

GADAMER ANTE A LA ESTÉTICA KANTIANA

SIXTO J. CASTRO*

Kant habla de una *pulchritudo vaga* (belleza libre), que no presupone concepto o fin determinado alguno, distinta de la perfección, y por ello no es más que finalidad subjetiva y formal, junto a la que existe una *pulchritudo adharens* (belleza adherente), atribuible a los objetos que están bajo el concepto de una finalidad particular, objetiva y material, y señala que en ésta la pureza del juicio de gusto se ve alterada por la unión de lo bueno (o lo útil como bueno mediato) con la belleza.¹ Por tanto, hay una belleza que responde de su valor sólo ante sí misma, y que parece ser la de la naturaleza, mientras que hay otra que se proyecta en una finalidad. La belleza libre implica la aprehensión de un estímulo que no se subsume en un concepto, es decir, el que experimenta la belleza libre no hace uso de una regla en la que pueda subsumir su juicio. La belleza adherente, dependiente, se experimenta cuando reconocemos que algo lleva a cabo plenamente su concepto, como es el caso de un retrato, que cumple su función representativa. Es evidente, como anota Crawford, que la distinción entre belleza libre y adherente “no es en términos de lo que está presente; la distinción entre belleza libre y adherente es la que tiene que ver con cómo el objeto es juzgado”,² lo que concuerda con lo que afirma Kant en *Crítica del juicio*:

Un juicio de gusto, en lo que se refiere a un objeto de fin interno determinado, sería puro sólo en cuanto el que juzga no tuviera concepto alguno de ese fin o hiciera en su juicio abstracción de él. Pero después, aunque, habiendo juzgado el objeto como belleza libre, hubiera enunciado un juicio

* Universidad de Valladolid, España.

¹ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 1, 5-6 y 16. Es muy ilustrativo a este respecto, aunque no comparto del todo la perspectiva que adopta, el artículo de Denis Dutton, “Kant and the Conditions of Artistic Beauty”, en *British Journal of Aesthetics*. Londres, Oxford University Press, 34, 1994, pp. 226-241.

² Donald W. Crawford, *Kant's Aesthetic Theory*. Madison, University of Wisconsin Press, 1974, p. 114.

de gusto exacto, vendría a ser criticado por otro que hubiera considerado su belleza como belleza adherente (mirando al fin del objeto) y acusado de gusto falso, habiendo, ambos, cada uno a su modo, juzgado exactamente: el uno, según lo que tiene ante los sentidos; el otro, según lo que tiene en el pensamiento. Por medio de esta distinción puédense arreglar algunos disentimientos de los jueces de gusto sobre la belleza, mostrándoles que el uno se atiene a la belleza libre y el otro a la dependiente, que el uno enuncia un juicio de gusto puro, y, el otro, uno aplicado.³

En este sentido, aunque en ocasiones los veredictos de los jueces son irreconciliables, puede decirse que sus juicios dispares se basan en el tener en cuenta distintos aspectos de la misma obra de arte, aunque, a juicio de Gadamer, el árbitro ideal del gusto es el que juzga según lo que tiene ante sus sentidos, y no ante su pensamiento, pues esto parece ser lo que más encaja con la tesis global de la *Crítica del juicio* kantiana.

Ahora bien, ya Pareyson apunta que la belleza libre es incondicionada, formal y absoluta: "incondicionada, porque está por sí misma y no determinada por nada otro que sí; formal, porque no consiste más que en la forma de la finalidad sin el concepto de un fin determinado; absoluta, porque no recibe ley alguna de otro".⁴ Es libre, porque carece de toda adherencia con el concepto que determina el fin del objeto. Y es vaga —no deja de ser curiosa esta equiparación kantiana, como bien notó Derrida— porque hace referencia a lo indefinido, sin determinación, sin destino. Así lo dice Derrida, "la belleza vaga, la única que puede dar lugar a una predicación de belleza pura, es un vagabundeo indefinido, sin límites, que tiende hacia su oriente, pero del cual, más que privarse, se separa, absolutamente. No alcanza su destino",⁵ en el sentido de que, en ella, vago es un movimiento sin fin, no sin fin alguno, mas sin su fin. Por el contrario, la belleza adherente, siendo cualidad adherente de un objeto perfecto, presupone el concepto del objeto representado, y como tal parece inmediatamente referible a la belleza del arte. La belleza adherente, en cuanto finalidad material y objetiva, es, por su parte, condicionada, material y relativa: "condicionada, porque es *adherente a un concepto*; material, porque presupone un principio y un fundamento real de la unidad de lo múltiple; relativa, porque está subordinada a una ley, y por ello ha de seguir una norma ideal",⁶

³ I. Kant, *op. cit.*, p. 16.

⁴ Luigi Pareyson, *L'estetica di Kant. Lettura della "Critica del Giudizio"*. Milano, Mursia, 1984, p. 89.

⁵ Jacques Derrida, *La verdad en pintura*. Buenos Aires/Barcelona, Paidós, p. 102.

⁶ L. Pareyson, *op. cit.*, p. 89.

que, en cuanto tal, como afirma Kant, “determina *a priori* el fin sobre el que se basa la posibilidad interna del objeto”.⁷

Siendo finalidad subjetiva y formal, la belleza libre es objeto de un juicio estético puro. De hecho, según Kant, en el juicio de una belleza libre (según la simple forma), el ejercicio del juicio de gusto es puro, ya que no se presupone “concepto alguno de un fin por el cual lo múltiple deba servir al objeto dado y al cual, por ello, deba representar”,⁸ en caso contrario, la misma libertad de la imaginación estaría inevitablemente limitada. La belleza adherente, en cuanto belleza, es objeto de un juicio estético, pero, en cuanto adherente presupone un concepto y es objeto de un juicio lógico: en este sentido, la belleza adherente es para Kant una “belleza fijada mediante un concepto de finalidad objetiva”,⁹ y por ello “no debe pertenecer al objeto de un juicio de gusto que es del todo puro, sino de uno parcialmente intelectualizado”,¹⁰ es decir, un juicio lógico y estético, que da lugar a un placer lógico y estético, y en esto se diferencia de la perfección (*Vollkommenheit*), definida en *Crítica del juicio* como “la finalidad interna objetiva”,¹¹ en que el placer que se obtiene de ésta es meramente intelectual, porque hace referencia a la adecuación del objeto a su fin, de la forma del objeto a su concepto. Por tanto, en el ejercicio del juicio de gusto, si la belleza libre es objeto de un “juicio de gusto puro”,¹² la belleza adherente es objeto de un “juicio de gusto aplicado”,¹³ en el que interviene el intelecto, que ofrece un concepto determinado y, por ello, la actividad teórica.

Gadamer sostiene que lo que Kant está discutiendo aquí es la diferencia entre el juicio de gusto *puro* y el *intelectualizado*, que se corresponde con la oposición entre una belleza *libre* y otra *adherente*, y para él esta distinción es confusa y oscura, y además, es una

teoría verdaderamente fatal para la comprensión del arte, pues en ella aparecen la libre belleza de la naturaleza y la ornamentación —en el terreno del arte— como la verdadera belleza del juicio de gusto puro, porque son bellos *por sí mismos*. Cada vez que se *pone en juego* el concepto —lo que ocurre no sólo en el ámbito de las artes *representativas*—, la situación se configura igual que en los ejemplos que aduce Kant para la belleza *dependiente*. Los ejemplos de Kant: hombre, animal, edificio, designan

⁷ I. Kant, *op. cit.*, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ *Idem.*

objetos naturales, tal como aparecen en el mundo dominado por los objetivos humanos, o bien objetos producidos ya para fines humanos. En todos estos casos, la determinación teleológica significa una restricción del placer estético. Por eso opina Kant que los tatuajes, la ornamentación de la figura humana, despiertan más bien repulsión, aunque *inmediatamente* podrían gustar. Kant no habla desde luego del arte como tal (no habla simplemente de la *representación bella de un objeto*) sino también en general de las cosas bellas (de la naturaleza, de la arquitectura...) ¹⁴

En esta declaración, que abre el apartado de *Verdad y método* que Gadamer dedica a la teoría kantiana de la belleza libre y dependiente, éste resume muchos de los problemas y de los ejemplos presentes en la doctrina kantiana de la belleza libre y de la belleza adherente, y anticipa la orientación crítica que caracteriza su lectura hermenéutica e historiográfica de la misma.

Esta afirmación kantiana viene entendida en el marco de su argumentación en torno a la subjetivización de la estética que se da en la *Crítica del juicio*. La distinción entre belleza libre y dependiente le hace concentrarse en la estética y no nos proporciona una adecuada filosofía del arte, pues Gadamer reconoce que la mayoría de lo que llamamos arte cae fuera de los límites de la belleza libre y, por tanto, del juicio de gusto, como es el caso de

todo el reino de la poesía, de las artes plásticas y de la arquitectura, así como todos los objetos naturales respecto a los cuales no nos fijamos únicamente en su belleza, como ocurre con las flores de adorno. En todos estos casos el juicio de gusto está enturbiado y restringido. Desde la fundamentación de la estética en el *juicio de gusto puro* el reconocimiento del arte parece imposible, a no ser que el baremo del gusto se degrade a una mera condición previa [...] En el § 16 el punto de vista del gusto no sólo no parece en modo alguno una simple condición previa sino que por el contrario pretende agotar la esencia de la capacidad de juicio estético y protegerla frente a cualquier reducción por baremos intelectuales. ¹⁵

La posición estética privilegiada, según señala Gadamer, es dada a la belleza libre de un modo que no encaja ni con las palabras de Kant ni con su materia de estudio. Gadamer señala el grave problema que Kant se ha planteado con la distinción libre/dependiente, pero no ve cómo se puede

¹⁴ H.-G. Gadamer, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sigueme, 1977, p. 78.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

resolver el asunto. Libertad y dependencia son aspectos de todas las respuestas estéticas. Mirar a un concepto no abroga la libertad de la imaginación. Y continúa:

Sin contradecirse, Kant puede considerar también como una condición justificada del placer estético el que no surja ninguna disputa sobre determinación de objetivos. Y así como el aislamiento de una belleza libre y para sí era algo artificial (de todos modos el *gusto* parece mostrarse sobre todo allí donde no sólo se elige lo que es correcto, sino más bien lo que es correcto en un lugar adecuado), se puede y se debe superar el punto de vista de aquel juicio de gusto puro diciéndose que seguramente no es la belleza lo que está en cuestión cuando se intenta hacer sensible y esquemático un determinado concepto del entendimiento a través de la imaginación, sino únicamente cuando la imaginación concuerda libremente con el entendimiento, esto es, cuando puede ser productiva. No obstante, esta acción productiva de la imaginación no alcanza su mayor riqueza allí donde es completamente libre, como ocurre con los entrelazados de los arabescos, sino allí donde vive en un espacio que instaura para ella el impulso del entendimiento hacia la unidad, no tanto en calidad de barreira como para estimular su propio juego.¹⁶

Gadamer apunta aquí dos ideas clave: la belleza dependiente es la belleza que emerge de y está condicionada por un trasfondo presuposicional, y la mayor dificultad filosófica de Kant no es tanto con la belleza dependiente, cuanto con la belleza libre, porque incluso la apreciación estética de la naturaleza presupone un contexto, comparaciones y mucha información adicional. No existe el juzgador puro, por decirlo así, aunque Scruton señala que los ejemplos de belleza libre abundan en la naturaleza.¹⁷

¿Por qué un caballo es una belleza adherente, pero un ave es una belleza libre? Simplemente porque aquél está en relación con prácticas humanas, mientras que éste no. Lo mismo sucede con la música pura o no programática, las fantasías sin tema o la música sin texto a las que se refiere Kant,¹⁸ que pueden prescindir de la representación, pero están plagadas de estructuras, convenciones, normas que competen a la música tonal y, en este sentido, o bien el espectador prescinde de todas estas determinaciones (¿es ello posible?) o estamos también dentro del ámbito de la belleza adherente.

¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷ Roger Scruton, *Kant*. Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 87.

¹⁸ I. Kant, *op. cit.*, p. 16.

Algunos comentaristas consideran que las concesiones en §45.2 de que “el arte siempre tiene una intención determinada de producir algo”, y en §48.4 de que “un producto artístico” debe ser tratado como intencional, y por lo tanto dependiente, suponen una amenaza fatal para la noción de belleza libre en el arte, la cual es para muchos el elemento más atractivo de la estética kantiana. Pero la belleza dependiente del arte sigue siendo libre en los dos sentidos indicados en §16. El primero, acerca del cual Kant es totalmente explícito, es que la belleza artística está infradeterminada por sus condiciones históricas, tradicionales y técnicas. Lo dice claramente en §17, donde afirma que es inconcebible que pudiese haber una mansión, un árbol o un jardín idealmente bellos, porque estos conceptos son demasiado abiertos o vagos para exigir una sola realización. Asimismo, alude a la vaguedad de los conceptos artísticos en la “Solución de la antinomia del gusto” (§57). Ahora bien, Gadamer encuentra sorprendente esta afirmación kantiana. En su opinión, “con la distinción clasicista entre idea normal e ideal de la belleza, Kant aniquila la base desde la cual la estética de la perfección encuentra la belleza individual e incomparable de un ser en el agrado perfecto que éste produce en los sentidos”.¹⁹

El segundo y más profundo sentido de la belleza libre es el modo en el que ella es producto de la imaginación sin trabas que surge sobre un trasfondo determinante. Aquí vemos claramente la implicación del aporte críptico gadameriano sobre la libertad y la dependencia: “esta acción productiva de la imaginación no alcanza su mayor riqueza allí donde es completamente libre [...] sino allí donde vive en un espacio que instaura para ella el impulso del entendimiento hacia la unidad, no tanto en calidad de barrera como para estimular su propio juego”.²⁰

Si la belleza se fundamenta en una finalidad sin fin, es decir, en una condición puramente formal, reflexiva de la aprehensión de la naturaleza en la cual incluso la finalidad específica de la naturaleza como un fin para nuestra comprensión es puesta aparte, entonces la única belleza puramente libre debe ser la belleza natural, afirma Townsend. Para este autor, el arte bello

será deficiente porque debe ser producido intencionalmente y por ello implica en algún estadio de su producción conceptos, y porque el placer que produce, incluso aunque sea disociado de sus fines pretendidos, implicará interés. La belleza de la naturaleza debe ser preferida a la belleza del arte simplemente porque la naturaleza no exhibe intencionalidad ni

¹⁹ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 83.

²⁰ *Ibid.*, p. 80.

teleología sensible [...] La naturaleza no se preocupa de si alguien la encuentra placentera; todo arte, incluso el arte bello, trata de placer.²¹

En este sentido, Townsend sostiene que el tratamiento kantiano de las bellas artes ha de ser visto como un *parergon*, un suplemento que trata con un conjunto de problemas que su sistema debería poder resolver, más que como una parte integral de su sistema.²² Así resuelve el problema de la producción al adaptar la noción de genio para proporcionar una fuente intencional para el arte que es independiente de reglas o conceptos: el genio es un producto de la naturaleza, y no se presenta como una facultad cognitiva humana. De este modo, la naturaleza es el fundamento del arte bello.

Sin duda esta tesis es cierta, pero la razón de fondo está en lo que muy adecuadamente ha detallado Carroll. En su opinión, en la estética occidental ha habido una tendencia a interpretar la teoría kantiana de la belleza libre como una teoría del arte, cuando en realidad, lo que se debería haber hecho es asumir la explicación kantiana de la belleza adherente, que explica bastante mejor el arte tal como lo comprendemos, que la belleza libre, que es más adecuada para explicar nuestra respuesta típica ante la naturaleza.²³

Esto está claro si atendemos a lo que dice Kant en el párrafo 48 de la *Crítica del juicio*, donde sostiene que

para juzgar una belleza como de la naturaleza como tal no necesito tener con anterioridad un concepto de la clase de cosa que el objeto deba ser, es decir, no necesito conocer la finalidad material (el fin), sino que la mera forma, sin conocimiento del fin, place por sí misma en el juicio. Pero 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, porque el arte siempre supone un fin en la causa (y en su causalidad) y [...] deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa.

²¹ Dawney Townsend, "Art and the Aesthetic: Hume, Kant, and the Essence of Art", en Davies Stepen and Sukla Ananta Ch., eds., *Art and Essence*. Westport Connecticut/Londres, Prager, 2003, pp. 87-88.

²² Henry E. Allison, *Kant's Theory of Taste*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Especialmente el capítulo IV, en el que trata de las bellas artes, al que titula "Parerga to the Theory of Taste".

²³ Noël Carroll, *Una teoría del arte de masas*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2002, pp. 101-102.

De este modo, podemos decir que en términos kantianos, hablando estrictamente, toda belleza artística es dependiente. Así lo considera también Derrida, quien repara en *sin* de la kantiana *finalidad sin fin*: en la belleza de una flor se evidencia una finalidad subyacente pero imposible de encontrar, que no soporta ninguna mirada científica. No obstante, para Derrida, uno no puede dirigirse hacia la producción de lo bello (artístico, por ejemplo) sin un ideal; pero este ideal productivo de lo bello es una serie de inauguraciones sin prescripción. Lo bello permanece sin concepto, pero se ejemplifica productiva y localmente, y en ese sentido no puede ser más que belleza adherente, es decir, impura, donde el *sin* del *sin fin* queda comprometido. El hombre, justo porque coge el *sin fin* de lo bello natural, responde con un proceder contra la belleza no *sin fin*.

En conclusión, Gadamer es contrario a la analítica de lo bello kantiana, especialmente a la subordinación de lo bello artístico en lo bello natural. Lo bello deviene aquello que hay de más auténtico en la obra de arte, aquello que se comprende, porque no hay percepción estética sin interpretación. En cierto modo, la óptica gadameriana es un adiós a la estética, pues a la discontinuidad del ser estético se le opone la continuidad hermenéutica, la cual se da como verdadero régimen de nuestra existencia. La hermenéutica gadameriana mantiene la idea de lo bello para unir la vocación histórico-filosófica con la especulación ontológica: la obra de arte es vista como un acontecimiento ontológico que en su acontecer entreabre una apertura que en un tiempo se llamaba *bello* y que hoy es sólo el sello de lo auténtico (bella es una auténtica obra de arte).

Weinsheimer resume la postura de Gadamer en los siguientes términos:

Es precisamente esta validez, sin embargo, la validez del objeto bello, lo que busca Gadamer; y ha de encontrarse, según da a entender, en el *Anspruch* (reivindicación) del arte. Si Kant finalmente no hace justicia a esta afirmación, de ahí no se sigue que Gadamer deba rechazar finalmente la estética kantiana. Más bien, él señala que la filosofía del arte per se cae fuera del alcance de Kant. La prioridad de la naturaleza sobre el arte en la discusión de Kant sobre el gusto y el genio resulta del hecho de que la *crítica del juicio estético* pone las bases de la *crítica del juicio teleológico* que forma la parte segunda y conclusiva de la *Crítica*. Aquí, en esta segunda parte, los juicios de finalidad *natural* son el único interés de Kant. Así la prioridad que asigna a la naturaleza en el juicio estético es meramente una prioridad metodológica requerida por la dirección de su argumento. Kant deja espacio a una filosofía del arte, pero no lo llena; y así si seguimos la dirección del propio argumento de Gadamer, el camino pasa *a través de* Kant y no alrededor de él. *Anspruch* significa para Gadamer en el reino del arte lo que *Urteil* (juicio) significa para Kant en el reino de lo

bello en general. Es el puente entre el conocimiento conceptual del entendimiento de lo que algo es y el conocimiento moral de la razón práctica de lo que algo debe ser. Pero a diferencia de *Urteil*, *Anspruch* es menos algo que hacemos que algo que primero nos sucede. "*Das Kunstwerk spricht uns an*".²⁴

²⁴ Joel Weinsheimer, *Gadamer's Hermeneutics. A Reading of Truth and Method*. New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 85-86.

