jiménez, J.: *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética* (Tecnos, Madrid (1986).