

Belleza libre artística – soporte textual para una hipótesis

Free Artistic Beauty – textual support for an hypothesis

JOÃO LEMOS*

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Resumen

En este artículo examino el soporte textual para la hipótesis de que, dentro del marco de la teoría estética de Kant, la belleza artística no es necesariamente de tipo adherente –y puede ser, por consiguiente, de tipo libre.

Tal examen está dividido en dos partes: en la primera parte cito y reflexiono en base a pasajes de la *Crítica del juicio* que sugieren que la belleza artística no es necesariamente una belleza adherente.

En la segunda parte presento tres lecturas emprendidas por intérpretes de Kant que proponen, las primeras, que la belleza artística puede ser de tipo libre, mientras la última, que la belleza artística, si es de arte bello, del arte del genio que se trata, es una belleza libre.

Palabras clave

Kant; estética; belleza; arte; belleza libre artística.

* joaolemos@fcsh.unl.pt. João Lemos, IFILNOVA, FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

Traducción al español realizada por Martín Fleitas González (Universidad de la República, Uruguay, elkanteano@gmail.com).

Este trabajo está financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el ámbito de la Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0090 y del proyecto estratégico de IFILNOVA, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, UIDB/00183/2020.

Abstract

In this paper, I survey the textual support for the hypothesis that, within the framework of Kant's aesthetic theory, the beauty of art is not necessarily of an adherent kind – and hence that it can be of a free kind.

This survey is divided into two parts. In the first part, I list and elaborate on excerpts of the *Critique of the Power of Judgment* which suggest that artistic beauty is not necessarily of an adherent kind.

In the second part, I present three readings undertaken by interpreters of Kant, two of whom claim that the artistic beautiful might be of a free kind, and the last claims that the beauty of art (that is, the beauty of beautiful art as the art of genius) is free.

Keywords

Kant; aesthetics; beauty; art; free artistic beauty.

Introducción

Cuando hablamos de la *Crítica del juicio*, existe la tentación de ubicar la belleza artística de manera necesaria dentro del ámbito de la belleza adherente.¹ Entre las aparentes ventajas estará la idea de que tal ubicación facilita otras distinciones que habitualmente se aplican a la tercera *Crítica* de Kant, a saber, aquellas que distinguen entre una teoría estética de tendencia formal y relativa a la naturaleza, y una teoría del genio de tendencia expresiva y relativa al arte. Ceder a aquella tentación no sólo parece tener ventajas, sino que también es fácil encontrar para ella soporte textual: si la belleza adherente presupone un concepto de lo que debe ser el objeto y la perfección del objeto según él mismo (§16), y si tales aspectos tienen que ser tenidos en cuenta en la belleza artística (§48), entonces la belleza artística deberá ser de tipo adherente necesariamente. Además, a partir de esta conclusión (y de la asunción de que la belleza adherente es inferior a la belleza libre) puede avanzarse sin dificultades hacia las lecturas de Kant que, en principio, uno suele considerar

¹ Mary A. McCloskey, por ejemplo, asume que “la belleza del arte es belleza dependiente” (McCloskey 1987, p. 130) y, de acuerdo con eso, afirma que, además de expresar ideas estéticas y ser original, una bella obra de arte “tiene que ser dependientemente bella” (137). Aunque tanto Aaron Halper como Sandra Shapshay admitan que Kant considera algunos objetos no naturales como bellezas libres, ellos también subrayan rasgos de esos objetos, o de nuestra relación con esos objetos, que los excluyen del ámbito central del arte del genio: Halper afirma que son objetos artísticos “con muy poca o ninguna expresión de ideas estéticas” (Halper 2020, p. 10), mientras que Shapshay dice que apreciamos esos objetos “únicamente por sus cualidades formales” (Shapshay 2020, p. 212). Ahora bien, como se sabe, la expresión de ideas estéticas es un aspecto mayor de la belleza del arte del genio – y, de hecho, de la belleza de la naturaleza – en el marco de la teoría estética de Kant (cf. *KU* 5: 320, 446). El caso de Aviv Reiter e Ido Geiger es diferente. Aunque consideran que “la belleza paradigmática de las obras de arte visual, así como de las obras poéticas, es adherente” (Reiter y Geiger 2018, p. 74), y, además, que “la razón de que [Kant] introduzca la noción de belleza adherente es específicamente la belleza del arte” (83), Reiter y Geiger indican que las obras de horticultura o de música, entendidas estas artes como bellas artes, así como las obras de pintura estética no representacional, son bellezas artísticas libres (cf. 98). Sin embargo, no solo los intérpretes añaden que “tales objetos no nos presentan estéticamente ideas de la razón”; ellos afirman que “[la] existencia de bellas obras de arte que son bellezas libres constituye una excepción a la tesis de que ‘deberá tenerse en cuenta [...] también la perfección de la cosa’ [*KU*, 5: 311, 437]” (98).

como más convenientes: desde las que afirman la superioridad de la belleza natural en relación con la belleza artística, hasta las que sugieren la irrelevancia de la belleza artística en el marco del sistema crítico, o incluso, dentro de la entera filosofía kantiana.

Sin embargo, no tiene por qué ser así. En lo que sigue realizaré un examen del soporte textual disponible en favor de la hipótesis de que la belleza artística no es necesariamente adherente –y de que puede ser, en consecuencia, una belleza libre.

Tal examen se divide en dos partes. En la primera cito y reflexiono a partir de pasajes de la tercera *Crítica* que sugieren que la belleza artística puede no ser necesariamente una belleza adherente. En la segunda me dedico a presentar lecturas emprendidas por intérpretes de Kant que proponen, las primeras de ellas, que la belleza artística puede ser de tipo libre, es decir, que la belleza de algunos tipos de arte es libre, y la última, que la belleza artística, si se trata de un arte bello, de un arte del genio, es libre.

1. Kant

Es en el §16 donde Kant establece la distinción entre belleza libre y belleza simplemente adherente. Ese párrafo constituirá el punto de partida adecuado para iniciar nuestra indagación.

Comencemos por recordar el trazo más característico de la distinción: en cuanto que la belleza libre “no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser”, la belleza adherente sí “presupone un concepto [tal] y la perfección del objeto según éste” (*KU*, 5: 229, 358).² La mayoría de los ejemplos ofrecidos por Kant acerca de objetos cuya belleza es libre, y de objetos cuya belleza es adherente, no constituyen problema alguno para asociar la primera con la belleza de la naturaleza, y la segunda con la belleza artística. Entre los primeros encontramos inmediatamente flores, pájaros, o peces del mar, mientras que entre los segundos se encuentran edificios tales como iglesias, palacios, arsenales o quintas. Es comprensible, por tanto, que exista la tentación de afirmar que la belleza natural es necesariamente libre, y que la belleza artística es necesariamente adherente.

Sin embargo, no todos los ejemplos ofrecidos por Kant soportan una asociación tal. Como ejemplos de belleza de tipo adherente Kant menciona también “la belleza humana (y en esta especie, la de un hombre, una mujer, un niño)” y “la belleza de un caballo” (*KU*, 5: 230, 359); y entre los ejemplos de belleza libre Kant refiere “los dibujos *à la grecque*, la hojarasca para marcos o papeles pintados”, así como “lo que en música se llama fantasía (sin tema) e incluso toda la música sin texto” (*KU*, 5: 229, 359). Parece haber, por un lado, contraejemplos a la tesis de que la belleza natural es necesariamente libre y, por otro, contraejemplos a la tesis de que la belleza artística es necesariamente adherente. No me pronunciaré acerca del primer problema, no sólo porque no constituye el asunto de este texto, sino también porque hay buenas razones para entender el caso de la belleza de los

² Todas las referencias a la *Kritik der Urtheilskraft* son aquí realizadas en base al volumen y paginación de la edición de la Akademie. Al final de cada una menciono también la página de la cual extraigo la traducción española disponible en: Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente, en *Kant II* (Madrid: Gredos, 2010).

seres humanos, e incluso el caso de los caballos, como casos especiales.³ Lo que aquí me ocupa es la hipótesis de que la belleza artística no es necesariamente adherente, pudiendo, por tanto, ser libre, y para ello sirven como soporte textual los ejemplos de objetos no naturales ofrecidos por Kant en el §16.

Tales ejemplos no deben ser, sin embargo, considerados determinadamente decisivos. Para relativizar su significado bastará recordar que el §16 no forma parte del grupo de párrafos de la tercera *Crítica* en los cuales Kant se dedica explícitamente al arte bello, a saber, los §§44-53. De hecho, sólo mucho más tarde en la *Crítica del Juicio estético* Kant nos presenta los aspectos más distintivos del arte del genio, y no hay ninguna referencia a los dibujos à la grecque o a la hojarasca para marcos o papeles pintados. Aunque tales objetos no son, evidentemente, objetos de la naturaleza, tampoco resulta incontrovertible considerarlos también como productos del genio.⁴ De manera que lo más prudente es no darles demasiada importancia por sí mismos. El caso de la música, por su parte, podría ser diferente y prometedor, pero la discusión del estatuto de un arte tal en la teoría estética de Kant está demasiado candente como para colocarla dentro del ámbito de la belleza libre, la mencionada en el §16, y usarla como prueba de que la belleza artística no es necesariamente de tipo adherente.⁵ Tendremos que procurar soporte textual adicional.

Incluso antes del §16 hay un pasaje que de algún modo refuerza la hipótesis que aquí planteo. En el §14 Kant señala que

En la pintura, escultura, en todas las artes plásticas, en la arquitectura, en la traza de jardines, en cuanto son bellas artes, el *dibujo* es lo esencial, y en éste, la base de todas las disposiciones para el gusto la constituye no lo que recrea en la sensación, sino solamente lo que, por su forma, place (*KU*, 5: 225, 354-355).

En relación a este pasaje vale la pena apuntar dos anotaciones. La primera es que el pasaje corrobora el carácter formalista de la teoría estética de Kant. No me detendré a realizar comentarios acerca de las características del formalismo kantiano en el ámbito de la estética, ni en consideraciones relativas al aprovechamiento que protagonizan los formalistas contemporáneos de la propuesta de Kant.⁶ Para el reconocimiento de la

³ Eva Schaper nota que “la belleza humana no se encuadra fácil o inequívocamente en el ámbito de la naturaleza, y menos en el del arte” (Schaper 2003, p. 112). La razón presentada por la intérprete refiere bien al §17 de la tercera *Crítica*, bien a la filosofía moral de Kant: “el hombre, claro está, ocupa una posición única en el esquema de Kant. Él pertenece al mismo tiempo a una especie natural y es un miembro del ‘reino de los fines’; además, sólo del hombre es posible hablar de un *ideal* de perfección, un ideal, por consiguiente, de belleza adherente” (112). También en lo concerniente a la belleza de los caballos entran en juego cuestiones éticas: al referirse a la *Crítica de la Razón Práctica*, Geoffrey Scarre sugiere que la posición de Kant podría ser “que los límites de la decoración legítima de los caballos son establecidos por una exigencia cuasi ética de preservar su capacidad de exhibir su fuerza y velocidad” (Scarre 1981, p. 359).

⁴ Es precisamente por eso que opto por referirlos no como ‘obras de arte’, sino como ‘objetos no naturales’.

⁵ Ver, por ejemplo, Kivy 2009, Reiter y Geiger 2018, Young 2020, o Branco 2020.

⁶ Para una rica reflexión acerca del formalismo de Kant véase, por ejemplo, Guyer 1997. Para un aprovechamiento del formalismo kantiano realizado por un formalista contemporáneo véase, por ejemplo, Zangwill 2001.

importancia que Kant le concede a la forma en el marco de su teoría estética bastará con recordar pasajes como aquel de la Analítica de lo sublime, en el cual Kant indica que en lo bello “el juicio estético se refería a la forma del objeto” (KU, 5: 247, 376).⁷

La segunda anotación que cabe hacer es que si hay una especie de belleza cuya afirmación dependa de un juicio relacionado a la forma, esa es, ciertamente, una belleza libre; y si hay una especie de gusto que se refiera a la forma, se trata, evidentemente, del puro juicio de gusto. Como Kant señala en el §16, “[e]n el juicio de una belleza libre (según la mera forma), el juicio de gusto es puro” y “la libertad de la imaginación [...] por decirlo así, juega en la observación de la figura” (KU, 5: 229-230, 359). Pues bien, si la afirmación de la belleza libre depende, de manera evidente, de un juicio relativo a la forma, si en el pasaje citado del §14 aquello que se destaca es el carácter decisivo de la forma, y si en este pasaje el ámbito considerado es el de las artes (en este caso, el de las artes plásticas), entonces tenemos razones suplementarias para pensar que la belleza artística podría ser de tipo libre, y en consecuencia, no necesariamente adherente. Centrándose exclusivamente en el arte, y ya no en los objetos naturales, Kant nos proporciona razones para extender la belleza libre (en verdad, el único tipo de belleza descrito hasta la introducción de la noción de belleza adherente en el §16) al ámbito de la belleza artística. Asimismo, aunque el §14 tampoco forma parte del grupo de párrafos que Kant dedica explícitamente al asunto del arte del genio, sería particularmente contraintuitivo excluir las artes plásticas, y principalmente la pintura, del ámbito de las bellas artes.⁸

Existe, con todo, un aspecto del pasaje que refiero, perteneciente al §14, que podría ayudar a relativizar la importancia que le estoy atribuyendo. En este pasaje (y de hecho, en todo el §14, así como en el anterior) Kant subraya el carácter decisivo de la forma en relación con el carácter insignificante de aquello que recrea en la sensación. Continúa Kant, de esta manera, afirmando que

Los colores que iluminan la traza pertenecen al encanto; ellos pueden ciertamente animar el objeto en sí para la sensación, pero no hacerlo digno de intuición y bello;

⁷ En una de las evaluaciones de este artículo se señala que en este extracto Kant no está hablando de arte, sino de los juicios de gusto puros. Sin embargo, lo que parece presuponer tal indicación es la negación inicial de la posibilidad que este artículo considera, a saber, que la belleza artística es libre. Si el arte del genio es una belleza libre, entonces es precisamente mediante juicios de gusto puros que ella debe ser juzgada. Esta es la posibilidad que el artículo no niega de partida y que considera. Lo mismo ocurre con otro comentario dirigido a este trabajo, a saber, de que debería haber tomado como premisa que el planteamiento de Kant es trascendental. Defiendo que el trabajo tiene eso en cuenta. Si los juicios de gusto puros y la belleza libre tienen un papel central en el sistema crítico de Kant (más central que el papel de los juicios de gusto aplicados y de las bellezas adherentes) entonces la hipótesis de que la belleza artística es libre (lo que implica que debe ser juzgada a través de juicios de gusto puros) le dará a la belleza artística una centralidad en la filosofía kantiana que habitualmente no se le atribuye. Si bien este no es el lugar para desarrollar un asunto tan vasto, vale la pena recordar lo que Kant indica en el final de la Introducción a la *Crítica del juicio*, a saber, que los objetos que ocasionan el concepto de la facultad de juicio, que enuncia una finalidad de la naturaleza, son objetos “de la naturaleza o del arte” (KU, 5: 197, 330).

⁸ Más adelante volveré sobre las referencias de Kant a la pintura, y más concretamente, sobre el §51. En todo caso, incluso refiriéndome sólo al pasaje del §14 que cité, creo no ser abusivo al referir a los objetos de la pintura, escultura, arquitectura o jardinería como ‘obras de arte’ – y ya no como ‘objetos no naturales’. Después de todo, es el propio Kant quien indica que está hablando de esas artes “en cuanto son bellas artes” (KU, 5: 225, 354-355).

más bien son, las más de las veces, muy limitados por lo que la forma bella exige, y aun allí donde se tolere el encanto, sólo por ella adquiere nobleza (*KU*, 5: 225, 355).

Será para reiterar la irrelevancia de los colores, del encanto, de aquello que recrea en la sensación cuando se trata de afirmar la belleza, sea esta natural o artística, y no para indicar, o siquiera sugerir, que la última es libre, entonces, que Kant subraya el carácter decisivo de la forma.⁹ Es cierto que esto no debilita la hipótesis de que la belleza artística no es necesariamente adherente, pero, una vez más, será prudente reforzarla con soporte textual adicional.

Para hacerlo entraré definitivamente en los párrafos de la *Crítica del juicio* que se dedican explícitamente al arte bello: §§44-53.

Desde luego, en el §45 Kant afirma que “podemos universalmente decir, refiérase esto a la belleza natural o a la del arte, que *bello es lo que place en el mero juicio* (no en la sensación, ni mediante un concepto)” (*KU*, 5: 306, 432). Aquí, entonces, ya no se trata de distinguir tan sólo el arte bello de las artes que recrean en la sensación, es decir, de las artes agradables. Lo que ahora Kant afirma es que no es igualmente por medio de un concepto, sino de un mero juicio, que el arte bello place. Además, debo reiterar que aquí Kant se está refiriendo indudablemente al arte bello.

Es cierto que el valor de este pasaje para soportar la hipótesis de que la belleza artística no es necesariamente adherente puede ser puesto en cuestión si acaso no vamos más allá de la afirmación del §48, según la cual “cuando el objeto es dado como un producto del arte, y como tal debe ser declarado bello, debe entonces, ante todo, ponerse a su base un concepto de lo que deba ser la cosa” y “deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa” (*KU*, 5: 311, 437). De hecho, si esa fuera nuestra opción, sin más preámbulo, concluiríamos entonces que la belleza artística es necesariamente adherente. Pero esa no tiene por qué ser nuestra opción.

En una importante pero algo menospreciada parte de su tercera *Crítica*, Kant volverá a ofrecernos razones para pensar que la belleza artística puede ser una belleza libre. Me refiero a aquel párrafo final en el cual el filósofo ensaya una división de las bellas artes, en el §51.¹⁰

⁹ Lo mismo ocurre, por lo demás, con algo que Kant afirma en el primer párrafo de la tercera *Crítica* explícitamente dedicado al arte bello. Kant finaliza el §44 afirmando que “el arte estético, como arte bello, es de tal índole que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos” (*KU*, 5: 306, 432). Aunque la atribución de la facultad de juicio reflexionante como medida para el arte bello puede llevar a pensar que se trata de la belleza libre, Kant la menciona principalmente para contrastar las bellas artes con aquello en lo cual la medida es la sensación de los sentidos, a saber, el arte agradable: el fin del arte agradable es “que el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones” (*KU*, 5: 305, 431), las artes agradables “sólo tienen por fin el goce” (*KU*, 5: 305, 431), en tales artes el placer “debe ser un placer del goce nacido de la mera sensación” (*KU*, 5: 306, 432).

¹⁰ Mucha literatura ha sido escrita en lo que respecta al inicio del §51, en el cual la belleza es denominada expresión de ideas estéticas, aunque el resto del párrafo, así como los dos párrafos siguientes, han sido de algún modo pasados por alto, presumiblemente porque el propio Kant advierte que su ensayo es sólo uno de los ensayos de muchas clases que se pueden y se deben organizar. Esta no debería ser una razón para no tomar en serio la manera en como Kant considera en estos párrafos la belleza de las bellas artes. En otro lugar intento darle la debida importancia a estos párrafos, para defender que la perspectiva de Kant sobre la

Así, en el §51, concretamente en el cuadro de la división de las diferentes clases de plástica (escultura y arquitectura) que emprende, Kant indica que “una mera obra de figura [...] no está hecha más que para la intuición y debe placer por sí misma” (*KU*, 5: 322, 448); e inmediatamente después, a propósito ya de los diversos tipos de pintura, Kant señala igualmente que “la bella composición de cosas corporales se da [...] sólo para la vista” (*KU*, 5: 323, 449). Es cierto que estos pasajes podrían ser tomados como una mera sugerencia: el primero, por ejemplo, de que en la belleza de la escultura la acomodación del producto para un cierto uso es absolutamente irrelevante, o, el segundo, por ejemplo, de que en la belleza de la jardinería el tacto no desempeña papel alguno. Veamos, sin embargo, lo que Kant agrega en el mismo párrafo acerca de la pintura: en primer lugar, que ella “no está ahí más que para la vista, para entretener la imaginación en libre juego con ideas y ocupar el juicio estético sin fin determinado” (*KU*, 5: 323, 449); y luego, que

el juicio de gusto sobre lo que en ese arte sea bello está determinado de una sola manera, a saber: juzgar sólo las formas (sin consideración a un fin) tal como se ofrecen a la vista, aisladas o en composición, y según el efecto que hacen en la imaginación (*KU*, 5: 324, 449).

Mucho podría comentarse acerca de estos pasajes, más para concluir el asunto de que concentrarse exclusivamente en el ya citado pasaje del §48 sin más no es recomendable, me parece suficiente con subrayar que, por lo menos cuando se trata de la belleza de la pintura, Kant indica que no se consideran fines, sino que sólo se juzga su forma. Ahora bien, esto, recuerdo, es lo que Kant apunta que se juzga en la belleza libre:

En el juicio de una belleza libre (según la mera forma), el juicio de gusto es puro. No hay presupuesto concepto alguno de un fin para el cual lo diverso del objeto dado deba servir y que éste, pues, deba representar, y por el cual la libertad de la imaginación, que, por decirlo así, juega en la observación de la figura, vendría a ser sólo limitada (*KU*, 5: 229-230, 359).

Estoy en condiciones de afirmar, entonces, en este punto de nuestro periplo, que el soporte textual para la hipótesis de que la belleza artística no es necesariamente adherente es demasiado rico como para ser ignorado. Además, atraviesa la Crítica del Juicio estético, no limitándose, por tanto, a uno u otro párrafo externo de aquellos que están explícitamente dedicados a la belleza artística. Aunque cada uno de los pasajes que he citado pueda ser considerado una excepción si se los interpreta a la luz de la comprensión estándar de la teoría estética de Kant, su encuadre dentro del conjunto les proporcionará un significado que obliga, cuando menos, a tener en cuenta la hipótesis de que la belleza artística puede ser libre.

apreciación del arte puede acomodarse tanto a un contextualismo de tipo waltoniano como a un eticismo de tipo gautiano (cf. Lemos 2021).

Esto no tiene que significar que debemos tomar partido por ella. Reconociendo la existencia de un soporte textual igualmente consistente para la tesis, por lo demás estándar, de que la belleza artística es necesariamente de tipo adherente, no tenemos ninguna razón para rechazar la posibilidad de que este asunto sea en última instancia insoluble (o, por lo menos, improbable, esto es, indemostrable). Podría ser el caso de que el texto de Kant no nos dé una respuesta inequívoca a este respecto.¹¹

Aun así, considerando que la tesis de que la belleza artística es necesariamente adherente constituye la interpretación estándar del texto de Kant, valdrá la pena ver si no estamos solos en nuestra hipótesis y, si no es así, dar a conocer otros modos de considerar la belleza artística en tanto que libre. Es hacia esta presentación que pasaré en la segunda parte de mi texto.

2. Intérpretes de Kant

Entre los intérpretes de la teoría estética de Kant que consideran con debida seriedad la posibilidad de que la belleza artística no sea necesariamente adherente, se encuentran Robert Stecker (1987), Henry E. Allison (2001) y Emine Hande Tuna (2018). Allison, por ejemplo, considera que “[i]ncluso cuando pasa a la naturaleza de la producción artística y su relación con el genio [...] Kant sigue teniendo en cuenta el juicio de gusto”, y que, de esta manera, “la preocupación básica de Kant puede ser descrita como la de justificar la posibilidad de un puro juicio de gusto relativo al arte bello” (Allison 2001, p. 271).

Si bien los dos primeros consideran que existen razones para pensar que la distinción entre belleza libre y belleza adherente no es sólo aplicable al ámbito general de la belleza, sino también al ámbito más estricto del arte bello, Tuna propone incluso una lectura según la cual la belleza del arte del genio es considerada de manera adecuada exclusivamente a partir de juicios de gusto puros.

Incluso antes de avanzar en la presentación de las mencionadas propuestas, debo enfatizar que ninguno de los intérpretes basa su lectura en procesos de abstracción. Es cierto que en el §16 Kant sugiere que incluso el botánico, si juzga una flor mediante el gusto, no hace referencia alguna a lo que ella deba ser; más en el mismo párrafo Kant también señala, como ya tuvimos la oportunidad de observar, que la belleza de los seres humanos, de los caballos, y de los edificios, es necesariamente adherente, lo que presupone la consideración de un concepto de su perfección (cf. *KU*, 5: 229-230, 358-359). Además, debemos recordar la afirmación del §48, según la cual “deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística [...] la perfección de la cosa” (*KU*, 5: 311, 437). Finalmente, si se me permite realizar una nota de carácter metodológico más que exegético, diría que

¹¹ En otro lugar sugiero que “la Crítica del Juicio estético de la *Crítica del juicio* vive entre la limitación de que una obra de arte sea declarada bella a través de un juicio de gusto aplicado, de un juicio estético lógicamente condicionado, o un juicio de gusto en parte intelectualizado, y la posibilidad de ser esa misma obra declarada bella a través de un juicio (puro) de gusto, entre la mera aptitud de las obras de arte para la belleza simplemente adherente o fijada, y su eventual aptitud para la belleza (libre), entre la posibilidad y la imposibilidad de que las obras de arte sean (libremente) declaradas bellas, entre la legitimidad e ilegitimidad de hablar de *arte bello* como arte que se declara (libremente) bello” (Lemos 2017, p. 116).

adoptar un proceso de abstracción para poder juzgar la belleza artística resulta en cierto modo inadecuado, en Kant y más allá de Kant, para la apreciación de los productos de arte bello.¹²

Pasemos entonces a la presentación de las lecturas que hacen de la teoría estética de Kant aquellos que consideran que la belleza artística puede ser libre. Stecker comienza por admitir que entre los objetos artísticos Kant trata algunos como libremente bellos: “Kant considera algunas obras de arte como bellezas libres” (Stecker 1987, p. 97). Entretanto, basándose principalmente en los pasajes del §51 que he citado, el intérprete propone que se admita la existencia de dos ámbitos dentro de los cuales se aplica la distinción entre belleza libre y belleza adherente. El primero es el ámbito general de la belleza. Se trata de un ámbito al cual Kant aplica la distinción de modo explícito, y en relación al cual, además, Kant también explicita el criterio a adoptar. Lo hace, como vimos, en el §16. El segundo ámbito es aquel más estricto de la belleza artística. En lo que respecta a este ámbito, la aplicación de la distinción es hecha por Kant de modo implícito, es decir, en las referencias que hace de la pintura y arquitectura en el §51, y la pregunta cuya respuesta nos dice qué tipo de belleza está involucrada en cada una: la pregunta es si el objeto tiene por fin la representación de alguna cosa, o si su fin está solamente determinado a producir belleza libre. Así, como propone Stecker, “una obra puede poseer belleza libre según el criterio de la belleza libre dado para el arte y no poseerla según la definición de belleza libre” (Stecker 1987, p. 96). Es este, de acuerdo al intérprete, el caso de la pintura propiamente, así como el de la jardinería. Según Stecker, “[c]on estas obras, incluso si tuviéramos en cuenta su propósito, virtualmente no hay diferencia alguna entre apreciarlas y apreciar su belleza libre, pues su propósito es producir belleza libre” (Stecker 1987, p. 98)¹³.

Al igual que Stecker, Allison también considera que la distinción entre belleza libre y belleza adherente es aplicable al ámbito del arte bello. Él afirma que “Kant presenta la distinción belleza libre-adherente como aplicada de modo no problemático a la belleza artística como a la natural” (Allison 2001, p. 290)¹⁴. Los dos intérpretes concuerdan igualmente en cuanto a la posibilidad de que la belleza de los objetos de determinados tipos de arte sea adherente, y la de otros de tipo libre, así como en lo referente al valor del §51 para el soporte textual de esa hipótesis. De esta manera, Allison afirma que “es claro

¹² Comparto, en lo atinente a este asunto, el punto de vista de Diarmuid Costello, para quien “adoptar el tipo de abordaje que toma objetos ostensiblemente antiestéticos, como los readymades, y los admira por sus cualidades formales previamente infravaloradas [...] es desvirtuar la naturaleza del valor estético en el arte con tanta certeza (y esencialmente por las mismas razones) como lo hacen aquellos que entienden el Arte Conceptual en términos absolutamente anti-estéticos” (Costello 2007, p. 92).

¹³ El comentarista reiterará esta interpretación en un artículo posterior: “Kant dice que es un aspecto esencial de las obras de arte que ‘su causa productora ha pensado un fin al cual [el objeto] debe ser su forma’ [KU, 5: 303, 429]. Cuando ese fin es la representación, Kant cree que la obra es apreciada adecuadamente como un objeto que posee belleza dependiente. Con todo, existen tipos de arte (la jardinería, el adorno de las habitaciones, el atavío de las damas) que ‘sólo sirve (...) para la vista, para entretener la imaginación en libre juego con ideas y ocupar el juicio estético sin fin determinado’ [KU, 5: 323, 449]. Considerando que el propósito de tales obras es producir belleza libre, incluso si tuviéramos en cuenta la finalidad del artista, ellas tienen que ser apreciadas como instancias de belleza libre” (Stecker 1990, p. 73).

¹⁴ Más adelante, Allison menciona la posibilidad de “distinguir entre dos diferentes tipos de juicio relativo a la belleza *artística*” (Allison 2001, p. 297).

que Kant trata la obra de la escultura como una belleza libre”, y que “[c]orrelativamente, incluso si Kant no usa la terminología, no pueden existir demasiadas dudas de que en el §51 Kant está efectivamente diciendo que la belleza de las obras arquitectónicas es meramente adherente” (Allison 2001, p. 298).

En cuanto al criterio que cada uno de los intérpretes considera para determinar la distinción mencionada, pues, difieren ambos entre sí. Refiriéndose al pasaje del §48 citado por nosotros, Allison propone que la expresión ‘concepto de la clase de cosa que el objeto deba ser’ sea leída como una referencia “a la forma o género de una obra, por ejemplo, una pintura histórica, un soneto o una sinfonía, en contraste con una cosa particular que ella pueda retratar”, en otras palabras, como indicando “el tipo de obra que debe ser visto en ella cuando se trata de apreciar adecuadamente su belleza” (Allison 2001, p. 295). Allison considera que las restricciones de este tipo (restricciones ligadas al tipo, género o forma de arte) son estéticas, y que son singularmente diferentes de las restricciones extra-estéticas. Por tanto, las obras cuya apreciación de la belleza está sujeta a restricciones extra-estéticas sólo pueden considerarse bellas de forma adherente, mientras las obras cuya apreciación de la belleza está sujeta únicamente a restricciones estéticas pueden considerarse bellezas libres.

Así las cosas, Allison entiende que esta diferencia también está presente en la distinción que Kant establece entre la escultura y la arquitectura. Tratándose ambas de bellas artes, tanto la escultura como la arquitectura expresan ideas estéticas.¹⁵ Con todo, mientras en esta “un cierto uso del objeto, del arte es lo principal, y a él, como condición, subordinan las ideas estéticas” (*KU*, 5: 322, 448)¹⁶, en la escultura “la mera expresión de ideas estéticas es la intención principal” (*KU*, 5: 322, 448). Esto significa que mientras la apreciación de la arquitectura está sujeta a restricciones extra-estéticas (independientemente de estar también sujeta a restricciones estéticas), en el caso de las obras escultóricas sólo se destacan las restricciones estéticas. La belleza de la arquitectura es entonces una belleza adherente, mientras que la belleza de la escultura es una belleza de tipo libre, razón por la cual estamos en condiciones de afirmar que la belleza artística puede ser una belleza libre.

Sin perjuicio del carácter estimulante de las interpretaciones de Stecker y Allison, tanto una como la otra abrigan, según mi parecer, una debilidad crucial: la belleza libre de las artes es pensada como una subespecie de su belleza necesariamente adherente. En el marco de estas interpretaciones toda la belleza artística parece ser, antes que otra cosa, de tipo adherente; luego sí, mientras la belleza de la arquitectura es, sea cual fuere el criterio que se adopte, únicamente de ese tipo, la belleza de la escultura y de la pintura es, según un criterio nunca vuelto explícito por Kant, de tipo libre. Asimismo, sólo la belleza de algunos tipos de arte puede ser libre.

¹⁵ Recuérdese la famosa frase con la cual Kant abre el §51: “Puede llamarse, en general, belleza (sea natural o artística) la *expresión* de ideas estéticas” (*KU*, 5: 320, 446).

¹⁶ Esta idea es reforzada por el filósofo cuando afirma que “lo esencial de un edificio lo constituye la acomodación del producto para un cierto uso” (*KU*, 5: 322, 448).

En contraposición, la lectura de Tuna no sólo considera que la belleza artística es apreciada de modo adecuado únicamente a través juicios de gusto puros, esto es, como belleza libre, sino que a este respecto no establece distinción alguna entre los tipos de arte bello –si del arte del genio se trata, entonces sólo como belleza libre se puede apreciar adecuadamente la belleza de las obras de arte bellas.

Pasemos entonces a la descripción de la lectura de Tuna. La intérprete se enfoca en el carácter original y ejemplar de las obras de arte bellas en tanto que obras del genio, para afirmar la tesis central de que “Kant promueve juicios de gusto puros como los juicios que se deben realizar cuando se trata de estas obras”, y que “debemos tratar las obras del genio como bellezas libres” (Tuna 2018, p. 168).

En primer lugar, debemos recordar que el arte bello es el arte del genio.¹⁷ El arte del genio es, según Kant, como sabemos, original y ejemplar: “es el genio la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso *libre* de sus facultades de conocer” (*KU*, 5: 318, 443). Además, es precisamente por ser original y ejemplar que el arte del genio es considerado bello. La originalidad y la ejemplaridad son los aspectos distintivos de las obras artísticas geniales.

Pues bien, según lo entiende Tuna, aquello en lo que desemboca el carácter original y ejemplar de las obras del genio es, en primer lugar, en la imposibilidad de subsumir sus obras en conceptos o categorías corrientes. Tales obras exceden nuestras expectativas. Ellas tienen un carácter eminentemente transgresor, revolucionario, y por eso se resisten a ser subsumidas en cualquier concepto o categorías que tengamos previamente a nuestra disposición. Lo que ocurre en la belleza adherente es, precisamente, una subsunción del objeto en conceptos que disponemos anticipadamente. Independientemente de cómo se presente el concepto en cuestión, esta presentación exhibe una perfección y, por consiguiente, satisface nuestras expectativas. Sucede que, como nota la intérprete, si “las obras del genio resisten la subsunción en categorías existentes”, entonces “ellas no pueden ser apreciadas como instancias de belleza adherente” (Tuna 2018, p. 168). En el caso de la obra de arte del genio, cualquier juicio relativo a la perfección del objeto es un juicio frustrado, pues ningún concepto que poseamos previamente es suficientemente extenso como para subsumir aquello que la obra nos ofrece.

Aquello en que la propuesta de Tuna resulta, en segundo lugar, es un proceso de expansión o repudio de los conceptos, de las categorías, en el cual el juego libre de la imaginación pasa a desempeñar un lugar privilegiado:

Quando somos confrontados con un objeto artístico original y ejemplar, las categorías que usamos o son expandidas extensivamente por medio de la adición de más particulares al agregado, o son repudiadas, y nos formamos una nueva categoría para la obra en cuestión. Esto posibilita que el juego libre tenga lugar sin interrupción. Es libre porque nuestra imaginación está entretenida y no es restringida por nuestro entendimiento, pues la categoría, al ser expandida o repudiada, deja de determinar nuestro juicio (Tuna 2018, p. 172).

¹⁷ Es este, además, el título del §46.

Ahora bien, si es precisamente en la medida en que es capaz de expandir o repudiar categorías – y no en su subsunción en categorías previamente disponibles – que la obra de arte del genio se revela como original y ejemplar y, por tanto, como bella, entonces podemos y debemos afirmar que su belleza no es de tipo adherente, sino una belleza libre.¹⁸

Finalmente, conviene reiterar que no es por intermedio de abstracción alguna que la obra de arte del genio es apreciada como belleza libre. Como bien subraya Tuna, “para apreciar cómo una obra excede nuestras expectativas” nosotros “tenemos que apelar a algunas categorías” (Tuna 2018, p. 171). La lectura propuesta por la intérprete escoge, por consiguiente, aquel pasaje del §48 en el cual “cuando el objeto es dado como un producto del arte, y como tal debe ser declarado bello, debe entonces, ante todo, ponerse a su base un concepto de lo que deba ser la cosa” y “deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa” (*KU*, 5: 311, 437). Este pasaje no implica, con todo, y como ahora vemos, que la belleza del arte del genio sea de tipo adherente, ya que el concepto de aquello que la cosa deba ser sirve apenas para hacernos reflexionar acerca de la intuición dada, sobre las ideas estéticas, y la consideración de la perfección es tan sólo una etapa, además frustrada, de la apreciación de la obra de arte genial. El juicio acerca de la perfección culmina, en último análisis, en aquello que Tuna llama un ‘juicio de gusto informado puro’. Es posible y apropiado, como propone la intérprete, “apreciar las obras del genio como instancias de belleza libre sin abstraerse de los conceptos que se emplean y permiten hacer juicios de gusto puros e informados acerca de las obras del genio” (Tuna 2018, p. 170), y por consiguiente, “las obras de arte del genio son casos paradigmáticos en los cuales se puede, y de hecho, se *debe*, formar juicios de gusto informados y *puros*” (Tuna 2018, p. 164). Es como bellezas libres, entonces, que debemos tratar las obras de arte geniales; es como bellezas libres que debemos tratar, finalmente, aquellos objetos que Kant indudablemente trata como bellas obras de arte.

Conclusión

A lo largo de este artículo he tratado de examinar el apoyo textual disponible para la hipótesis de que la belleza artística no es necesariamente adherente – y que puede ser, por consiguiente, una belleza libre.

Comencé por citar y reflexionar a partir de pasajes de la tercera *Crítica* que sugieren que la belleza artística no es necesariamente una belleza adherente. Proseguí luego con la presentación de dos lecturas que proponen que la belleza artística puede ser de tipo libre, y terminé con la presentación de una interpretación que defiende que la belleza artística, si es de arte bello, del arte del genio que se trata, es una belleza libre.

¹⁸ Creo que con esta afirmación se responde a una importante pregunta planteada en una de las evaluaciones de mi artículo, a saber, la de si la consideración de las obras de arte que es posible realizar a partir de la definición kantiana de belleza libre, realmente logra aprehender el momento relevante del arte. Mi respuesta es afirmativa, ya que sólo en el marco de la belleza libre es que las dos características distintivas del arte del genio, la originalidad y la ejemplaridad, se revelan. Naturalmente, ya no será de dibujos à la grecque o de hojarasca para marcos o papeles pintados que aquí hablamos, sino de aquellas obras por medio de las cuales se “instituye una nueva regla” (*KU*, 5: 317, 443).

Al cuestionar la idea de que la belleza artística debe ser colocada en el ámbito de la belleza adherente, refuerzo lateralmente las condiciones para que se cuestionen también las divisiones habitualmente aplicadas a la *Crítica del juicio*, y pongo obstáculos a las lecturas que, a partir de la ubicación de la belleza artística en el ámbito de la belleza adherente y afirmación de que la belleza adherente es inferior a la belleza libre, sugieren la irrelevancia de la belleza artística en el marco de la filosofía de Kant, o siquiera la superioridad de la belleza natural en relación con la belleza artística. Este no es lugar para desarrollar un asunto tan apasionante, aunque algunos elementos significativos se encuentran aquí presentes para poder pensarlo con la debida riqueza. Que la discusión continúe.¹⁹

Referencias bibliográficas

- Allison, H. E. (2001), *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, New York, Cambridge University Press.
- Branco, M. J. M. (2020), “‘uma certa falta de urbanidade’. As hesitações de Kant a respeito da música”, *Con-Textos Kantianos*, no. 12, pp. 270-91.
- Costello, D. (2007), “Kant After LeWitt: Towards an Aesthetics of Conceptual Art”, en P. Goldie, E. Schellekens (ed.), *Philosophy and Conceptual Art*, New York, Oxford University Press, pp. 92-115.
- Guyer, P. (1997), *Kant and the Claims of Taste* (2nd edition), Cambridge, Cambridge University Press.
- Halper, A. (2020), “Rethinking Kant’s distinction between the beauty of art and the beauty of nature”, *European Journal of Philosophy*, no. 28, 4, pp. 1-19.
- Kant, I. (2010), *Crítica del juicio*, trad.: M. García Morente, en *Kant II*, Madrid, Gredos.
- Kivy, P. (2009), *Antithetical Arts – On the Ancient Quarrel between Literature and Music*, New York, Oxford University Press.
- Lemos, J. (2021), “Kant and Recent Philosophies of Art”, *Kantian Review*, no. 26, 4, pp. 601-616.
- (2017), *Se e como poderá uma obra de arte ser bela*, Madrid, CTK E-Books, Ediciones Alamanda.
- McCloskey, M. (1987), *Kant's Aesthetic*, Albany, NY, State University of New York Press.
- Reiter, A., Geiger, I. (2018), “Natural Beauty, Fine Art and the Relation between Them”, *Kant-Studien*, no. 109, 1, pp. 72-100.
- Scarre, G. (1981), “Kant on Free and Dependent Beauty”, *British Journal of Aesthetics*, no. 21, 4, pp. 351-62.

¹⁹ Agradezco a Martín Fleitas González por el generosísimo trabajo de traducir este texto al español y por las valiosas recomendaciones adicionales. También debo expresar mi gratitud a lxs evaluadorxs de este artículo por sus advertencias y sugerencias.

- Schaper, E. (2003), “Free and Dependent Beauty”, en P. Guyer (ed.), *Kant’s Critique of the Power of Judgment. Critical Essays*, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, pp. 101-19.
- Shapshay, S. (2020), “Kant, Celmins and Art after the End of Art”, *Con-Textos Kantianos*, no. 12, pp. 209-225.
- Stecker, R. (1990), “Lorand and Kant on Free and Dependent Beauty”, *British Journal of Aesthetics*, no. 30, 1, pp. 71-74.
- (1987), “Free Beauty, Dependent Beauty, and Art”, *The Journal of Aesthetic Education*, no. 21, 1, pp. 89-99.
- Tuna, E. H. (2018), “Kant on Informed Pure Judgments of Taste”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no. 76, 2, pp. 163-74.
- Young, J. O. (2020), “Kant’s Musical Antiformalism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no. 78, 2, pp. 171-81.
- Zangwill, N. (2001), *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca and London, Cornell University Press.

