

EL MUNDO DEL ARTE

De la actualidad de la pregunta kantiana por la autonomía del arte

Por: Lucy Carrillo Castillo
Universidad de Antioquia

Pareciera que ya no existe criterio válido alguno que permita calificar o descalificar una obra de arte. Los artistas dependen hoy de sus relaciones públicas, cuyas operaciones publicitarias les garantizan la promoción de las obras, de tal manera que no sabemos si los manifiestos de nuevos medios de expresión y las justificaciones de permanente experimentación ocultan, más bien, falta de ideas y conocimientos, inhabilidad en el manejo de las técnicas y ausencia de originalidad. El único criterio más o menos generalizado en la actualidad ha terminado por ser el mercado que permite a galeristas y marchantes dictaminar qué puede o no venderse. Y, encima de esto, predominan en la actualidad dos opiniones al respecto: o bien que la actividad artística es pura frivolidad y que por eso todo puede ser arte y nada lo es, según el soberano capricho de los espectadores, o bien que el arte es tan magnífico poder cognoscitivo que requiere sólo árbitros y jueces especializados para desentrañar su significado. Pero, si el arte puede ser cualquier cosa sin importancia o si sólo es cuestión de unos cuantos especialistas, ¿por qué nos importa tanto?

La pregunta por la autonomía del arte, igual que las preguntas por su verdad, su necesidad o función social son maneras de preguntar por lo que sea propiamente el arte, sobre lo cual la filosofía debería tener algo que decir. La cuestión es que puede parecer ingenuo suponer que un famoso filósofo alemán del siglo XVIII tuviera algo que decirnos al respecto. Kant jamás hubiese podido imaginar o pronosticar una complejidad social como la que vivimos y nos cuesta comprender. No obstante, sabía que la filosofía no puede ser ajena a los problemas que se plantean en torno a esa actividad humana inherente a todas las culturas y de la cual pensamos, con razón, que desempeña una importante función en la vida de los seres humanos. Esta reflexión bajo el título de *El mundo del arte* quiere preguntar desde la estética kantiana si la expresión autonomía del arte tiene todavía sentido y, si lo tiene, cómo podría ser comprendido.

La filosofía kantiana en su conjunto puede resumirse en dos preguntas: qué es el mundo y cuál es el sentido de nuestra existencia en él. En la *Crítica de la razón pura* aclaró por qué podemos esperar comprender el orden del universo que obedece a leyes necesarias. Pero, de esto resulta que todo en el mundo responde necesariamente a leyes deterministas.

¿Qué sentido podrían tener las esperanzas y anhelos, las penas y las alegrías de los seres humanos, si estuvieran inevitablemente ya determinados? ¿Cómo justificar que todas las galaxias y cuerpos celestes deban obedecer las leyes necesarias y que un pequeño animal pensante pueda despreciar esas leyes y actuar como le venga en gana? La *Crítica de la razón práctica* cumplió entonces con la tarea de mostrar que la existencia humana no es sólo animal, sino que fundamentalmente tiene un sentido moral. Pero la idea de la libertad moral es sólo una suposición de lo que debe llegar a suceder, aunque nunca llegue a suceder. La libertad moral es una mera posibilidad muy lejana, por lo que el sentido de nuestras existencias pareciera desde su comienzo condenado a un total fracaso. Pero, entonces, Kant escribe la *Crítica de la facultad de juzgar* donde el arte es el tema central. El arte crea para nosotros un mundo que hace menos azarosa, más amable, menos oscura, más transitable la existencia.

Sin embargo, Kant aborda la pregunta por el arte sólo a partir del §43 de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Es importante señalarlo porque, precisamente, en los 42 primeros párrafos ha dejado expuestos sus fundamentos trascendentales. Esto significa que preguntar por las condiciones que hacen posible al arte es lo mismo que preguntar por las condiciones que hacen posible la experiencia estética. Y como toda experiencia que sea tal se hace comprensible en la forma de un juicio, los fundamentos trascendentales de la experiencia estética son analizados a la luz del examen de los juicios estéticos. Así, los cuatro momentos que sustentan las determinaciones de los juicios estéticos son los mismos que apoyan el sentido de lo artístico.

En lo que sigue quiero tomar en consideración la teoría kantiana del arte a la luz de esos cuatro momentos: el primero se refiere a la cualidad estética de la experiencia de lo bello y del arte, que determina además el sentido de la originalidad del artista. El segundo está referido a la comunicabilidad general de los juicios estéticos, que pudiera entenderse como la pregunta por la verdad del arte. El tercero, el concepto de finalidad sin fin del juicio estético, que corresponde al concepto de forma artística. Y el cuarto, que remite a la necesidad de un acuerdo entre los espectadores que experimentan estéticamente, corresponde a la posibilidad misma de determinar qué sea una obra de arte en cuanto tal y permite dilucidar si puede hablarse aún de una autonomía del arte.

1. De la heautonomía de la experiencia estética y la originalidad del arte

Kant desarrolla como primer momento de la Analítica de lo bello la tesis de que la experiencia de lo bello y del arte es experiencia estética (§1,4s),¹ es decir, es experiencia de una complacencia desinteresada. Se debe tener presente que esta primera condición

¹ Todas las referencias a la *Crítica de la facultad de juzgar* son mencionadas en el texto y entre paréntesis, donde aparecen el número de párrafo y el de la paginación correspondiente a la segunda edición.

determina el sentido tanto de las otras condiciones fundamentales de la experiencia estética, como del arte mismo. Con lo que esta heautonomía de lo estético está desde ya dándonos una clave para nuestra pregunta por la autonomía del arte.

El sentimiento de complacencia en lo bello y en el arte es un sentimiento tan peculiar y especial que determina el mismo modo de ser de nuestra facultad para apreciar y juzgar lo estético. De ahí la importancia de comprender lo que Kant quiere decir con la expresión de complacencia desinteresada, puesto que —con excepción de lo bello y del arte— todas las demás complacencias imaginables son interesadas. Por ejemplo, si me complace beber un vaso de vino con el almuerzo, me interesa garantizar que esté dispuesto sobre la mesa; si me alegra ver a un viejo amigo, me interesa que se den las condiciones para que nos veamos. La complacencia desinteresada no se puede confundir con el placer de comer, dormir o descansar; pero tampoco con nuestros deseos eróticos, pasiones o emociones. Lo bello y el arte nos ofrecen una gratificación a través de la cual no nos interesamos por las cosas o por agraciarnos con los otros. Kant llama favor a la complacencia desinteresada (§5,15), porque en la plácida reflexión acogemos y favorecemos el sentido que pueda tener para nosotros la obra de arte. Mientras escuchamos la canción de muerte de Isolda, por ejemplo, no nos interesa si Wagner fue un oportunista o cuánto nos costó el disco o si la soprano será tan bella como imaginamos a Isolda. Sólo nos interesa nuestra plácida reflexión sobre la sublime muerte de Isolda. Esa complacencia en una muerte irreal de una mujer sólo imaginable y de un amor imposible nos regala, sin embargo, un placer tan intenso como si esa muerte, esa mujer y ese amor fueran verdaderos. Los animales no podrían complacerse así, pero tampoco los dioses o los santos. Sólo hay belleza para el ser humano, dice Kant.

Esta capacidad humana para la experiencia estética es la disposición de todas nuestras facultades en la que todas se vivifican y se ponen en movimiento en virtud de la presencia de la obra de arte. Si se puede hablar de una facultad de juzgar estéticamente, entonces no se puede hablar de su autonomía. Porque la autonomía exige un ámbito propio de objetos y la legislación de una sola facultad, como la autonomía del entendimiento que determina la objetividad del conocimiento o como la razón práctica que legisla sobre lo moral. Como la facultad de juzgar estéticamente es, más bien, facultad de poner en juego a todas las facultades, aunque sí determina una experiencia muy peculiar, Kant dice que puede hablarse de una heautonomía de esta potestad nuestra (Introd.,XXXVII). La heautonomía es reflexión plácida sobre lo bello y el arte en la que favorecemos la disponibilidad de nuestras facultades que oscilan entre el egoísmo y el altruismo, entre los secretos más íntimos y las cosas más conocidas, entre la frivolidad y el más alto sentido; todo esto y mucho más, aunque sólo imaginativamente.

Ahora bien, la manera en que el concepto kantiano de experiencia estética se vincula con su teoría del arte es decisiva. Así como la experiencia estética no es conocimiento, no es moralidad ni tampoco deleite sensitivo, la capacidad de crear arte no depende de conocimientos, del manejo de una técnica ni de buenas intenciones. El concepto de complacencia desinteresada que habla de heautonomía de la facultad de juzgar estéticamente se corresponde con la heautonomía del arte que determina la originalidad de la obra de arte.

La capacidad de crear arte “es un talento natural mediante el cual la naturaleza da la regla al arte”, dice Kant (§46,181). Esto significa muchas cosas,² pero, fundamentalmente, que no todos los humanos tienen talento para hacer arte. Es disposición natural porque no bastan inteligencia, destreza, pasión o devoción si no se tiene talento artístico. Kant llama **don de la naturaleza** al talento artístico porque el quehacer del artista es una actividad **análoga** a la fuerza creadora de la naturaleza misma, cuyo principio último no sabemos cómo explicar. Y por eso nos representamos el orden de la naturaleza **en analogía** con nuestra propia libertad. Analógicamente afirmamos que la libertad creadora de la naturaleza impregna de belleza al frágil colorido de las alas de una mariposa o a los arboles de un atardecer con la sola intención de favorecer nuestro sentimiento de la vida (§67,303s), aunque, de hecho, seamos nosotros quienes acogemos a la naturaleza con favor (§5,15), complaciéndonos con la belleza alada de la mariposa.

En todo caso, la idea de que la libertad creadora de la naturaleza es algo análogo al quehacer del artista, significa que en su actividad creadora el artista diseña y compone sobre la materia con la sola intención de favorecer y promover en el espectador una placentera reflexión en la que pueda poner en juego todas sus facultades, aunque sin ninguna intención determinada. Con esta analogía se quiere señalar que se trata de un talento natural que no se puede aprender, tal como lo manifiestan los innumerables fracasos artísticos fundados tanto en indudables conocimientos y manejo de las técnicas como en las mejores intenciones. El artista no funda su arte en lo que domina de su propia naturaleza, sino precisamente en el saber dejarla libre en su obra; como si el artista mismo se pusiera todo entero en la obra. Por eso, lo que nos fascina en una obra, su fuerza de atracción, es lo que en la obra tiene el poder de ponernos frente al poder imaginativo del artista, aunque esto es sólo la manera de ponernos frente a nosotros mismos, en lo que desatendemos en todo conocer, usar, actuar. El artista crea para nosotros un mundo en el cual no hay lugar a ningún interés específico de la vida cotidiana, aunque, de todos modos, esté colmado de las más hondas fuerzas de la vida.

2 Cuando Kant dice que la capacidad de hacer arte es **don de la naturaleza**, se enfrenta con una pregunta irresoluble en la práctica: ¿por qué sólo algunos pocos pueden hacer arte? Sin embargo, resolver la dificultad del problema significa para Kant la posibilidad de acercarse a la comprensión de lo que sea el arte. Kant apela a la naturaleza misma para preguntar por ese peculiar talento con el cual sólo algunos nacen. Pero acercarse a la comprensión de este problema únicamente se puede a través de analogías con su teoría teleológica de la naturaleza y con su teoría moral. El talento artístico sería una disposición con que la naturaleza quiere favorecer a algunos. Esta suposición implicaría que concedemos a la propia naturaleza la voluntad de privilegiar algunos talentos. Con esto estaríamos dando por un hecho la llamada por Kant **técnica de la naturaleza** de su consideración teleológica del mundo. Si concediéramos que tanto la belleza natural como la belleza artística fueran producto de la técnica de la naturaleza, estaríamos afirmando con ello que la naturaleza nos concede intencionadamente la gracia del don de la belleza y del arte, lo cual resulta insostenible. Ciertamente, desde el punto de vista teleológico —esto es, desde la pregunta por el lugar de los seres humanos en el universo—, cabe suponer que la belleza es un **favor** que nos concede la naturaleza (§67,303s). Pero la idea de que la naturaleza favorece y promueve nuestra existencia es para Kant una mera hipótesis teórica y problemática que sólo busca dar coherencia a la idea de que en medio de la naturaleza tiene algún sentido la existencia de la humanidad.

Las pasiones recreadas en el arte, por ejemplo, son intensas; pero, en virtud de la forma, son transfiguradas. Si la obra de arte se concibiera meramente para divertir, sería entonces instrumento para “entretener felizmente el fastidio de la propia vida” (§29,122s) —dice Kant— y, por eso, no sería más que un medio que podríamos utilizar a capricho para evadimos provisoriamente del peso, del dolor y opresión de lo que acontece realmente en nuestras vidas que, tal como sostiene Adorno, es lo que explota la industria cultural. El mundo que vende la producción de la diversión nos ofrece la felicidad no alcanzada y siempre imposible; el poder que no se tiene; lo jamás alcanzado, pero que adopta la apariencia de lo disponible; es el mundo que irónicamente denunciaban Andy Warhol o Lichtenstein recreando con toda precisión las trampas visuales de la sociedad de consumo: las latas de sopa como felicidad familiar, la Marilyn Monroe como la mujer que cualquiera puede poseer, el jabón como sueño de belleza, la marca de cigarrillos como signo de virilidad y de poder. Más que mera imitación de la vida real, la diversión crea el efecto de lo que carecemos en ella; no cultiva pero sí evade y deleita y en ello reside el éxito de su producción. En aquello que es expuesto y que es objeto que nos entretiene, no vemos lo que —en tanto objeto— tiene de objetivo, sino lo subjetivo de nuestra caprichosa y egoísta individualidad. Recreamos en la mera fantasía nuestros afanes de seducción, de honores, de dominio, de posesión. Nos identificamos con personajes que ostentan esta clase de poder y reproducimos con ello en nuestra propia interioridad la defectuosidad y precariedad que tiene la propia vida real.

Aunque esté hecho para satisfacer muchos gustos, el llamado arte de masas no es arte; pues en las telenovelas, por ejemplo, la clase de público, el tipo de satisfacción, etc., están planeados de antemano y su eficacia está por eso mismo calculada. Nuestra actitud es también premeditada; nos sumergimos en la diversión para obtener diversión y ella nos concede el deleite de sentir que no hacemos nada. No hay la distancia necesaria para la **reflexión estética** que es lo que caracteriza nuestra **experiencia estética** propiamente dicha: la diferencia esencial entre la mercancía de consumo y la obra de arte reside en que la primera nos brinda completa evasión de lo real, mientras que la experiencia del arte no permite que abandonemos la conciencia del transcurso del tiempo real, pero nos descubre nuevos modos de mirar. Desde el punto de vista artístico, las vidas representadas en el arte de la industria cultural carecen de profundidad. Lo que sostiene la seguridad del efecto de la diversión es lo mismo que constituye la seguridad con la que acontece la vida misma: no es posible demorarse en ella y tampoco repetir ningún goce de ella. Por muy divertidos que sean los capítulos de una telenovela nacional de moda, *Betty la fea*, es inimaginable que algún espectador quiera repetirse las escenas de la telenovela de la misma manera como puede recrearse una y otra vez en las escenas en que aparece el personaje de Ofelia en Hamlet, por ejemplo. Podemos siempre volver al mundo de la literatura magistral para repetir nuestra participación en él y para demorarnos —digamos— en el más profundo sentimiento de amor por alguien a quien no veremos jamás, una Ofelia o una Isolda; o participar del odio más terrible hacia quien tampoco podría llegar a ofendernos jamás, un Ricardo III o una Lady Macbeth. Una obra de arte original es aquella a la que podemos volver siempre que lo queramos, en cada momento en que lo decidamos. En la vida real, por ejemplo, la muerte de un ser querido es sentida como injusticia y monstruosidad; en los

productos de la industria cultural se alcanza apenas una mala copia de la inmediatez y urgencia de ese dolor. En la originalidad de una obra de arte, en cambio, nos complacemos sosegadamente en la representación del dolor por la muerte de Cordelia o de Isolda, por ejemplo, porque ni Cordelia ni Isolda pueden morir jamás. Lo que un artista original nos dice siempre lo dirá de un modo nuevo, más hondamente sentido porque, tal como dijera Oscar Wilde, el arte puede hacernos vivir en una sola hora todo cuanto en la vida real nos llevaría largos y afrentosos años.

2. La universal comunicabilidad de la experiencia estética y la verdad de la obra de arte

“La comunicabilidad universal de una complacencia lleva ya consigo en su concepto que ella no puede ser un placer del deleite, desde la mera sensación, sino de placer en la reflexión; y así es el arte estético que tiene como medida a la facultad de juzgar reflexionante y no a la sensación de los sentidos” (§44,179). Esta es una afirmación de Kant en la que se pone de manifiesto que la comunicabilidad general determina decisivamente lo que sea tanto una experiencia estética como una obra de arte. Si en nuestra experiencia no hay reflexión, se hace incomunicable, y por eso no puede ser una experiencia estética en sentido propio; si una obra no da lugar a la reflexión plácida o si su forma rebuscada no es accesible a la reflexión estética, entonces no comunica nada y no puede ser una obra de arte. Este es otro concepto kantiano digno de ser tenido en cuenta en las actuales discusiones.

La tesis de la comunicabilidad de la experiencia estética constituye el segundo momento de la Analítica de lo bello, y es la condición que determina por qué nunca puede tratarse de que tú o yo juzguemos según nuestros privados caprichos y podamos decir lo que se nos antoje, como tampoco por qué un artista puede inventar o armar cualquier cosa caprichosa y sin sentido o que necesitemos de jueces especializados que nos den indicaciones para comprender lo artístico de la obra. Hacemos una experiencia estética sólo cuando una obra de arte da ocasión a una complacencia en la reflexión sobre ella; y sólo la reflexión estética —esa complacencia desinteresada— hace comunicable a la experiencia estética. Luego, para responder la pregunta por lo que sea o no sea arte sí hay un criterio que puede garantizar que nos pongamos de acuerdo sobre lo que es o no es arte: nuestra propia facultad de juzgar. Kant advierte al lector que sólo si se comprende este concepto se puede comprender su teoría de lo bello y del arte (§9,31). Por eso tiene tanta importancia recordar aquí la alusión que hice arriba sobre la autonomía de las facultades. El criterio del que se sirve nuestra facultad de juzgar no puede ser un concepto de lo que sea o de lo que deba ser el arte y que especifique sus cualidades y propiedades, porque estaríamos hablando de la autonomía del conocimiento teórico. No es tampoco una máxima que nos indique cómo debemos comportarnos respecto a la obra y qué debe comunicarnos ella, porque hablaríamos entonces de la autonomía de la moralidad. Ya señalamos que esta facultad no tiene autonomía, sino sólo heautonomía, y ésta significa también mera pretensión de autonomía (§32,137).

Heautonomía es sólo el modo en que nuestras facultades se ponen en movimiento en virtud de la presencia de lo bello o del arte, ese juego de todas nuestras facultades es experimentado por nosotros como plácida reflexión sobre el objeto que consideramos. Dicho en otras palabras, cuando juzgamos estéticamente nunca pretendemos tener toda la razón; más bien, pretendemos hacer escuchar nuestra voz que sentimos acertada al afirmar ‘esto es arte’; sólo pretendemos, entonces, hacer un juicio meramente razonable. Luego, para juzgar las cosas bellas y las obras de arte nos atenemos a un solo criterio: a la reflexión a la que debe dar ocasión una verdadera obra de arte. Comunicabilidad significa, entonces, la posibilidad de que tú y yo hagamos la experiencia de una obra y estemos de acuerdo en afirmar, ‘sí, esto es una obra de arte’. La pretensión de universalidad, pues, se funda en la suposición de que los otros tienen —así como yo— las mismas facultades para experimentar el mundo y la vida y que, por eso, bien pudiéramos decir que nuestra facultad de juzgar estéticamente es algo así como un sentido común estético (§9,31s). De ahí que Kant diga que cuando experimentamos lo bello y el arte pareciera como si en mi interior hubiese una voz universal que, como criterio común, me hace sentir autorizado a decirte: ‘esto es bello; tú también deberías encontrarlo bello’.

El arte, entonces, debe comunicarnos algo que haga posible esa plácida reflexión que podemos compartir y permita ponernos de acuerdo en que este artefacto efectivamente es arte. Sin lugar a dudas, una obra es arte cuando, por así decir, tiene una vida propia (§49,192s) que crea para ella un horizonte, un **mundo propio** cuyo carácter es la inagotabilidad, que consiste en la posibilidad de demorar y repetir la experiencia estética. La reiterabilidad de la experiencia de una obra de arte consiste en la posibilidad de hacer de la obra en cada oportunidad una experiencia nueva, cada vez una experiencia irrepetible. El principio vivificante de una obra de arte son las **ideas estéticas** (§49,193s) que nos comunica y que percibimos como **lo indecible** e inexplicable, porque todo cuanto nos sea posible nombrar o explicar no puede agotar su sentido. Por ejemplo, participamos del mundo que inaugura la obra de Bach, lo penetramos con nuestra propia interioridad, pero no porque Bach nos diga explícitamente cómo vivía o cómo se sentía él mismo, o por qué se luchaba o qué se buscaba realmente en su época histórica, o cómo se vivían los rituales religiosos; más bien, mediante las ideas estéticas, que en el caso de la música habría que denominar las ideas musicales, llegamos a comprender el **espíritu de los tiempos** que alberga la originalidad y ejemplaridad de la obra (§49,200) de Bach: en el espíritu de la época que impregna el espíritu de la música de Bach se expresa el espíritu mismo de los anhelos de los hombres y mujeres de aquellos tiempos, que son en el fondo los mismos anhelos de los hombres y las mujeres en todos los tiempos. Este hecho explica la originalidad del artista —que ya mencionábamos—, pero, a la vez, explica que la originalidad de una obra de arte no puede ser cualquier cosa, porque lo que determina su posibilidad es su propia capacidad para comunicar ideas estéticas.

En el §44 Kant propone un acercamiento a esa comunicabilidad de lo artístico que bien pudiera interpretarse como la tesis kantiana acerca de la verdad de la obra de arte: “una obra es arte cuando su fin es que la complacencia acompañe a las representaciones como si ellas fueran modos de conocimiento” (§44,178). Hablar de una tesis kantiana sobre la verdad

del arte puede ser discutible, pero como lo he citado literalmente quiero seguir el sentido que da Kant a esta afirmación sobre la obra de arte que, igual que cualquier otro objeto, pudiera ser objeto de conocimiento. Kant quiere destacar que la obra de arte es en todo caso una cosa, arraigada en lo real, que de algún modo nos habla siempre de lo real. Como si la complacencia en su consideración fuera, entonces, conocimiento.

La pregunta por la verdad del arte es otro problema que se discute en la actualidad y que pareciera poner en tela de juicio la capacidad de la filosofía para aportar alguna aclaración. Tanto más importante es este problema, cuanto que la filosofía estética en cuestión tiene sus raíces en el concepto de arte que elaborara Schelling, pero que Hegel llevara a su máxima expresión. Hegel mostrará que en el arte hay tanta verdad, que no es otra cosa que manifestación de lo absoluto.³ Lo problemático reside en que el concepto hegeliano del arte impregnó la reflexión filosófica durante el curso del siglo XX. Desde Lukács y Heidegger hasta Gadamer y Adorno el concepto de verdad del arte es soporte y garantía de su carácter autónomo.⁴ Pero el concepto de la verdad del arte se hace muy discutible, si no insostenible, cuando la dichosa verdad es ‘apariencia de lo absoluto’, ‘la necesidad del progreso histórico’, ‘acontecimiento del ser’ o ‘ser del arte’, únicamente accesible en analogía con el culto religioso. Si puede hablarse de alguna verdad en relación con el arte, tiene que desecharse toda interpretación ontológica de la obra de arte en la que una verdad pudiera manifestarse a sí misma sin participación del espectador. Por eso hay que decir que, de las propuestas filosóficas sobre el arte del siglo XX, la teoría estética de Adorno sigue siendo la que abre más oportunidades de comprensión a los problemas contemporáneos, aunque, por desgracia, no ha sido tomada en consideración como es debido.

Pero la cuestión es si se legitima hablar de verdad del arte, y en ese caso, determinar a qué clase de verdad nos podríamos referir, tanto más desde la estética de Kant que, como acabamos de ver, sostiene que lo que comunica la obra de arte son ideas estéticas, es decir, la mera invención e imaginación del autor. Es cierto que por su necesaria objetualidad las obras de arte están expuestas también a una aprehensión y configuración cognoscitivas, como lo está cualquier objeto perceptible (§45,179s). De hecho, el *Guernica* de Picasso, por ejemplo, es percibido como cualquier otro fenómeno en relaciones espacio-temporales: podemos determinar sus características desde el punto de vista histórico, político, sociológico, etc. El cuadro de Picasso existe realmente y, como cosa, es posible convertirlo en objeto de investigación científica, de tal modo que de esa investigación resulte alguna verdad, como podría ser algún análisis histórico-político del apoyo de Hitler y de Mussolini a los desastres de la guerra civil española que desencadenó Franco; o bien, un cálculo del mejor modo de garantizar su conservación y las condiciones ambientales en las que debe ser expuesta; como también una consideración desde el punto de vista económico haciendo un cálculo

3 Cfr. Georg W. F. Hegel: *Ästhetik*. Hrsg. Friedrich Bassenge. Westberlin: Das europäische Buch, 1985, Vol. I, p. 77.

4 Cfr. Peter Bürger: *Crítica de la estética idealista*. Trad. Ricardo Sánchez. Madrid: Visor, 1996.

aproximado de su precio en relación con el movimiento de los precios en el mercado del arte para tasar un seguro en caso de su préstamo a otro museo. Pero ninguna de esas verdades hace referencia ni puede hacerlo a ese ‘como si fuera conocimiento’ al que alude Kant.

Describir relaciones objetivas desde la obra de arte no nos remite a la verdad que hace de un objeto una obra de arte. Con lo dicho sobre el *Guernica*, por ejemplo, no se ha puesto en juego la enigmaticidad de las figuras y de las relaciones en las que se hallan en la composición de la obra y que se asoman violenta o tenuemente a través del espesor negro sobre el fondo blanquecino. Con los presupuestos de la objetividad del conocimiento no podemos acceder a lo que constituye la verdad del arte, que no es otra cosa que la original manera como en ella ganan vida las ideas artísticas de su autor. Lo expuesto por el artista es colocado bajo la **perspectiva de una cierta luz** que no podemos dilucidar con los medios con los cuales nos explicamos y asumimos el mundo de lo cotidiano, lo político o lo científico. Lo que tiene el arte de verdad, podría decirse, es desfiguración de cualquier verdad, porque la obra es, justamente, **composición artística** de la realidad.

El sentido de la obra de arte, su verdad, vive en la superficie de su forma y no en ningún otro lugar. Lo que nos sobrecoge en la consideración de una obra, lo que en ella sentimos como grave y misterioso, y lo que ahí irradia no es el tiempo ordenado y medido de la realidad; es un tiempo insidioso que fascina, arrebatada y enriquece a nuestra cotidianidad. Lo que tiene la obra de verdad, lo efectivamente puesto en ella son posibilidades meramente imaginables de la realidad. A mi modo de ver, la explicación que diera Picasso en una célebre entrevista de 1923 sobre su obra y el arte en general conserva toda su vigencia e ilumina la tesis kantiana de que el artista inventa un mundo de ideas estéticas y nos lo comunica como si fuera conocimiento: “el arte —dice Picasso— ha sido siempre arte y no naturaleza. Y desde el punto de vista del arte sólo hay formas que son mentiras más o menos convincentes. Y no se puede discutir sobre cómo es que tales mentiras son necesarias para nuestro espíritu, pues a través de ellas formamos nuestro punto de vista estético de la vida”.

3. Formas bellas, forma artística y finalidad sin ningún fin

En este apartado quiero tomar en consideración el tercer momento de la Analítica que gira en torno al concepto de una finalidad sin fin de las formas bellas y la forma artística. Pero primero quiero hacer un breve resumen. Por el lado de la experiencia estética, ya sabemos que es una complacencia desinteresada que, como plácida reflexión, hace posible que estemos de acuerdo cuando juzgamos lo bello y el arte. Por el lado del arte tenemos que una obra es arte si tiene originalidad, y que ésta se expresa en las ideas estéticas que la hacen comunicable. La pregunta que aquí vamos a abordar es cómo las ideas estéticas pueden hacerse comunicables, es decir, la forma o estructura tanto de la experiencia estética como de la obra.

La forma de la experiencia estética se refiere a la estructura del acto de complacerse en la consideración de lo bello y del arte. Cuando reflexionamos plácidamente sobre una obra experimentamos como si todas nuestras facultades se conformaran a un fin, como si lograrán algo por lo cual obtenemos esta satisfacción (§12,36s). Finalidad sin fin significa favorecimiento mutuo de las facultades en la reflexión estética; el espectador se descubre a sí mismo como si él mismo fuera favorecido por la obra y conformado con sus fines, aunque sin determinar cuáles; de ahí el sentimiento de complacencia, y de ahí también que esa complacencia sea desinteresada. La determinación del modo de ser de la experiencia estética determina, al mismo tiempo, el modo de ser de la obra de arte. En efecto, si bien lo artístico está liberado de las limitaciones de la realidad y puede dar cabida a la unión de lo más dispar, en todo caso, debe tener el poder de comunicar las ideas que un artista genuino ha de plasmar en la obra. Kant piensa que una obra puede llegar a ser arte si es creación, únicamente, de lo que llama **genio** y **gusto**, es decir, de invención y reflexión. La conjunción de invención y reflexión hace posible que todo cuanto pueda haber de irreal, absurdo, incoherente o imposible adopte una forma creíble para el espectador y constituye el carácter de la obra como obra de arte y, al mismo tiempo, el estilo propio del artista (§49,201). La forma artística es lo que constituye lo artístico porque es ella la que sostiene la unidad de lo que el artista ha querido mostrar, y es ella la que ocasiona en el espectador esa experiencia de unidad. Por eso, dice Kant, en consideración de la forma artística, el “diseño” y la “composición” (§14,42s) son lo decisivo, porque son lo propiamente estructural de la forma de la obra que el artista quiere representar y lo que determina en ella la coherencia de su unidad.

La conformidad de todos los detalles con la forma unitaria es lo que constituye a la obra de arte como tal, donde esa conformidad con fines es sin fin, porque la forma de la obra favorece la multiplicación de sentido que puede hallar en ella el espectador. Este concepto de finalidad sin fin es también decisivo para comprender el sentido de lo estético. La reflexión plácida en que el espectador se conforma a lo que el artista le comunica en su obra y el modo como el artista ha sabido dar la forma apropiada a su obra ponen de manifiesto que la libertad imaginativa de ambas actividades no admite reglas o normas determinadas de antemano, ni para juzgar la obra ni para determinar lo que deba ser una composición artística. Así, cada vez que volvemos a detener nuestra mirada extasiada en alguna de las torturadas y estilizadas figuras humanas de Giacometti, nuestra experiencia es distinta, nos sugiere diferentes cosas, otras asociaciones, otros recuerdos y fantasías. Por eso es absurdo que alguien pretendiera decirnos lo que debemos pensar, lo que tenemos que ver en la obra escultórica de Giacometti. Por otra parte, si bien toda la obra de un artista expresa la misma calidad de ideas —lo cual coincide con la posibilidad que tenemos de reconocer su estilo—, no por eso puede describirse cuál deba ser el proceder del artista genuino en la composición de sus obras, porque eso no lo puede saber ni él mismo. A esto apunta la enigmática definición de belleza que da Kant en el §42,170: es una “escritura cifrada mediante la cual la naturaleza nos habla figuradamente”. Las cosas bellas y las obras de arte tienen un peculiar carácter de indisponibilidad. A esto se refiere el concepto de la conformidad con un fin sin fin determinado.

El §43 comienza con la afirmación de que una cosa es arte cuando es resultado de una actividad humana deliberada, y en esto se diferencia de todo objeto natural (§43,173s). La obra de arte, a diferencia de una **cosa natural**, es una **cosa artificial**. Las cosas hechas por los humanos llevan impresa la huella humana.⁵ Pero tratándose de cosas hechas, por lo general, ellas llevan también el sello del servicio que prestan a los humanos. En ese carácter suyo de ser hechas para algo, de ser medios para un fin, esas cosas artificiales delatan el mundo de los humanos al cual pertenecen. Todas las **cosas hechas** llevan el cuño de la ley de la cual son producto, es decir, de la intención y de los fines que han regido su propia producción (§4,10; §15,44): un arado para cultivar la tierra o la casa para ser habitada. Lo enigmático de la existencia de la obra de arte consiste en que “está ahí solamente para ser tomada en consideración reflexiva, sin más, y no para ser explicada o utilizada de algún modo” (§43,174s). A esto apunta el concepto de finalidad sin fin al cual remite también el título mismo del §45: “una obra es arte, en cuanto que al mismo tiempo parece ser sólo naturaleza” (§45,179). Frente a las cosas que usamos cotidianamente, una **cosa natural** aparece ante nosotros como si fuera resultado del azar, de lo que nosotros no podemos dominar, manejar y controlar (§64,284s). Las cosas hechas responden a la medida y deseos de los humanos (§83,391s); no así las cosas naturales que precisamente aparecen como lo que se sustrae a esa medida del hombre y a primera vista rechazan todo posible uso. Para qué pudiera servir y qué sentido tiene una mera brizna de hierba, no lo podemos determinar (§75,337s). Nuestra atención se concentra en lo que la cosa natural tiene de ajeno al mundo familiar. Una cosa natural, en cuanto tal, es lo que nos desconcierta o nos llena de perplejidad, pero, a la vez, como algo nuevo y extraño, que se nos sustrae, aviva toda nuestra atención y nos invita a hallar para ella un lugar en nuestro mundo familiar.

También la indisponibilidad determina lo que sea una obra de arte. Sin embargo, hay objetos estéticos que sí han sido diseñados para satisfacer algún fin, a los que no se les puede negar una auténtica forma artística. Hay cosas hechas que además de acusar en su apariencia su destinación a un peculiar fin —los fines religiosos de una iglesia románica; los fines domésticos de un edificio de apartamentos o de un mueble—, son a la vez también objetos artísticos. Esas cosas que, por así decir, son bellas por añadidura, son cosas cuya belleza, dice Kant, puede ser llamada **belleza adherente** (§16,48). Sin dejar de ser lo que son, esto es, medios que satisfacen necesidades vitales o sociales, tienen además en sí mismos una finalidad formal en virtud de la apariencia que se les ha dado. No se trata de que su apariencia oculte la finalidad para la cual esas cosas están hechas, como, por ejemplo, un edificio o un jarrón. Se trata de que su forma es artística, y por eso ese objeto puede ser juzgado estéticamente. Podemos descubrir el arte que hay efectivamente en un objeto cuando,

5 Hay una bella reflexión de Kant que se extiende sobre esta idea en el §64. Si alguien desembarcara por azar a un lugar deshabitado y sobre la playa viese dibujada una figura geométrica regular, un octaedro por ejemplo, inmediatamente sacaría la conclusión de que no pudo ser producto del viento ni de las olas, sino que ella sólo puede ser un vestigio de la inteligencia humana. *Cfr.* §64, B 285. Una larga e ilustradora reflexión sobre esta idea de la huella humana en la naturaleza y los orígenes de la misma, en Gernot Böhme: *Kants "Kritik der Urteilskraft" in neuer Sicht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999, p.108s.

respecto a él, suspendemos toda actitud orientada a cualquier fin especificable: se justifica la consideración estética cuando la forma misma del objeto facilita al espectador hacer abstracción del fin para el cual ha sido producido, dice Kant (§16,52). De esto resulta que se juzgan las cosas, o bien teniendo en cuenta la mera forma sensible de ellas, o bien el fin para el cual están hechas, estribando entonces en el modo de juzgar la diferencia que establezcamos entre **belleza libre** y **belleza adherente**, dice Kant. La diferencia de opinión en estos casos reside en la perspectiva que adopte el espectador.

En el §2 de la Analítica de lo bello, Kant dice —y yo parafraseo—: si alguien me preguntara si el palacio que tengo ante mí es una obra de arte, yo podría responder que no me gustan las cosas que están hechas sólo para ser miradas; o decir como aquel iroqués que de París sólo le gustaban los edificios donde se podía comer; o bien, como Rousseau, clamar contra la vanidad de los grandes que emplean el sudor del pueblo en esas trivialidades... Se pueden tener estas opiniones y otras muchas, pero no se pregunta por la utilidad del palacio, por el placer de habitarlo o por alguna interpretación moral. Lo que se pregunta es si mientras considero estéticamente su arquitectura yo experimento una complacencia reflexiva (§2,5s). Este es otro de los aspectos más interesantes de la estética de Kant: o... la obra se descubre al espectador como arte en su mera forma superficial o no es arte.

4. Para qué y por qué el arte: el arte como símbolo de lo moral

Finalmente, el cuarto momento de la Analítica se refiere a la necesidad de lo estético. Este concepto de la necesidad determina el criterio último que nos permite saber cuándo hay arte genuino en una obra y, recogiendo los momentos precedentes, nos permite también acercarnos a la respuesta que pueda haber para la pregunta por la autonomía del arte. Para poder explicar cómo es que podemos tener esa especie de seguridad respecto a lo que sea o no sea arte Kant apela a la analogía del arte con lo moral. Así como en la ética la ley manda obrar moralmente, sin contemplación de ninguna disculpa o excusa, así también cuando hay una genuina obra de arte, pareciera como si desde ella misma se nos mandara reconocerla como tal. Al hablar de la necesidad de la experiencia estética Kant se refiere a la pretensión de hacer valer la heautonomía de mi modo de juzgar. Esto quiere decir que más que movernos a actuar de una u otra manera para lograr un determinado fin práctico-moral, como pudiera pensarse, la obra está hecha con el fin de mostrar lo artístico que hay en ella misma. La intención que atraviesa a una obra de arte es una intención mucho más elevada que una mera acción. Es una intención ciertamente comparable con el fondo reflexivo sobre el que se sustenta una acción moral pura, pero sólo comparable analógicamente con el modo de ser de la reflexión que supondría una acción moral. A diferencia de la moralidad, la finalidad interna de la obra alcanza su plena realización en la sola experiencia estética del espectador; la moralidad, en cambio, presupone la ejecución misma de una acción, mediada además por el sentimiento de respeto por los principios morales. Por lo demás, una acción moral es un acto de la voluntad que para nosotros es meramente posible; mientras que la acción reflexiva

que supone la consideración de una obra de arte es eso precisamente, acción puramente reflexiva, pero no sólo posible, sino efectiva en cada experiencia estética.

Una obra como la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin hizo volver sobre ella toda la atención, ciertamente por la osadía de introducir en ella temas de espirituales negros y de jazz, pero ante todo por apoyar el argumento en la vida miserable de los negros del sur de los Estados Unidos. Alrededor de las primeras representaciones de la obra se discutió sobre actitudes y acciones respecto a los problemas sociales y políticos que ella señalaba, convirtiéndose estas cuestiones en elemento necesario de la consideración estética de *Porgy and Bess*. En todo caso, desde la perspectiva kantiana, todo ello hace parte de lo que accidentalmente puede hacer interesante a esa obra, pero no de su propio carácter artístico, musical, en este caso. Gershwin era lo suficientemente diestro en su oficio, inteligente y suspicaz, como para intentar desde su ópera una invocación al reconocimiento legal de los derechos de las minorías negras. Más que algún mensaje de moralidad o una intención política, son el hacer y padecer de la vida humana lo que el artista usa para expresarse en su obra; pero el quehacer artístico es mucho más que cualquier hacer técnico-práctico, es decir, está por encima incluso de cualquier intención deliberada del autor, si es que éste es capaz de hacer arte genuino. Un ejemplo similar es *La ópera de los tres centavos* con texto de Bertold Brecht y música de Kurt Weil. A pesar de responder al interés de Brecht de hacer del arte un arma de concientización y denuncia política, hasta el día de hoy nadie ha puesto en duda su verdadero carácter poético y musical. Esto pone de manifiesto que por encima de cualquier intención que le sea externa, toda obra, por más realista que sea, si es genuina, es necesariamente arte. Quizá sea esa la razón de que la actividad artística tenga una cierta dignidad que no puede tener cualquier otra actividad.

Crear arte es un hacer más elevado espiritualmente y por lo mismo más complicado. De igual modo, juzgar una obra de arte también requiere, ciertamente, **cultura** (§53,215s). Indudablemente el artista va enjuiciando su obra en la medida en que la va haciendo; pero lo que en el fondo da vida a su obra escapa a su juicio de artífice. La obra está hecha para el espectador, y la reflexión estética es ella misma creadora por cuanto puede ver de manera distinta lo que el artista vio al componer su obra, de la manera, por ejemplo, como un Shakespeare o un Bach no podían suponer el sentido que hoy tienen para nosotros sus obras. Esa es otra razón por la que una obra de arte no puede tener como intención instruir al espectador sobre lo que son las cosas, o sobre lo que es el bien o el mal, o sobre lo que se debe o no hacer. El único y más elevado fin de una obra de arte es, tal como piensa Kant, comunicar **ideas estéticas**. No existen temas más o menos dignos de ser convertidos en asunto de las obras de arte; todo es utilizable como medio para hacer arte (§48,188s), pero jamás en nombre del arte para convertirse en móvil para la vida práctica. Se malinterpreta la afirmación de que **lo bello sea símbolo de la moralidad** (§59,254s) si se supone que el artista tiene como función suscitar mediante sus obras sentimientos caritativos, humanitarios o libertarios necesarios o útiles para la salud moral de una sociedad.

Si llegara a comprenderse con claridad lo que para Kant significa que el arte es sólo símbolo de lo moral, no tendría por qué repetirse lo que sucedió, por ejemplo, con la historia que narra el anhelo imposible de que un bello joven que posa para un retrato pudiese conservar por siempre su hermosura a cambio de lo cual quien envejeciera y se marchitara fuese su retrato. Dorian Gray vive incontables años de crímenes y lujuria comprendiendo que lo único que ha puesto límites al desenfreno de su existencia es la existencia misma de su retrato en el que se refleja su depravación moral. Esta es una historia sobre el sueño de la eterna longevidad y el desafío fáustico propio del arte. Y, sin embargo, juzgar esta obra tal como se hizo, como incitación a la inmoralidad; leer, tal como se leyeron ante un tribunal, algunos de sus pasajes como prueba del pretendido crimen de la homosexualidad y de la supuesta perversión de Oscar Wilde, fue y ha sido síntoma de la incomprensión del sentido mismo de lo artístico, que Kant llama la heautonomía del arte. Los fundamentos trascendentales de la teoría kantiana del arte ponen en evidencia que hay tanta moralidad en el drama trágico, en cualquier tema novelístico o poético como la hay en el color de un trazo sobre la tela o en un esquema melódico.

Podría parecer que este cuarto momento no añadiera nada a las determinaciones que ya habíamos considerado. Pero, aquí es precisamente donde sale a la luz el hondo sentido de la fundamentación trascendental kantiana de la experiencia estética y del arte: por esa apelación a la reflexión de cada cual, que, por ser una opinión meramente personal, bien podría malentenderse como caprichosa. Kant descubre que lo que garantiza el acierto de nuestro juicio estético es un fundamento trascendental. El conocimiento objetivo, por ejemplo, es posible por la conjunción de sensibilidad y entendimiento, pero no son la sensibilidad y el entendimiento de un individuo particular, sino facultades de todos los seres humanos en general. Así, también la facultad de juzgar estéticamente es una potestad de los humanos en general que nos permite juzgar lo bello y el arte como si se tratara de una objetividad. La facultad de juzgar estéticamente funda la necesidad de la experiencia estética, es decir, garantiza que podamos llegar a un acuerdo acertado acerca de si una cosa es una obra de arte y nos autoriza hacer valer nuestro juicio. Este es un descubrimiento tanto más asombroso cuanto que no puede decirse que Kant hubiera sido precisamente un esteta. No entendía mucho de arte ni tenía lo que pudiera llamarse un buen gusto, tal como lo ponen de manifiesto muchos de sus ingenuos ejemplos. Pero Kant sí se apercibió, en cambio, de la importancia decisiva del arte para la existencia humana.

Esta facultad a través de la cual podemos disfrutar del genuino arte también es llamada por Kant sentido común estético, porque más que una facultad intelectual es un sentido comunitario, un hondo sentido de comunidad propio de los humanos (§40,160). La experiencia estética a que da lugar el arte promueve y favorece en nosotros —a través de la plácida reflexión— la imaginación, la agudeza, la profundidad, la sagacidad de ese sentido comunitario, que es completamente necesario para nuestras vidas. Y lo extraordinario del razonamiento de Kant, es que sólo gracias a la heautonomía de esa facultad nuestra puede llevarse a cabo la promoción y favorecimiento de nuestro cultivo espiritual. Con esto Kant se acerca a los cimientos mismos de lo que constituye nuestra humanidad y de lo que pueda

aun hacerla más humana en el sentido de promover una autonomía respecto de nuestra animalidad. Mediante la plácida reflexión, la facultad de juzgar estéticamente fomenta la necesidad de comunicar algo que únicamente se puede discutir. Como en cuestiones estéticas nadie puede tener la última verdad o toda la verdad, la experiencia estética promueve en nosotros la capacidad de pensar, discutir, disentir y acordar con los otros (§55,233). La facultad de juzgar estéticamente, ahora bajo el nombre de sentido comunitario o sentido común estético, es lo que hace posible nada menos que podamos concordar cuando hablamos del sentido de la verdad, de un sentido de la belleza, de un sentido de la decencia o de la justicia (§40,156). La heautonomía de nuestra facultad de juzgar estéticamente promueve la discusión y así la permanente búsqueda de sentido. La experiencia estética tiene carácter de necesidad porque promueve nuestro sentido de comunidad que es, insisto, meramente análogo al sentido que tiene la moralidad. De ahí que Kant termine sus reflexiones sobre la experiencia estética y el arte con el famoso §59 que lleva por título: **De la belleza como símbolo de la moralidad.**

Reflexionar sobre la pregunta por la autonomía del arte es de decisiva importancia, porque entre las razones que se esgrimen, ya sea para defender la idea de que todo o nada puede ser arte, ya sea que sólo determinados expertos pueden comprenderlo, está puesta en juego la pregunta por la relación de la vida misma del espectador con el arte. Kant no habla de autonomía del arte, porque eso significaría que el arte es algo completamente ajeno a la vida misma. Más bien, el concepto de la heautonomía de lo estético designa precisamente una íntima y rotunda relación entre el arte y la vida de los espectadores; pero, al fin y al cabo, una relación entre dos mundos distintos. Bien pudiera decirse que cada experiencia estética que hacemos es como un viaje de ida y vuelta desde el mundo de la vida hacia el mundo del arte. Y apelo a la idea del viaje porque, cuando viajamos, vamos sólo con nosotros mismos. Pero, al mismo tiempo, salimos de nosotros mismos, nos enriquecemos con la vista del campo, los paisajes, las nuevas calles, otros rostros y otros lugares. En el transcurso de un viaje reaprendemos a comprender lo que es extraviarse y lo que significa estar en camino, y el sentido que tiene volver a casa, cuya acogida no es un mero hecho, sino un logro, porque entre tanto, y sin saber cómo, hemos cambiado, recreado y configurado el sentido del mundo, de nuestras vidas y de nuestra propia interioridad.

¿Por qué y para qué el arte? Esto es lo que hemos preguntado. Kant nos responde: porque el arte es símbolo de lo moral. Y ese simbolismo se refiere a la fuerza que tiene la obra para ponernos frente al poder imaginativo del artista que, tal como señalaba al comienzo, es sólo la manera de ponernos frente a nosotros mismos, en lo que desatendemos en todo conocer, usar, actuar y pensar cotidianos y ordinarios. Por eso, Kant resume su concepto del simbolismo del arte en la idea de que buscamos la medida y el sentido de la obra de arte en nosotros mismos (§58,252). Para ilustrar esta idea de Kant y finalizar estas meditaciones sobre la pregunta kantiana por la autonomía del arte quisiera citar unas palabras de Oscar Wilde. En medio de su tragedia Wilde escribió: “si una obra de arte es enriquecedora, vital y plena, aquellos que tienen capacidad para juzgar lo bello verán en ella su belleza y aquellos que, en cambio, sólo se sientan más atraídos por lo que tiene la obra de ético que por lo que

tiene de estético, podrán también sacar de ella alguna lección moral. Llenará de terror al cobarde y el deshonesto verá en ella su propia vergüenza. Cada hombre ve sus propios pecados en Dorian Gray. Quien ha encontrado en mi novela crímenes y perversiones, los ha encontrado únicamente porque los lleva consigo. Es al espectador y no a la vida lo que el arte verdaderamente refleja. Cada obra de arte es para cada humano lo que él es en sí mismo”.⁶

⁶ Cartas del 13 y 16 de agosto de 1890 al *Scots Observer*.

El mundo del arte. De la actualidad de la pregunta kantiana por la autonomía del arte

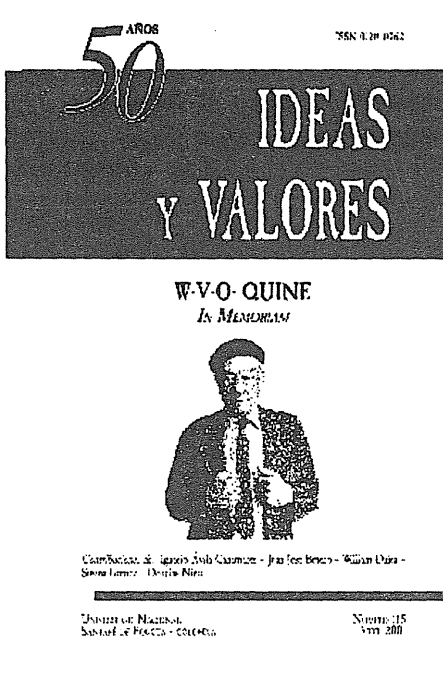
The World of Art. The Currency of Kantian Concept of Autonomy of Art

Resumen. *La fortaleza del pensamiento kantiano reside en la comprensión y la salvaguarda del enigma de la obra del arte como conciliación lograda del genio y del gusto, de la naturaleza y el espíritu. Debido a esta autonomía, la obra de arte, siendo un producto humano intencional, no se agota en resolver intereses cognoscitivos, prácticos o emocionales; apareciendo como una cosa entre las cosas, no se agrega solamente al mundo sino que lo transfigura. Kant resume esta propiedad de la obra de arte en su poder para suscitar ideas estéticas. Gracias a éstas, la intuición de la imaginación puede proporcionarle al pensamiento contenidos de su interés, sin la obligación de prefijarlos o definirlos.*

Summary. *The Kantian thought strength arises from its understanding —and defending— the enigma of the work of art considered an achieved conciliation of genius and taste, of nature and spirit. Due to that autonomy, the work of art, though an intentional human product, is not born only to fulfill practical, cognitive or emotional needs; though it appears as one more thing among things, it does not simply adds to the world but transforms it. Summarizing this property of the work of art, Kant talks about its ability to provoke aesthetic ideas, thanks to which the intuition of imagination can provide the thought with interesting contents, without being forced to prefix them or define them in advance.*

Palabras clave: *Kant, experiencia estética, heautonomía.*

Key words: *Kant, Aesthetic Experience, Heautonomy.*



Director
Jorge Aurelio Díaz

Comité Editorial
Juan José Botero
Germán Meléndez
Gonzalo Serrano

Consejo Editorial
Bernardo Correo
Guillermo Hoyos
Kans Lindahl
Lismaco Parra
Jaime Ramos
Jean Michel Roy
Garrett Thomson

**Última
Publicación**
Número 115
Abril 2001

CONTENIDO ÚLTIMA PUBLICACIÓN

- NOTÍCULA FILOSÓFICA
- W.V.O. QUINE
- PRESENTACIÓN DE W.V.O. QUINE: EPISTEMOLOGÍA SEMÁNTICA. ONTOLOGÍA
- MANUALES DE TRADUCCIÓN Y HECHOS SEMÁNTICOS: A PROPÓSITO DE LA INDETERMINACIÓN DE LA TRADUCCIÓN EN QUINE
- NATURALISMO PRAGMÁTICO E INDETERMINACIÓN DE LA TRADUCCIÓN
- CIENCIAS Y CONTENIDO EMPÍRICO
- ORACIONES OBSERVACIONALES EN LA FILOSOFÍA DE W.V.O. QUINE: PRESENTACIÓN Y CRÍTICA
- ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Coordinación de Red - Teléfono 3165000 Ext. 16210