

## ASPECTOS VIGENTES DE LA ESTETICA KANTIANA

Friedrich Kaulbach. Universidad de Münster.  
(Traducción de Juan Arana Cañedo-Argüelles.)

El filósofo se encuentra en una situación tal, que tiene que presuponer una historia de actividades y producciones del ámbito en que se inscriben sus reflexiones. Las preguntas de la estética filosófica sólo pueden ser planteadas en un contexto histórico, el cual permite al filósofo reconsiderar, desde el punto de vista de su tiempo, una historia de producciones artísticas. En el ámbito cultural designado con el nombre de arte, se incluyen tanto la producción de obras artísticas como las contribuciones de la crítica de arte: todos los fenómenos de la vida cultural que expresan un comportamiento estético son atribuidos al arte; incluso pertenece a él el fenómeno designado ocasionalmente con el barbarismo de "consumo de arte". Desde esta posición de observador de un actividad cultural de determinada índole plantea Kant las cuestiones de su estética filosófica. La cuestión directriz se plantea del siguiente modo: Kant atiende y al mismo tiempo se hace intérprete de la pretensión que tienen los artistas, la crítica de arte y el público que participa en la vida artística: formular juicios de valor fundamentados sobre la calidad estética de objetos naturales o artísticos, juicios con una validez general y al mismo tiempo necesaria. El crítico de arte, por ejemplo, no pretende solamente hacer valer en sus afirmaciones un gusto personal, sino que somete su objeto a una escala general y a la vez "objetiva" de calidad. Su pretensión consiste en que por lo menos se pueda discutir sobre sus afirmaciones, en contra del viejo lema: *de gustibus non est disputandum*. El problema que se plantea Kant puede ser formulado así: ¿de qué tipo es la actividad propia de la actitud estética frente al mundo, si sobre su base se reivindica la validez general y la necesidad del lenguaje correspondiente, aun cuando se trate del enjuiciamiento de objetos del sentimiento, de la intuición, de la sensibilidad y, por tanto, aunque la "aisthesis" juegue aquí un papel decisivo? Con él se conectan preguntas del tipo siguiente: ¿puede justificarse la pretensión mencionada?; ¿no hay que pensar que el pensamiento penetra la aisthesis?; ¿no hay que pensar que el entendimiento participante en la producción y en la crítica de objetos artísticos, es decir, que la intuición, el sentimiento y la imaginación?

Respondiendo a tales preguntas, justifica el filósofo pretensiones provenientes del ámbito de la vida artística, y enseña a los que trabajan en este ámbito a comprenderse a sí mismos y la actividad propia de la actitud estética. De este modo, el filósofo pone también en manos de todo el que de algún modo participa en la vida artística, normas conceptuales que le permiten examinar la calidad de

los productos artísticos, para ver si corresponden o no a la actitud estética con respecto al mundo así entendida. La filosofía kantiana evidencia su vigencia proviendo de normas filosóficas incluso para enjuiciar experimentos contemporáneos en el arte y prestando apoyo conceptual para responder a la pregunta de si un producto artístico sirve para justificar las pretensiones que plantea la actitud estética frente al mundo.

Desde fines del siglo XIX han aparecido artista y filósofos para quienes la tarea del arte es, ante todo, ofrecer una terapia para sanar la vida cultural, social y política del enfermizo hombre moderno. El ejercicio del arte tiene que acometer el programa de convertir de nuevo al hombre, mutilado por la dominación de la ciencia, la técnica, la industria y la economía sobre la vida, en un ser libre, dichoso de vivir, que cultive las posibilidades productivas de su fantasía y se reconcilie con la naturaleza. Forma parte de ello, por lo que se refiera a la actualidad, la tarea reivindicada por el arte de cultivar las posibilidades del conocimiento específicamente estético del mundo visual, auditivo y poético, reprimidas en el mundo profesional de la era de la industria y la economía el pintor enseñará al hombre a ver; el músico, a oír; el poeta le invitará a agudizar la sensibilidad para el lenguaje. Así, por ejemplo, se pueden mencionar en el ámbito de la producción musical de hoy experiencias en que se ofrecen al oído tonalidades producidas electrónicamente, que no son obtenibles con los instrumentos usuales. La pintura ha abierto, por lo menos desde los tiempos del impresionismo, nuevas dimensiones en la construcción espacial del mundo mediante experiencias hasta ahora inéditas de la luz, el color y la forma. Corresponde al programa de las experiencias artísticas contemporáneas, que ciertamente resultan por otro lado muy cuestionables, en especial vistas desde la estética kantiana, enseñar a la vista, que se ha vuelto extraña para los objetos del entorno, a fijarse de nuevo en ellos; es lo que intentan las corrientes que presentan los objetos en un escenario desacostumbrado, como, por ejemplo, un violín en un establo, para producir mediante un choque óptico impresiones que a la vez tienen efectos pedagógicos. Tras estas experiencias, ciertamente cuestionables, está la acertada idea de que el hombre, inmerso en el curso actual de la vida cotidiana, de la profesión, de los negocios y de la sobreexcitación de los medios de comunicación, sólo es capaz de una mirada abstracta, meramente clasificadora, y que por medio de la cultura artística puede ser recuperada su receptividad para el influjo de los objetos.

El predominio del pensamiento y del habla científicos en nuestro mundo cultural ha conducido también a un agostamiento de la capacidad cognoscitiva específicamente sensible. En los relatos de viajes, en los manuales de geografía, en las obras de anatomía o en los manuales de biología no se encuentran ya, como antes, dibujos, sino sólo fotografías. Si el primer Nietzsche, en consonancia con Richard Wagner y junto con Jacob Burckhardt, deploraba la pérdida del lenguaje y la fantasía de los mitos y abogaba por la superación de la forma de vida del hombre teórico, más tarde desarrolló unas reflexiones que tienen su origen en la crítica kantiana del juicio estético.

La significación del "asombroso Kant" (Schopenhauer) para la estética se muestra en que hace justicia a la capacidad cognoscitiva específica de los sentidos, que se han emancipado frente al entendimiento teórico. Desarrolla la idea de un conocimiento del universo específicamente "estético", y en este sentido se diferencia fundamentalmente de otros grandes proyectos filosóficos, como por ejemplo el de Hegel. Hegel no considera el arte en primera línea como fenómeno "estético" en el que se muestre la capacidad de la vista, el oído, la fantasía figuradora de la palabra, como una forma especial de conocimiento del mundo; más bien enjuicia

Hegel el rendimiento del arte en la escala del *saber* de lo absoluto, de modo que la intuición, como anteriormente en la filosofía prekantiana de Baumgarten, es relegada a un lugar en una escala falsa, la dominada por el conocimiento científico. El conocimiento de lo absoluto, que al principio se verifica en el arte de un modo plástico, se realiza después, definitivamente, a través del saber filosófico. Este supera al arte, de modo que Hegel puede decir de él que, en principio, está acabado. Por esto, Hegel utiliza el término “estética” hasta cierto punto con mala conciencia, en tanto significa “la ciencia del sentido, de la sensación”. “No obstante, la expresión propia para nuestra ciencia es *“filosofía del arte”*, y más concretamente *“filosofía de las bellas artes”*<sup>1</sup>.

Corresponde al programa de la praxis artística contemporánea regenerar la capacidad humana, atrofiada en la sociedad moderna, de dejar actuar los objetos del entorno sobre los sentidos, por medio de una presentación de los mismos en parte chocante, en parte llamativa. En el llamado realismo fotográfico se intenta conseguir este efecto. Desde el punto de vista de la estética kantiana habría que decir contra esto que, mediante una reproducción llamativa, fotográficamente fiel del objeto, no se propicia una situación en que la provocación resulte efectiva, por ejemplo, para conocer no sólo su utilidad, sino su genuino sentido estético; más bien se necesita un impulso para que los observadores adopten otra *actitud* frente al mundo y sus objetos, y para que interpreten y conciban los objetos en otra perspectiva. Se trata de un movimiento interno, en que el observador, sujeto pensante, se pone en *situación* de hacer valer las cosas visibles, audibles, expresables en imágenes, no como objetos teóricamente cognoscibles, ni como económicamente valiosos, sino como específicamente estéticos.

Se trata del esfuerzo de aplicarse a una captación sensible y a una interpretación del objeto en una perspectiva estética; este movimiento no se pone en marcha, como más o menos se aconseja en el programa del realismo fotográfico, presentando al objeto en una forma que no se ajusta a una perspectiva estética, sino más bien a una perspectiva pragmático-vital. La fotografía es útil para un pasaporte o para capturar a un criminal; la presentación fotográfica se adecúa a la perspectiva en que interpreta el mundo y asimila sensorialmente los objetos el que actúa pragmáticamente. Pero, para la actitud con que se llega, por ejemplo, a conocer el carácter propio de una persona a través de su presentación visual, es importante hacer uso de la perspectiva estética que plasma el retratista en su obra. Este, por ejemplo, dispondrá su imagen de tal forma, que en ella todas las partes se remitan entre sí, produciéndose de este modo una unidad necesaria que no se alcanza en la fotografía, la cual incorpora siempre lo azaroso. El retratista, en el caso que convenga, por ejemplo, hacer visible en el sujeto un rasgo de superioridad, dispondrá la imagen de tal manera, que la iluminación, los colores escogidos, el traje e incluso quizá también los objetos que rodean la imagen expresen este rasgo. Kant califica la necesaria concordancia de todos los momentos de esa imagen con una *finalidad* formal, como finalidad sin fin. El ojo percipiente está aquí bajo el influjo del pensamiento del “juicio reflexivo”. La reflexión que realiza en ella su obra acontece en actitud estética frente al objeto. Es una “reflexión” en la que el pensante que observa adopta frente al objeto una *posición* en la que la imagen objetual se hace claramente reconocible sin una intencionalidad pragmática o teórica por parte de la vista. Cuanto más consecuentemente se evite todo lo superfluo y accidental y resulte reconocible la necesidad producida en la fantasía libre de la unidad de la imagen en la sensibilidad, tanto más convincente es el “mensaje” de la imagen,

<sup>1</sup> D.W.F. Hegels *Werke*, vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, Berlin, 1835, vol. 10, p. 3.

así como de tanta mayor calidad hay que juzgarla<sup>2</sup>. La reflexión estética que está en el fondo de la visión de un cuadro, la audición de una sinfonía o de una poesía, da al que comprende la obra de modo sensible una posición, en la que el objeto se abre a su intuición y su imaginación, en un “juego libre de las fuerzas de representación”, como dice Kant. Pensamiento e intuición, reflexión y sensibilidad se enredan en esta actitud estética con respecto al mundo y sus objetos en un juego libre: la adopción de la actitud estética frente al mundo y los objetos libera del estar aprisionado en que se encuentra quien tiene que utilizar los objetos para la satisfacción de las necesidades cotidianas, o bien quien debe someterse “con intencionalidad teórica” (Kant) a la tarea de una elaboración metódica del objeto. De ello resulta el gran sentimiento de dicha a que es transportado quien se ensimisma en un mundo que se le abre en un juego libre entre entendimiento y sensibilidad. Volviendo una vez más al ejemplo del retrato, el ojo ve de un vistazo abarcativo el conjunto de contenido significativo que quiere ser expresado mediante la imagen, que el entendimiento puede más adelante comprender con un trabajo desarrollado paulatinamente.

La singularidad de la situación en que se ensimisma el hombre mediante la adopción de una actitud estética frente a la naturaleza y sus objetos, y la posibilidad que en ella se encuentra del libre juego de la capacidad de representación, sensibilidad y entendimiento, se manifiesta claramente cuando se la compara con la actitud teórica o incluso pragmática respecto a la naturaleza.

El entendimiento teórico predetermina, con vistas a la construcción de una ciencia natural, una naturaleza que determina de antemano como un conjunto de fenómenos regido por leyes necesarias. Los fenómenos son formas espacio-temporales, a las que el entendimiento presta el carácter de ser objetos en actos constructivos trascendentales”. Igualmente, el entendimiento prefigura los tipos objetivos generales, cuyos rasgos tienen que llevar todos los fenómenos para poder ser objetos de la ciencia natural. Según Kant, el entendimiento prescribe a la naturaleza sus leyes “generales”, lo cual también incluye dictar las formas generales de la intuición que han de poder encontrarse en un fenómeno natural, si merece llamarse objeto de la ciencia natural. De este modo, el entendimiento científico-natural describe las formas naturales y sus movimientos con el hilo conductor de modelos geométricos generales: los planetas se mueven según Képler en una órbita elíptica; una piedra lanzada sobre la tierra describe una parábola. Es manifiesto que tales afirmaciones de la ciencia natural se producen mediante una conexión, en la que el concepto, cuya fuente radica en el entendimiento científico-natural, se conecta con la intuición sensible, que capta formas en el tiempo y el espacio. Los conceptos, como dice Kant, son presentados en el espacio y el tiempo, o bien, son “construidos”. ¿Qué carácter tiene esta conexión? En ella domina la unilateralidad del papel director del entendimiento frente a la intuición: aquél lleva a ésta de la mano igualmente en la realización de su tarea de describir y delinear las formas de los objetos de la naturaleza y de sus movimientos. Si se considera elíptico el movimiento de los planetas, el entendimiento prescribe la regla con arreglo a la cual la intuición debe delinear paso a paso la forma de una elipse. La imaginación, que es la facultad en la que se unifican las funciones del entendimiento y la intuición, manifiesta el predominio del entendimiento sobre la intuición. Este prescribe a la imaginación y a su intuición cómo tiene que delinear las formas de los objetos naturales y sus movimientos, y de ello resulta que una cultura dominada por la ciencia está ligada a una represión de la imaginación y la intuición bajo el entendi-

<sup>2</sup> Cfr. al respecto: Ernst Strasser, *Kritik der Sinne: Moderne Kunst-Entwicklung oder Experiment*, Schriften der Techn. Universität Braunschweig, 1983.

miento teórico. La sensibilidad sólo percibe lo que le es encargado por el entendimiento, y la vista y el oído están cerrados a lo que no forma parte del ámbito de finalidad que rige el querer hacer.

La situación de la sensibilidad, la intuición y la imaginación es caracterizada por Kant de forma que ésta, bajo la influencia de la actitud teórica frente al mundo que aparece a través de la ciencia natural moderna, resulta sometida al dictado del entendimiento. Este utiliza la imaginación con el fin de procurar validez a sus conceptos teóricos abstractos para la imagen fenoménica de la naturaleza. Esta caracterización de la situación en que se encuentra la imaginación y también el entendimiento bajo el predominio del concepto científico se muestra, vista desde nuestra situación actual, particularmente acertada, porque en la cultura del hombre moderno la ciencia no sólo significa un campo importante, sino que más bien estamos bajo el predominio de una mentalidad científica. La ciencia es un principio de nuestro modo de pensar y hablar. En ello estriba la merma de impresiones del hombre en la era técnico-industrial. Este proceso va de la mano con una atrofia de las fuerzas de la fantasía y de las posibilidades de expresión lingüística. Domina el "hombre teórico", al que Nietzsche ha caracterizado como funesto para el arte en su escrito sobre el nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música en los griegos. En un escrito posterior habla del ascetismo de la ciencia moderna, que se proclama ante todo en la renuncia a las ricas posibilidades del conocimiento del mundo a través de la sensibilidad.

Por esto, cuando Kant caracteriza el tránsito de la actitud del hombre teórico frente al mundo a la que adopta el hombre estético, también se derivan de ello aspectos para la comprensión del significado de la actitud estética y de la vida artística en la actividad tecnopragmática procedente de ella por una parte, y la actitud estética así como de la creación artística por la otra, da la posibilidad de comprender el significado de la transformación por la que el hombre pasa de la forma científica de hablar y pensar a la estética. Los rasgos generales de la imagen que resulta a través de este tránsito de la situación de las personas son los siguientes: se produce una liberación específicamente estética de la intuición y de la imaginación con respecto al dictado del entendimiento científico, una potenciación de la capacidad imaginativa, una liberación de la compulsión cotidiana de satisfacer necesidades, y también del deber consiguiente de realizar fines elegidos mediante esfuerzos y trabajos, aunque sean morales; en resumen, resulta la imagen de la *libertad estética* y de la superioridad sobre las exigencias del mundo cotidiano.

El siguiente ejemplo puede aclarar cómo hay que entender una liberación estética de la intuición y la imaginación, mediante la cual hay que concebir un conocimiento específico del mundo correspondiente a los sentidos. Se puede comparar la imagen de una línea recta que se traza con ayuda de la regla, con la que resulta al dibujarla a mano alzada. Se constatará que la primera es más exacta que la trazada a mano alzada: se aproxima más a la determinación matemática de una línea recta de ser el camino más corto entre dos puntos. Por ello puede ser más útil para los fines técnicos que requieren los dibujos sobre el tablero que la imagen trazada libremente. Pero, considerada desde la actitud estética, ésta es la única válida, a pesar y precisamente a causa de las desviaciones ocasionales respecto al ideal matemático de la recta. Sólo se puede experimentar un placer estético frente a la imagen del dibujo libre.

¿Dónde, visto desde la idea kantiana de la libertad estética, hay que buscar el motivo de ello? En la medida en que la visión de la línea que aparece en la representación técnica se entiende sometida al dictado del concepto matemático

y por tanto no puede ostentar posibilidades propias libres, prevalece un interés matemático o tecno-pragmático. Desde el punto de vista de la libertad estética, la línea se encuentra uniforme, monótona, puesto que en su recorrido no es visible en cada momento la presentación de un nuevo sentido imaginativo, sino que cada parte de la línea muestra siempre una y la misma regla. Aquí domina el entendimiento sobre la intuición y la imaginación: la impresión de fachadas uniformes, que aburren, da testimonio de ello. Por el contrario, la línea trazada a mano alzada documenta un enlace entre intuición y entendimiento en el que estas “facultades cognoscitivas”, como Kant las llama, son igualmente válidas y se encuentran en actividad en un “juego” recíproco libre. Aquí no resulta un objeto acabado, una línea intuitivamente reconocible, sino que más bien lo que capta la vista es el movimiento de la *presentación*: sigue el movimiento del que presenta la representación lineal, sin que el trazado de la línea prescriba una regla matemática desde el principio hasta el final. Antes bien, en cada momento es reconocible la representación trazadora, y en cada punto del curso de la línea se reconocen siempre nuevos impulsos libres actualizados por la intuición, precisamente por las desviaciones de la perfección matemática. El observador ve en la línea trazada a mano alzada y en su carácter móvil, sobre la base de su imagen que se intuye sensiblemente, la linealidad que enuncia el entendimiento de esta figura por su parte. La imaginación produce allí, sin el dictado del entendimiento y libremente desde sí, el movimiento que presenta la representación de la línea. En este caso, el entendimiento no guía el lápiz, sino que la mano trazadora es la corporización de la imaginación, que saca de sí en cada momento la presentación trazadora, y recuerda de nuevo en cada punto de la forma lineal presentada el *todo* de la forma lineal, desde un punto de vista siempre cambiante, haciendo reconocibles impulsos siempre renovados en su presentación trazadora. Intuición e imaginación producen la forma a partir de fuentes propias: trabajan libremente, y en su juego se mezcla el entendimiento, que aquí no prescribe reglas a la intuición, sino que significa la inteligencia, con ayuda de la cual la imaginación productiva se encamina al concepto y al lenguaje y puede formular juicios del tipo: “esto es una línea”, “esta figura es estéticamente valiosa”, etc.

El entendimiento que trabaja en un contexto estético, que se enreda en un juego libre con la intuición y la imaginación, es también en virtud de ello distinto del entendimiento teórico, ya que no sirve a los fines de la voluntad de conocimiento teórico, sino que hay que entenderlo como la inteligencia del “sentimiento vital” estético del que habla Kant. Este entendimiento no hace uso del juicio “determinante”, esto es, del que dicta y prescribe, sino que ofrece a la actitud estética la perspectiva en que ésta juzga lo intuitivamente reconocible, por ejemplo, como “bello”, como estéticamente interesante, como obra de arte conseguida. Esta perspectiva, que la facultad de juzgar pone a disposición del que toma una actitud estética con respecto al mundo, proporciona, con ocasión del encuentro con un objeto bello, una reflexión sobre la relación entre el sujeto que juzga y el mundo. El juicio: esta flor es bella, dictaminado por la facultad de juicio estético, no vale para esta cosa como objeto teórico, sino que significa que al encontrarla mi imaginación ha sido estimulada y vivificada, de modo que ya, por ejemplo, conoce la vista la estructura formal de este objeto, sin que tenga que ser intercalado el entendimiento teórico. El juicio: esta flor es bella, significa la validez de la perspectiva estética en que se enjuicia esta flor como vivificando libremente el juego de mi imaginación.

Por esto, por ejemplo, la línea trazada a mano alzada, si ha de resultar significativa para la actitud estética frente al mundo, no es un “objeto” del entendimiento estético que se pueda aplicar a los fines del dibujo técnico. Aquí sólo es

decisivo más bien el *presentar*, la forma de la figuración del dibujo. El entendimiento estético y su juicio están dirigidos a la interpretación presentadora del mundo sensible a través de la imaginación productiva: sobre ésta forman sus juicios que, según la terminología kantiana, no corresponden al juicio “determinante”, sino al “reflexivo”. De acuerdo con los presupuestos kantianos, tampoco está en el artista para procurar la cognoscibilidad de un objeto perceptible sensiblemente, sino para presentarle este objeto en una *perspectiva* estética. Propiamente, lo decisivo para la actitud estética no es el objeto, sino la perspectiva en que se presenta. La línea trazada a mano alzada hace conocer a la vista el movimiento intuitivo-mental por el que se actualiza una presentación de la *interpretación* perspectivista de la línea figurada. El producto dibujado ha de compararse con una palabra que quiere comunicar un movimiento interpretativo presentador de la imaginación.

También es especialmente significativo para la relación estética el hecho de que Kant expresa ya en su filosofía teórica el carácter móvil del concepto de una forma geométrica como la línea. En varios lugares manifiesta que no puedo figurarme ninguna línea sin trazarla mentalmente para “realizar la conexión de las partes de la línea al todo de la línea sintéticamente”<sup>3</sup>. El entendimiento estético se fija en el tipo de movimiento interpretativo y presentador del objeto, no en el objeto mismo.

Merece la pena señalar que tales consecuencias, extraídas de la estética de Kant, se confirman también a la vista de las experiencias estéticas realizadas desde Kant hasta la actualidad. Hay que mencionar aquí una declaración de Paul Klee, en la que considera determinante no el objeto mismo, sino su presentación y perspectiva interpretativa. “La belleza, que tal vez no es separable del arte, no está relacionada sin embargo con el objeto, sino con la presentación figurativa. Así y no de otro modo domina el arte lo feo, sin apartarlo del camino”<sup>4</sup>.

Desde la época de Kant, se han explorado en la cultura estética muchas posibilidades del conocimiento estético del mundo. Cada nuevo comienzo en el arte pretende una orientación más fiel y genuina hacia la “naturaleza” que la que se ha producido en las generaciones precedentes: la llamada a la naturaleza significa cada vez la pretensión de haber ganado en sentido genuino la posición de la libertad estética, a la que se ha liberado de las convenciones de la comprensión sensible. Pero se mantiene vigente la idea principal de Kant, de que una imagen estéticamente significativa del arte figurativo, de la poesía o de la música se refiere no al objeto que se presenta, sino al modo y manera, a la perspectiva que se interpreta y presenta. Representa una naturaleza, en cuyo horizonte se hace presente.

Un árbol, por ejemplo, se presenta al hombre teórico como un ejemplar especial, que se encuentra en el horizonte de una naturaleza que se interpreta como un todo regido por leyes racionalmente transparentes y calculables. Como en el ámbito del conocimiento teórico la intuición de las cosas está sometida al concepto puesto en vigor por el entendimiento científico, también aquí se interpreta y trata la naturaleza en la perspectiva de un ámbito sobre el que el entendimiento ha echado la red de la necesidad legal, para tenerlo en su mano. El entendimiento teórico cognoscitivo interpreta la naturaleza y cada uno de sus objetos en la perspectiva de la relaciones legales: adopta frente a ella la posición de la voluntad

<sup>3</sup> *Kritik der reinen Vernunft*, ed. B, p. 138. Análogamente: p. 154 y también p. 203.

<sup>4</sup> Paul Klee, *Tagebücher*, Köln, 1957, p. 202. Intentos del “arte” contemporáneo, en los que se presentan disposiciones cualesquiera de objetos de nuestra vida cotidiana, no caen, vistos desde aquí, dentro del horizonte de la actitud estética.

de poder. Kant describe la situación del científico natural en un lenguaje en que se habla de una “coacción” de la naturaleza por aquél. El entendimiento teórico prescribe a la naturaleza las “leyes generales” del ser natural, como mensurabilidad, causalidad, interacción recíproca de las cosas, etc. Una época como la nuestra, que está dominada por la mentalidad científico-natural y técnica, y por su ontología de una naturaleza encadenada, ordena todos sus objetos en la perspectiva de las posibilidades de disponer. Cada objeto patentiza la perspectiva de una naturaleza que sólo se toma en cuenta como un ámbito en el que y a través del cual realizamos nuestros fines. Es la perspectiva de la naturaleza encadenada: no nos ofrece el paisaje, cuyas líneas y formas, colores y luces nos alegran, sino que se considera qué tesoros se pueden extraer del suelo, qué energías puede producir, cómo se puede estructurar para la circulación, etc.

Diferente es la perspectiva de la naturaleza desde el punto de vista estético y de la actitud frente a la naturaleza que le es inherente. En ella la naturaleza es interpretada y tratada como presentándose en libertad. El árbol que nos interesa estéticamente, nos permite conocer a la vista, por ejemplo, la imaginación de la naturaleza actuando en libertad, que, por ejemplo, ha prestado al tronco, la corteza, el ramaje o las hojas una forma llena de fantasía. La satisfacción estética en un objeto tal estriba en que se representa una naturaleza de fuerzas conformadoras libres, que produce formas cuyo carácter formal podemos conocer en un juego libre que se practica entre la imaginación y el entendimiento. Si nuestra fantasía produce una imagen de este árbol, lo interpreta en la perspectiva de una naturaleza que se abre libremente a nuestro conocimiento estético. Para que, por ejemplo, la vista pueda conocer el equilibrio en la estructura de la forma arbórea en actitud estética, no necesita ninguna disposición científica de las medidas y el cálculo, como tampoco un trabajo metódicamente guiado, tal vez, por investigaciones de estática. El placer estético en la contemplación de esta imagen se reduce en la estética de Kant a que en ella y a través de ella se confirma la perspectiva de una naturaleza integral, que se nos abre en libertad. Nuestra relación estética con ella consiste en que le “permitimos” presentárenos en forma libre y experimentamos por su parte el “favor” de que podamos conocer su figura en el estado de un juego libre de las facultades de representación. El placer se transformaría en displeacer, si tuviéramos que comprobar que no era la naturaleza libre la que se nos había presentado en esta imagen, sino que nos encontramos más o menos frente a un escenario teatral. El placer estético sólo es motivado porque podemos experimentar en presencia de una figura adecuada, que a través de ella se confirma nuestra perspectiva de una naturaleza que se nos abre libremente, que nos es favorable y a la que nos adecuamos.

Esta perspectiva estética, en la que interpretamos la libre naturaleza y su figura, enseña a la fantasía artísticamente figuradora y productiva que en el arte no vale el hacer “artificial”, sino que la interpretación estética del mundo tiene que hacer la luz a través de la obra artística como si fuera producida por la naturaleza misma en libertad.