

ESTÉTICA EN LA CULTURA OCCIDENTAL MODERNA DEL SIGLO XVIII:  
¿UNA BÚSQUEDA DE ARMONÍA ENTRE RAZÓN Y SENSIBILIDAD?

BIBIANA JUDITH CRUZ RIVERA

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE FILOSOFÍA  
CARTAGENA DE INDIAS  
2011

ESTÉTICA EN LA CULTURA OCCIDENTAL MODERNA DEL SIGLO XVIII:  
¿UNA BÚSQUEDA DE ARMONÍA ENTRE RAZÓN Y SENSIBILIDAD?

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Filósofo

BIBIANA JUDITH CRUZ RIVERA

Asesor:  
JUAN FELIPE BARRETO SALAZAR

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE FILOSOFÍA  
CARTAGENA DE INDIAS  
2011

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia y amigos que con su apoyo y confianza hicieron posible la realización de este trabajo.

## RESUMEN

El surgimiento de la Estética, a mediados del siglo XVIII, configura una respuesta a las necesidades antropológicas de la época que demandaban un tipo de sujeto autónomo, esto es, un sujeto que guardara un equilibrio o armonía entre las dimensiones de su existencia, particularmente entre su razón y su sensibilidad. En este orden, la Estética articula una relación entre razón y sensibilidad que le permite alimentar el ideal de autonomía moderno. A través del “juicio de gusto”, la reflexión estética posibilita un punto de confluencia entre estas dos facultades; y son inicialmente las tendencias racionalistas y empiristas las que emprenden una teorización al respecto a través de autores como Leibniz, Wolff, Baumbargten, Hume y Burke. Sin embargo, éstas no logran una fundamentación adecuada del juicio estético al dar prelación a solo una de las dos facultades. En un punto intermedio, se situará Kant, quien desde una posición trascendental logre dicha fundamentación y, con ella, la consolidación de la Estética como disciplina autónoma. Empero, si bien con todo esto se logra un reconocimiento positivo de la facultad sensible, el peso de la razón prevalecerá.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	6
CAPÍTULO I .....	9
CONSOLIDACIÓN DE LA ESTÉTICA: UN PRODUCTO DE LA CULTURA OCCIDENTAL MODERNA ORIENTADO A LA BÚSQUEDA ARMONÍA ENTRE RAZÓN Y SENSIBILIDAD .....	9
1. CARACTERIZACIÓN HISTÓRICA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII.....	11
2. INCIDENCIAS DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE EN LA FORMACIÓN DE LA ESTÉTICA.....	15
2.1. La transición de la Artesanía al Arte en la consolidación de la Estética .....	16
3. ANTECEDENTES FILOSÓFICOS DE LA RELACIÓN ENTRE RAZÓN Y SENSIBILIDAD .....	21
CAPÍTULO II .....	30
RAZÓN Y SENSIBILIDAD EN EL MARCO ESTÉTICO–FILOSÓFICO MODERNO .	30
1. CARACTERIZACIÓN DEL PENSAMIENTO MODERNO .....	33
1.1. Panorámica de la Estética durante la segunda mitad del siglo XVIII.....	37
1.2. Estética entre fragmentación y autonomía del sujeto moderno.....	40
1.3. La Estética entre Racionalismo y Empirismo. ....	43
2. LEGADOS DEL RACIONALISMO Y EL EMPIRISMO .....	45
2.1. ESFERA DEL RACIONALISMO:.....	46
2.1.1. Alexander Baumgarten.....	46
2.2. ESFERA DEL EMPIRISMO:.....	54
2.2.1. David Hume.....	56
2.2.2. Edmund Burke: .....	59
CAPÍTULO TERCERO.....	68
KANT: EL LIBRE JUEGO DE LAS FACULTADES COMO COMPLICIDAD SUBJETIVA ENTRE EL HOMBRE Y LA NATURALEZA .....	68
CONCLUSIÓN.....	80
BIBLIOGRAFÍA.....	83

## INTRODUCCIÓN

Desde la antigüedad, en la cultura occidental puede observarse que la sensibilidad ha sido relegada del conocimiento verdadero, pues no se le considera una fuente adecuada para alcanzarlo. Sin embargo, las expresiones culturales ponen de manifiesto que la sensibilidad es algo tan esencial al ser humano como lo es la razón.

Con el surgimiento de la Estética como ciencia a mediados del siglo XVIII, el hombre moderno logra establecer un espacio, a través del juicio de gusto, en el que posibilita un nexo sistemático entre estas dos facultades. Éste no es solo el resultado de largos años de maduración de la reflexión estética entorno al arte, configura también uno de los resultados advenidos tras las fuertes transformaciones culturales europeas iniciadas desde el Renacimiento; en esta medida, la estética se forma como producto de la cultura occidental moderna y responde a unas necesidades e ideales específicos de la cultura europea del siglo XVIII. Principalmente, la necesidad de contrarrestar la fragmentación del hombre moderno a través de un ideal de autonomía que armonice su razón y su sensibilidad.

El presente trabajo tiene el propósito de contextualizar el surgimiento de la Estética en el marco de las transformaciones socio-culturales europeas, las cuales establecen las condiciones de posibilidad para la Estética, de este modo se busca comprender en qué medida ésta ciencia es producto de la Modernidad y cómo responde a sus necesidades a través de la temática del gusto. De igual modo, se quiere iniciar una indagación sobre las corrientes estéticas más relevantes y sus posturas frente al problema de la relación entre razón y

sensibilidad durante la segunda mitad del siglo XVIII, siguiendo, el análisis de la época sobre la percepción de la belleza en términos de juicio de gusto.

Para la consecución y desarrollo de estos propósitos se estructura la monografía en tres capítulos: en el primero, se elaborará una caracterización histórica del periodo a tratar y se mostrarán las incidencias que tuvo el proceso de consecución de autonomía del arte en la formación de la Estética como disciplina. Luego de esta contextualización histórico-cultural del hombre moderno y sus ideales progresistas, se procederá a elaborar un recorrido sintético a través de los momentos más representativos en la historia de la filosofía, desde la antigüedad hasta la modernidad, en el que se rastrean las tendencias más relevantes respecto a la sensibilidad y la razón. Todo esto, con el fin de esbozar una visión integral de los orígenes de la Estética como producto de la cultura moderna, en la que han incidido las tendencias filosóficas más relevantes y en la que, a su vez, se inicia una búsqueda de fundamentación para su autonomía como ciencia.

En el segundo capítulo, el más extenso del trabajo, se abordará la esfera filosófica realizando en primer lugar una caracterización del pensamiento moderno y la reflexión estética en correspondencia con los cambios y demandas de la cultura del momento, con el propósito de comprender en qué sentido la Estética responde al modelo antropológico propuesto a través de la búsqueda de equilibrio entre razón y sensibilidad. Seguidamente, se abordará la relación razón-sensibilidad a partir de las dos corrientes filosóficas dominantes del siglo XVIII: Empirismo y Racionalismo, a través del pensamiento estético de Baumgarten, Hume y Burke. Esto con el objeto de mostrar a partir de la temática del juicio del gusto la posibilidad de encontrar la forma en que participan una dimensión de la otra y con ello la posibilidad de una fundamentación de la Estética en sí misma que permita la consolidación de su autonomía.

Finalmente, el tercer capítulo aborda la perspectiva kantiana sobre la temática tratada. Con esto se busca profundizar en una comprensión influyente que absorbe los elementos esenciales de Racionalismo y Empirismo, permitiendo la confluencia entre estas dos tendencias y, con ello, asimilar una forma distinta de abordar la relación entre razón y sensibilidad a través de un libre juego de las facultades en el contexto del juicio de gusto; a su vez, en este último capítulo se pretende mostrar que solo a través de un fundamento trascendental, la Estética logra afianzar su autonomía como disciplina.

Al final de este trabajo se habrá obtenido una panorámica general de los planteamientos estéticos más notables, que durante la segunda parte del siglo XVIII permiten dar cuenta de un cambio en la mentalidad del hombre frente a su dimensión sensible, las implicaciones que esto tiene en el desarrollo de su cultura y, a su vez, la influencia de la cultura en este cambio de visión en el plano filosófico.

Desde esta visión de la Estética, en tanto producto de la modernidad, se habrá dado cuenta de la percepción de la belleza, a través del juicio de gusto, como camino teórico en el análisis correspondiente a la relación razón-sensibilidad y como respuesta a las demandas culturales de la época.



## CAPÍTULO I

### **CONSOLIDACIÓN DE LA ESTÉTICA: UN PRODUCTO DE LA CULTURA OCCIDENTAL MODERNA ORIENTADO A LA BÚSQUEDA ARMONÍA ENTRE RAZÓN Y SENSIBILIDAD**

Las reflexiones estéticas han existido desde la Antigüedad clásica, pues en Platón y en Aristóteles, principalmente, pueden encontrarse consideraciones sobre la belleza y el arte. Sin embargo, estas consideraciones estéticas se subordinaban a otras reflexiones de carácter filosófico<sup>1</sup>. Sólo a partir de la Modernidad la Estética adquiere autonomía, dado que logra ser reconocida como disciplina con un objeto de estudio propio y con pretensiones de científicidad. Su tarea fundamental consistirá en destacar la importancia de la sensibilidad y la imaginación como facultades de conocimiento.

En este capítulo se realizará una caracterización socio-cultural del proceso de consolidación de la Estética como disciplina independiente, a partir del desarrollo de las ideas de razón y sensibilidad. El objetivo de esta primera parte será mostrar a la Estética como producto de la Cultura Moderna Europea, la cual experimenta una serie de transformaciones que empiezan a gestarse desde el Renacimiento. Se pondrán de relieve los factores más influyentes en la formación de esta disciplina y se expondrá el papel importantísimo que desempeña el proceso de independencia del arte como relevante condición de posibilidad de la Estética. Finalmente, se hará un recuento sucinto de las concepciones filosóficas que han abordado el tema de la sensibilidad y la razón desde la Antigüedad clásica hasta la Modernidad. Todo lo anterior, con la intención de delinear una comprensión integral de los orígenes de la Estética moderna, para poder

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, en Platón la idea de la belleza se encontraba subordinada a su teoría de las ideas, en donde se puede observar una identidad entre lo bello y lo bueno.

profundizar, en el siguiente capítulo, en la búsqueda de una armonía entre razón y sensibilidad en el ámbito estético dieciochesco europeo.

Pues bien, es en el siglo XVIII, empezada su segunda mitad, cuando la Estética aparece como disciplina independiente. Este logro se le atribuye a Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), quien por primera vez introdujo el término en su obra “Aesthetica” (1750), para denotar una ciencia de lo bello en la que se elevara el estatus del conocimiento sensible respecto al racional; y, en la que lo bello fuera comprendido a partir de la interrelación de los elementos oscuros y distintos en una estructura coherente. Esa interrelación hace manifiesta una relación entre razón (elementos distintos) y sensibilidad (elementos oscuros), lo que hasta el momento había sido muy difícil de concebir en la cultura occidental.

Sin embargo, el proyecto de la autonomía estética sólo es posible tras un largo proceso de transformaciones culturales y un cambio de conciencia en el hombre que se verá reflejado en esta nueva ciencia. Pues la posibilidad de interrelación de elementos oscuros y distintos sólo pudo ser visualizada por Baumgarten en tanto las condiciones socio-culturales de su época la exigieron; éstas, durante el periodo que corre entre los siglos XVII y XVIII, conducen al hombre hacia la búsqueda de una integridad y equilibrio en todos los órdenes de su existencia (esto incluye lo racional y lo pasional), con el fin de realizarse como ser autónomo; en esta búsqueda desempeñará un papel importante la sensibilidad humana, ya que, reconocida como contraparte de la racionalidad, posibilitará un equilibrio en las aspiraciones del hombre. No es casual pues, la inclinación de Baumgarten hacia un término que indica sensibilidad, sentidos, sentimiento, etc, en una época en la que posiciones sensualistas ganan terreno en la filosofía<sup>2</sup> debido a que el hombre empieza a apropiarse de su componente no racional y asume poco a poco una actitud crítica frente a la razón.

---

<sup>2</sup> BÁMBULA, Juliane. Estética de las culturas populares. Santiago de Cali: Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 1993. Págs. 15,16.

En lo que sigue, se ampliarán estas ideas iniciando con una caracterización histórica general del periodo que transcurre entre los dos siglos mencionados; marco dentro del cual se desarrolla el proyecto estético como disciplina independiente y en el que se encuentran sus antecedentes e influencias más inmediatos. Esto, con el fin de resaltar las condiciones sociales e intelectuales más decisivas en el cambio de conciencia del hombre moderno y llevar a una comprensión integral del proyecto estético, que lo revele como edificado sobre una base concreta: la Cultura Occidental Moderna.

### **1. CARACTERIZACIÓN HISTÓRICA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII**

Los cambios que llevan de un paradigma a otro, en el marco de la historia, presentan un proceso lento de transición y desprendimiento que no permite establecer un corte lineal y abrupto entre ellos. En este orden de ideas, los límites de la lustración, cuyo apogeo encontramos en el siglo XVIII, pueden evidenciarse en gran parte del XVII, con lo que ambos periodos se muestran emparentados. Bajo esta consideración se esboza el siguiente balance histórico.

El siglo XVII es un periodo de crisis que afecta a Europa, con la presencia de desordenes sociales y políticos<sup>3</sup>, a los cuales se suman grandes epidemias, hambrunas, depresión demográfica y un retroceso en el comercio que provoca una gran crisis económica<sup>4</sup>. Aun presentando esta serie de adversidades, suele denominarse a este siglo como el de la “razón triunfante”, pues tras el periodo renacentista la razón adquiere mayor relevancia en la actividad humana, con lo que el hombre ejercerá una resistencia más fehaciente al dogmatismo medieval que aún se mantenía vigente en la monarquía. Así, estudiosos como Tomas Hobbes (1588-1679), René Descartes (1596-1650), Baruch Espinoza (1632-

---

<sup>3</sup> Como la crisis de 1640 en España, la Fronza en Francia, la revolución inglesa, la guerra de los 30 años, entre otros. Ver: VAN DÜLMEN, Richard. “Comienzos de la Edad Moderna y la crisis del siglo XVII”. En: *Historia universal: los inicios de Europa Moderna 1550-1648*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002. Págs. 342 y siguientes

<sup>4</sup> Aunque esta crisis afectó a la mayor parte de la población, algunos lograron prosperar, como los burgueses, quienes acrecentaron su importancia y manejo de las estrategias comerciales.

1677), Jhon Locke (1632-1704) Isaac Newton (1642-1727), entre otros, lograrán mostrar nuevos horizontes para los ideales humanos que se expresarán en el conocimiento, la política, la religión, la moral, las artes, etc.

En sus últimas décadas, el siglo XVII presenta una crisis ideológica, lo que Paul Hazard denominó como “crisis de la consciencia europea”. Esta crisis es reflejo de las nuevas tendencias filosóficas de la época, que se advienen con la aparición del racionalismo cartesiano, dado que a partir de éste se produce una ruptura con toda la tradición intelectual medieval al separar la razón de la fe y dirigir los intereses del conocimiento hacia la búsqueda de sus orígenes y del método adecuado para alcanzarlo. De este modo, lo que empieza como crisis ideológica, terminará revolucionando el campo científico e impulsando la razón como principio de la actividad humana.

Esta serie de desprendimientos respecto al paradigma medieval encontrarán en el siglo XVIII su punto más álgido, floreciendo en un espíritu crítico y reformista encabezado por el movimiento ilustrado<sup>5</sup>, cuyos miembros provienen de la burguesía. Conforme a ello, surge en Francia una generación importante de intelectuales que buscan comprender la realidad de su época y proyectan una sociedad que, mediante la educación, supere la ignorancia y logre constituirse por miembros autónomos, conscientes de sus derechos, libertades y deberes.

Con todo esto, para el siglo XVIII, la fe se traslada de Dios al hombre: hay confianza en lo que éste puede hacer y se piensa en que el progreso humano es

---

<sup>5</sup> Se comprenderá aquí el Movimiento Ilustrado, desde la perspectiva alemana, como el movimiento cultural y social dado en el siglo XVIII en Europa, que atiende al “proceso mediante el cual la humanidad entraba en su mayoría de edad, al atreverse a pensar y examinar a la luz de la razón el legado recibido”. La confianza en la razón es su característica más esencial; con base en ésta, se pretendían solucionar los problemas humanos y superar los errores pasados. Sin embargo, también se tendrá en cuenta que para la época, hubo corrientes intelectuales influyentes al margen de la Ilustración, y hasta opuestas, aún en su momento de mayor apogeo; y, que a pesar de ello se puede señalar que: “Se dio mas bien una superposición de la cultura ilustrada sobre la escolástica y barroca que una sustitución de éstas por aquella... otras veces... más que una actitud explícitamente anti-ilustrada, lo que predomina es la continuidad de una enseñanza basada en la autoridad”. Tomado de: SANCHEZ MARCOS, Fernando. “La cultura del siglo de las Luces”. En: *Ibíd.* Págs.529, 534. Las comillas son del autor.

continuo e indefinido. Se desarrolla así una cultura laica e incluso antirreligiosa y anticlerical<sup>6</sup>, lo que lleva al surgimiento de expresiones más tolerantes de espiritualidad: nihilismo libertario, agnosticismo; incluso se formulan ya claramente propuestas de ateísmo y satanismo<sup>7</sup>. Esta tolerancia refleja una atención a los aspectos más oscuros del hombre que también empiezan a ser reconocidos.

Las artes también reflejan esta serie cambios, pues adoptan las nuevas tendencias culturales y filosóficas. Así, en el siglo XVII y gran parte del XVIII, se cambia se pasa de una tendencia imitativa renacentista al estilo barroco. Ya entrado el siglo XVIII aparece el clasicismo con una normatividad que busca sus orígenes en la Grecia clásica y responde a su ideal de belleza; aparece con esto el neoclasicismo que refleja, de manera casi dogmática, los principios intelectuales de la Ilustración; hasta llegar a un periodo pre-romántico, a finales de siglo, que enfoca su atención en el sentimiento humano.

El marco histórico que nos ofrecen estos dos siglos pone de relieve un proceso de consolidación creciente del papel que desempeña la razón, no sólo en asuntos de conocimiento, sino en todo lo concerniente a la cultura de la época; pues se observa que hasta en el arte las concepciones racionales toman posición en las pretensiones humanas.

En general, ese oleaje de cambios y revoluciones, presentados entre los siglos XVII y XVIII, que van desde lo filosófico hasta lo socio-cultural, perfilan un hombre autónomo al que se le da un lugar de privilegio en la Modernidad. Es entonces cuando el hombre adviene sujeto<sup>8</sup> y, sobre las nuevas condiciones modernas, que lo impulsan a ser crítico y a hacer uso de la libertad de opinión, se hace portavoz no sólo de conocimientos sino de sus sentimientos, pareceres, emociones, malestares, etc. Como lo expresa Elena Oliveras: (...) “la Ilustración constituye un

---

<sup>6</sup> VAN DÜLMEN, Richard. Óp. Cit. Pág. 305.

<sup>7</sup> Esto se ve expuesto por algunos personajes de novelas escandalosas de la época, por ejemplo en las escritas por el Marqués de Sade, entre otros. O, ya en el XVII en *La Mothe le Vayer*. Ídem.

<sup>8</sup> OLIVERAS, Elena. *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel. 2005. Pág. 23.

hito decisivo en la consolidación de la Estética no solo porque presenta categorías nuevas sino por el modo en que se articulan las ideas en torno del hombre como centro, como lugar de decisión. A partir de entonces, yo mismo y mis estados, son lo primero, lo digno de atención”<sup>9</sup>.

En este contexto, la autonomía del hombre, se enfoca a matizar las diferencias entre su razón y su sensibilidad. Un hombre autónomo deberá ser capaz de controlar la posible exacerbación de una razón que le lleve a ser insensible; o al contrario, la exacerbación de una sensibilidad que le lleve a ser irracional. Marc Jiménez, refiriéndose a este aspecto señala que:

Siempre que la razón y la sensibilidad entran en rivalidad, o bien que una de ellas predomina en detrimento de la otra, el hombre puede ser considerado como debilitado, desequilibrado. El hombre demasiado racional, que solo obedece a los mandatos de su intelecto, necesita una moral, una religión, o una orden trascendente. Por contra, un individuo demasiado sensible, víctima de un exceso de sentimentalidad, precisa una ciencia, algunas reglas bien ordenadas capaces de inculcarle cierta razón<sup>10</sup>.

Bajo la proyección de este tipo de autonomía en el hombre ilustrado, la disciplina estética, puede comprenderse como producto específico de la Cultura Occidental Moderna, en tanto su inicial propósito estriba en disponer el conocimiento sensible como un análogo de la razón y en concebir lo bello bajo la interrelación de elementos sensibles y racionales. Lo que inicia una búsqueda de equilibrio entre razón y sensibilidad.

Teniendo ya esta caracterización del marco histórico en que nace la Estética, se puede especificar aquí que lo que inicia como un triunfo de la razón en el siglo XVII lleva en el XVIII al ideal ilustrado de un hombre autónomo que guarde un equilibrio entre sensibilidad y razón, y esto, es lo que abre la puerta definitiva a la búsqueda de autonomía de la Estética; sin embargo, lo dicho hasta ahora no es

---

<sup>9</sup> *Ibíd.* Pág. 24

<sup>10</sup> JIMÉNEZ, Marc. *Qué es la Estética*. Barcelona: Idea Books. 1999. Pág. 37.

suficiente para lograr una comprensión integral del surgimiento de esta disciplina, hace falta aún remitirse al rol que desempeña la autonomía del arte y, con ello, las transformaciones que se generan en su entorno, como parte de todo este proceso.

## **2. INCIDENCIAS DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE EN LA FORMACIÓN DE LA ESTÉTICA**

Como ya quedó enunciado, la configuración de la Estética se posibilita tras un largo proceso de emancipación logrado a partir de todo un conjunto de transformaciones sociales, políticas, económicas y filosóficas que se han sucedido a lo largo de los siglos mencionados. Algunas de estas transformaciones se desprenden de los inicios del Renacimiento, como es el caso de la “autonomía del arte”, que constituye una de las transformaciones más decisivas en el surgimiento de la Estética Moderna; a lo anterior, se agrega que el establecimiento de la Estética como disciplina no sólo logra constituir una nueva ciencia, sino que manifiesta a su vez un cambio en la perspectiva del ser humano frente a la figura del artista y sus obras que se venía gestando también desde el Renacimiento.

Ahora bien, la autonomía en el arte se desprende de una serie de cambios socio-culturales que se dieron en el Renacimiento. A su vez, del proceso de la autonomía del arte resultan otros factores de fuerte incidencia en la autonomía estética; de los cuales se mencionarán aquí los más relevantes.

Para hablar de autonomía en el arte, es preciso remitirse al momento en que éste es reconocido como una actividad intelectual, es decir, al momento en que deja de ser un objeto artesanal y adquiere un nuevo estatus social, pues esto representa una independencia inicial en el arte y sólo a partir de ello la autonomía puede advenir a la Estética. Con razón M. Jiménez afirma que “la idea misma de Estética, en el sentido moderno, no aparece sino en el momento que el arte es

reconocido y se reconoce, a través de su concepto, como una actividad intelectual, irreductible a cualquier otro trabajo puramente técnico”<sup>11</sup>.

### **2.1. La transición de la Artesanía al Arte en la consolidación de la Estética**

En la Edad Media era inconcebible atribuir al hombre un poder creativo, pues la filosofía religiosa considera que solo Dios detenta el poder de “crear”, de modo que la idea de una creación artística se hace imposible para entonces. El hombre es creatura mientras Dios eterno creador increado. El producto artístico era considerado el resultado de una destreza manual que cumplía la función de objeto pedagógico en la tarea eclesiástica de evangelizar; y, en tanto era así, el artista constituía un medio de manifestación del poder divino y, como tal, no contaba con mayor consideración social.

Iniciado el Renacimiento, el artista empieza a destacarse como un ser que se ejercita en diversas disciplinas como la geometría, las matemáticas, la física, la aritmética, entre otras; y deja atrás su imagen de artesano para convertirse en el humanista, como es el caso de Leonardo da Vinci (1452-1519) quien fuera inventor, escultor, matemático, ingeniero, arquitecto, músico, un importante erudito de su época, además de pintor.

De esta manera, el artista se hace poseedor de un talento y habilidad especiales que, unidos a un conocimiento del mundo, le permite realizar esmeradas y fiables representaciones de la naturaleza y de los hombres. Con ello, la obra se convierte en el producto de un conocimiento intelectual y se diferencia del objeto artesanal.

Todo esto lleva a que desde el siglo XVI empiece a manifestarse una mayor relevancia de la personalidad del artista que va más allá de su reconocimiento social; pues ahora empieza a destacarse por su genialidad, es decir, por todo aquello que le hace único y que configura su individualidad. Este fenómeno pone al descubierto la aceptación de la fuerza creadora individual, aunque la

---

<sup>11</sup> *Ibíd.* Pág. 25.



genialidad deja de ser un don divino sólo hasta después del romanticismo. Pero con ello, puede decirse, se logra la idea de creación artística en el Renacimiento.

Y no es una idea que rivalice de algún modo con el poder creador Divino en este contexto, ya que el artista no crea a partir de la nada, como lo haría Dios, sino a partir de un saber científico que implica una aprehensión y una aplicación de conocimientos. De esta manera, la obra sólo se considerará bella en tanto imite lo más fielmente posible a la creación de Dios.

Como parte de esta serie de cambios, también encontramos la aparición de nuevas relaciones comerciales debido al surgimiento del capitalismo y su aplicación al campo artesanal, lo que favorece y concreta aún más la autonomización del arte. Pues estas nuevas relaciones facilitan la personalización de los contratos entre artista y comanditario, en donde el artista adquiere un grado amplio de iniciativa; facilitan además el aumento del precio de las obras y el crecimiento de la demanda de mercado.

A principios del Renacimiento la obra, puede decirse, responde a unos fines utilitarios, ya que debía satisfacer las necesidades y exigencias de quien pagaba; a partir de esto se puede asociar a la obra un valor de uso, en tanto que su costo es negociado entre artista y comanditario en virtud del costo de producción<sup>12</sup>, como el de los materiales a emplear, el tiempo etc. Sin embargo, para mediados del Renacimiento esta situación cambia gracias a la expansión del mercado del arte.

Si bien esta expansión se debe en gran medida a la progresiva extensión del reconocimiento y estatus del artista, es el poder creativo, la genialidad del artista, la que pone de manifiesto las cualidades intrínsecas de su personalidad<sup>13</sup>, lo que realmente va a despertar el interés de los posibles compradores y además a determinar el valor de la obra. Se presenta así, un desplazamiento de un valor de

---

<sup>12</sup>Ibíd. Pág. 33.

<sup>13</sup>Ídem.

uso a un valor de cambio en el arte basado en la genialidad única e invaluable del artista. Esto lleva al reconocimiento de los artistas no sólo como importantes humanistas que gozan de los privilegios de las cortes en siglo XVI, sino también como seres poseedores de una fuerza particular, de un don especial para crear.

Toda esta serie de fenómenos generará particulares cambios en el mercado del arte, en el transcurso de los siglos XVII y XVIII, pues llevará a que sea conformando por posibles compradores que buscan calidad en el producto y que con el tiempo se irán convirtiendo en conocedores de la materia; lo cual a su vez conducirá a la estipulación de normas para evaluar las obras, una labor que desarrollará la academia desde entonces; y, con todo ello, al surgimiento del crítico de arte.

En suma, de la transición del artesano al artista, durante el Renacimiento, se desprenden factores de fuerte incidencia en la autonomización de la Estética, como son: la concepción del arte como producto intelectual, el reconocimiento de la fuerza creadora e individual del artista; y, con ello, la aceptación de la idea de creación artística, la valoración de la obra, un saber y unos criterios frente a la obra. Aun así, sólo a partir del siglo XVIII puede hablarse con propiedad de autonomía, tanto en el arte como, sobre todo, en la Estética. Mientras tanto, surgirán nuevas cuestiones con respecto a la fuerza artística que continuarán modificando la reflexión en torno al arte y que las teorías estéticas posteriores desarrollarán.

La pregunta clave ahora será: ¿Qué fuerza incita a crear: la razón o el sentimiento?

Al llegar a este punto, es necesario subrayar que en el Renacimiento se impone el principio de imitación en el arte, de manera consecuente a los cambios culturales que se presentaban, y que responde a un ideal de belleza particular. Se trataba de una manera de rendir homenaje a Dios, imitando su obra, la naturaleza o al

hombre y con ello se accedía a la belleza<sup>14</sup> bajo la regla geométrico-matemática; en este sentido, se respondía al ideal de belleza como armonía, como unidad en la diversidad, el cual, se desprende de la “gran teoría clásica de la belleza” (esta idea será ampliada más adelante).

No es desacertado hablar de una matematización del arte basada en el ideal humanístico de la época, pues se imponía el modo de representación perspectivista desarrollado por León Battista Alberty (1404-1472), y la cosmología del número iniciada por Pitágoras desde la época clásica (éstas son sólo algunas formas en que se respondía a reglas geométricas y aritméticas en el arte). Este ideal de belleza muestra que aún para esta época no se admite como facultades de creación a la imaginación, la pasión, la emoción, etc. Sin embargo, se observa que los contemporáneos de la época reconocían y valoraban numerosas cualidades artísticas como la capacidad de invención, personalidad, temperamento, soltura, etc., que hacen referencia en últimas al individuo creador y que en nada responden a reglas geométricas o aritméticas.

A partir de lo dicho, en el panorama que ofrece el mencionado ideal de belleza, se revela cierta tensión entre sensibilidad y razón, que para el siglo XVIII se convertirá en una búsqueda de armonía entre las mismas, pues la idea de un sujeto creador en un ámbito artístico autónomo sólo será posible en tanto se adquiera consciencia de la complementariedad entre razón y sensibilidad; ya que de lo contrario el sujeto se encontrará en desequilibrio<sup>15</sup>.

Con esto, se puede especificar otro factor que se suma a los ya mencionados como indispensables para la consolidación de la Estética en el XVIII: la búsqueda de una armonía entre razón y sensibilidad.

Hasta ahora se ha elaborado una caracterización histórica general de los siglos XVII y XVIII y se han tratado de mostrar los factores de mayor relevancia en el

---

<sup>14</sup> Ibíd. Pág. 35.

<sup>15</sup> Ibíd. Págs. 37-38.

marco socio-cultural, dados desde el Renacimiento, que posibilitarán el proceso de autonomización de la Estética en la Modernidad, hasta llegar al factor que mas interesa en este trabajo: la relación entre razón y sensibilidad en el proyecto estético, que será comprendida aquí bajo los términos de una búsqueda de armonía entre ellas.

Se observa entonces que, a partir de un inicial deseo cartesiano por separar la razón de la fe y reestructurar el edificio del conocimiento sobre fundamentos sólidos, a modo de la matemática, surge la discusión sobre el origen del conocimiento: ¿procede a partir de la razón? o ¿de la experiencia?; y es a partir de la razón que se revoluciona el estilo de vida y la cultura del hombre desde antes del siglo XVIII. Se convierte la razón en ama y señora de una época y de un hombre en el que prevalece su dimensión racional; y a partir de la segunda etapa del siglo, que incluye un periodo pre-romántico, esa misma razón se va convirtiendo en motivo de crítica e incomodidad para un hombre que afirma su dimensión no racional. Sin embargo, en todo ese proceso de fortalecimiento de la razón, la preocupación del hombre por su parte sensible ha estado presente; se puede observar en la evolución de las percepciones empiristas que se dan durante la misma época, aunque quizás de modo menos generalizado, pero no menos significativo.

No se quiere decir con lo anterior que dicha preocupación haya nacido justamente en esta época, por lo menos no en el campo de la filosofía. Así como las concepciones estéticas existen junto al arte desde tiempos remotos, también la sensibilidad ha estado presente en la cultura occidental, la filosofía ha abordado el tema de lo sensible desde la antigüedad, ya sea para censurarlo, destacarlo, estudiarlo, etc.; sólo se quiere destacar aquí, que ha sido parte de sus reflexiones, aunque la tendencia dominante la haya recusado.

### 3. ANTECEDENTES FILOSÓFICOS DE LA RELACIÓN ENTRE RAZÓN Y SENSIBILIDAD

Se cree, generalmente, que la Estética en sus orígenes fue una teoría objetivista de la belleza, y que en tiempos modernos se ha convertido en subjetivista. Esta opinión es errónea. Existía ya a principios de la antigüedad, y durante la edad media, una teoría subjetivista de la belleza, mientras que durante el periodo moderno se conservó durante mucho tiempo la teoría objetivista. Lo más que puede decirse es que en la estética antigua y medieval predominó la teoría objetivista, y en tiempos modernos, la teoría subjetivista<sup>16</sup>.

Seguiremos aquí esta idea del historiador de la Estética W. Tatarkiewicz para delinear el tratamiento respecto a razón y sensibilidad en las concepciones filosóficas más influyentes de la Estética moderna. Se comprenderá lo que denomina este autor como estéticas objetivas a aquellas concepciones que definen la belleza a partir de la razón, la intelectualidad, la perfección, lo claro y distinto, las leyes geométricas y aritméticas, etc.; y las estéticas subjetivas a aquellas que la definen a partir de lo sensible, la experiencia, la multiplicidad, lo oscuro, lo relativo.

Desde la antigüedad pueden apreciarse estas distinciones. Los pitagóricos buscan afirmar la objetividad de la belleza, mientras que los sofistas inauguran la teoría subjetivista<sup>17</sup>. Según los pitagóricos hay una, entre las propiedades de las cosas, que constituye la belleza; esta propiedad es la armonía, a su vez, “la armonía se deriva del orden, el orden de la proporción, la proporción de la medida, y la medida del número”<sup>18</sup>. En este sentido, la base objetiva de la belleza según los pitagóricos es constituida por armonía, proporción y número. Así, la belleza es una propiedad del universo y el hombre la descubre, no la inventa; a su vez, esta resulta ser la medida de toda la belleza realizada por el hombre. Por su parte, del antropocentrismo sofista se deriva la concepción subjetivista de la

---

<sup>16</sup> TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2002. Pág. 131.

<sup>17</sup> *Ibíd.* Pág. 232.

<sup>18</sup> *Ídem.*

belleza, pues consecuentemente el hombre es la medida de ésta, lo cual implica una relatividad de la belleza.

Tras esta contraposición, Sócrates asume un punto de vista intermedio desde cual considera que existen dos tipos de cosas bellas: las bellas en sí mismas y las bellas para cada persona que las utiliza. De este modo, reconcilia las dos concepciones respecto a la belleza: acepta una subjetividad, aunque parcial, al fundamentar la belleza en aquello que se ajusta a su fin, mientras que considera que la belleza en sí es objetiva.

La influencia de Platón al respecto es más radical y decisiva para la teoría estética. Asume la concepción pitagórica y llega a afirmar que “nada que sea bello lo es sin proporción”<sup>19</sup>; con él la belleza no va a depender de los ojos y los oídos, como afirmarían los sofistas, sino exclusivamente de la razón. Con esto se fundamenta y consolida la teoría clásica de la belleza.

Ahora bien, antes de continuar, se realizará aquí un rápido esbozo de dicha teoría, para una mejor comprensión en lo que sigue: La teoría clásica u objetiva de la belleza está basada en el principio de “Unidad en la variedad”<sup>20</sup>, (no se mencionarán aquí a aspectos distintos a los atributos o relaciones del objeto bello, como morales o metafísicos, que solían retrotraer los antiguos al hablar de lo bello). En este sentido, los griegos asumen la naturaleza de la belleza como algo formal. La unidad en la variedad, expresa una relación del todo con las partes, en donde añadir o quitar algo estropearía la belleza. De este modo, lo bello depende de la dimensión y el orden, lo que hace a la belleza objetiva e independiente del gusto del sujeto, a su vez, hace que se rija por los cánones de la perfección, lo que la hace inmutable, universal y absoluta. El fundamento básico de esta teoría se encuentra en el pitagorismo, a partir del cual se considera que la relación de la parte con el todo está representada en las figuras geométricas, también por el

---

<sup>19</sup> PLATÓN. *Sofista*. Madrid: Gredos, 2008. 288 A.

<sup>20</sup> BOSANQUET, Bernard. *Óp. Cit.* Pág. 42.

ritmo o por intervalos espaciales que tengan entre sí relación numérica<sup>21</sup>. “Por esta razón, la filosofía griega se inclina a elegir la forma matemática, razón o proporción, como la encarnación pura y típica de la belleza”<sup>22</sup>.

Terminado este esbozo, se puede señalar aquí que la opinión tradicional de la Grecia clásica asume este objetivismo, (más radicalmente desde la concepción platónica del mismo), y su influencia se hará evidente por casi dos mil años. En esto también Aristóteles desempeña un papel importante, pues aunque apoya las posiciones intermedias, al abordar esta teoría inscribiéndole un talante subjetivo a través del cual da relevancia al sensualismo y resalta el poder imaginativo en la poética, básicamente propone una estética de corte racional<sup>23</sup>; con todo lo cual se impulsa la posición objetivista hacia la edad media.

Existen otras posiciones interesantes en el contexto antiguo que se verán expresadas en reflexiones muy posteriores referentes a la naturaleza de los juicios estéticos y la belleza, entre éstas encontramos la estoica que, aunque tradicional, llega a afirmar que los juicios sobre la belleza son irracionales y se basan en impresiones, sin que con ello concibieran la belleza como algo relativo. Y otras tendencias que se contraponían, como las de los epicúreos, quienes sostienen que nada es bello por naturaleza y que puede llegarse a un acuerdo de tales juicios, profesando con esto un subjetivismo estético sin relativismo. Y los escépticos, que subrayan la divergencia de los juicios estéticos y la imposibilidad de ir más allá de la opinión en lo concerniente a la belleza.

En la Edad Media encontramos una fidelidad a la concepción antigua tan marcada, que con ella alcanza una mayor unificación; pero a diferencia de la Edad Clásica, los medievales se permiten más concesiones y llegan a plantear cuestionamientos a la autoevidencia concedida por los clásicos a esta concepción; esto, sin abandonar la comprensión de la belleza como propiedad

---

<sup>21</sup> *Ibíd.* Pág. 44.

<sup>22</sup> *Ídem.*

<sup>23</sup> BAYER, Raymond. *Historia de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961. Pág. 49.

objetiva de las cosas. Si bien estas visiones son pocas, no permiten extinguir las tendencias sensualistas de la estética durante esta época, sólo que “la opinión dominante absorbe sus elementos”<sup>24</sup>.

Posteriormente, durante el Renacimiento, la teoría objetiva de la belleza alcanza un fortalecimiento más arraigado en tanto es respaldado por los ideales humanistas del momento; a partir de la conjugación entre éstos y la gran teoría se llega a considerar que “el deber del artista es revelar las leyes objetivas e inmutables de la naturaleza”<sup>25</sup>. Lo anterior abre una nueva perspectiva frente al arte como imitación: mientras en la Antigüedad se trataba, según Platón, de la copia de una copia, en el Renacimiento la imitación en el arte es una forma de mostrar la idea misma que se tenía de la belleza, en la cual se responde al principio antiguo de Eúritmia<sup>26</sup>.

Según Tatarkiewicz, es difícil encontrar en el campo teórico de este periodo concepciones subjetivistas respecto al arte, sólo en su etapa final (siglo XVI tardío) Giordano Bruno (1548-1600), ofrece opiniones subjetivistas sobre el arte y la belleza, aunque fueron cuestiones que trató incidentalmente: “no existe nada que sea absolutamente bello sino para alguien”<sup>27</sup>, dice. También en obras de William Shakespeare (1564-1616) como Hamlet se encuentran similares alusiones, aunque no habla directamente de la belleza.

En este orden de ideas, convicciones estéticas como las de León Battista Alberti (1431-1464) o Marsilio Ficino (1433-1499), adquieren una fuerte posición en la filosofía y el saber del siglo XVI, con ellas se generaliza la idea de que una visión subjetiva o relativista de la belleza es signo de ignorancia; conforme a esto, la obra no está dirigida por la libertad sino por la necesidad.

---

<sup>24</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Óp. Cit. Pág. 237.

<sup>25</sup> *Ibíd.* Pág. 240.

<sup>26</sup> Principio griego sobre la belleza que hace referencia a la armonía entre las partes de un todo y del todo con las partes.

<sup>27</sup> BRUNO, Giordano. De Vinculis in genere. Pág. 645. Citado por: TATARKIEWICZ, Wladislaw. Óp. Cit. Pág. 243.



Sin embargo, este predominio de la razón y el intelecto manifiesto en el acatamiento estricto de las reglas aritmético-geométricas y en la subordinación a los principios de la perspectiva, no logra vedar del todo la sensibilidad en el campo artístico; pues, en primer lugar, como ya se mencionó, el Renacimiento también es el momento en que finalmente se acepta la idea de creación artística, y con ello un reconocimiento de las “cualidades creativas del artista”. Lo que significa para Marc Jiménez –cuando cita el perfil de algunos artistas trazado por Cristóforo Landino (1425-1498)<sup>28</sup>– una referencia al “individuo creador, su habilidad, su capacidad de invención, su soltura, incluso su temperamento. Pero esas cualidades deben responder a una triple exigencia: imitar la naturaleza, respetar las leyes de la perspectiva y glorificar a Dios”<sup>29</sup>. Sin embargo, en segundo lugar, de estas exigencias (propias del barroco) logran escapar, por su genialidad, grandes figuras del arte como el mismo Shakespeare, Rembrandt, Velázquez, Cervantes, logrando así iniciar un movimiento de secularización de la interioridad que se consume más propiamente en la literatura renacentista; “Los caracteres protagonistas en los dramas de Shakespeare, el despliegue de la novela y el desarrollo de la comedia, la sátira y la ironía son jalones hacia una subjetividad enteramente autónoma que no reconoce ningún fin objetivamente válido por encima de ella”<sup>30</sup>.

Así, si bien en el siglo XVI se impone el objetivismo de la belleza, subyacen a este conglomerado de objetividad los primeros pasos de un movimiento de

---

<sup>28</sup> “Masaccio era un excelente imitador de la naturaleza, con un sentido muy completo del relieve, de la buena composición y de la pureza, sin ornamentaciones [...] Fra Filippo Lippi pintaba con gracia y ornamentos; era tremendamente hábil y fue excelente [...] también para las ornamentaciones, tanto si las imitaba como si las inventaba. Andrea del Castagno ha sido un gran maestro del dibujo y del relieve; le gustaban particularmente las dificultades de su arte y los efectos de perspectiva; era muy vital y muy rápido, tenía mucha soltura en el trabajo [...] Fra Angelico era jovial, devoto, muy dado a las ornamentaciones y dotado de la mayor de las solturas”. Citado por Michael Baxandall, *L’oeil du Quattrocento*, París, Gallimard, Biblioteca ilustrada de las historias, 1985. Pág. 11. Tomado de: Marc Jiménez. *Óp. Cit. Cáp. I, Razón y Sensibilidad*. pág. 36-37.

<sup>29</sup> JIMÉNEZ, Marc. *Ibíd.* 37.

<sup>30</sup> GABÁS P., Raúl. *Curso básico de filosofía estética*. Universidad de Cantabria. Pág. 105.

secularización de la subjetividad que encontrará su sustento teórico en el siglo XVIII, a partir del surgimiento de la Estética.

El siglo XVII hereda las convicciones objetivistas dominantes del Renacimiento y a su vez, empieza a gestar una mayor complejidad en sus concepciones. Es un siglo profundamente influenciado por la tendencia racionalista cartesiana, en la que se encontrará un importante respaldo para la gran teoría objetivista de la belleza buscando mantener sus principios. Sin embargo, el mismo Descartes aunque en su obra busca desmitificar el conocimiento direccionándolo en un terreno exclusivamente racional, reconoce la existencia de otro dirigido por la sensibilidad y el sentimiento, respecto a lo cual prefiere ser muy prudente. El empirismo inglés que surge casi paralelamente, fija su atención en el terreno de la sensibilidad y la experiencia, y desde su línea psicologista, abre una nueva perspectiva para las concepciones estéticas.

No obstante, para este periodo se abandonan los postulados de Giordano Bruno y los intereses filosóficos no se inclinan hacia la estética, pues se da primacía al problema del conocimiento. Ahora bien, es el hombre, el sujeto, quien conoce. Así, tanto empiristas como racionalistas se enfrentaran en primer lugar a la cuestión del sujeto como origen del conocimiento. Se observa de este modo una asunción claramente subjetivista a partir de esta época, lo cual es determinante para la estética del siguiente siglo. Mientras tanto, el arte barroco, representativo de la época, es un arte sometido a reglas, a leyes; se encuentra al servicio del rey, de la moral y de la religión revelando así, si se puede decir, una estética racional (sólo en el campo de la arquitectura Claude Perrault (1613-1688), aunque criticado, cuestiona la línea clásica de belleza). Esta estética racional o racionalismo estético hará manifiestas en el hombre dos esferas: la esfera de la sensibilidad, facultas inferior de la que habla Chistian Wolf (1674-1754); y la esfera superior, la razón<sup>31</sup>. La subordinación completa de la primera a la segunda otorgará al hombre un pensar bien y un actuar bien. “La esfera de la sensibilidad

---

<sup>31</sup> BAYER, Raymond. Óp. Cit. Pág. 130.

es inferior por ser la esfera de lo inestable, del cambio, de lo movedizo y del instinto: en ella no son posibles la lógica, la moral ni la religión. Por el contrario, la esfera superior del entendimiento y la razón es la de lo general, de lo estable, de lo universal y de lo masivo; o en palabras más breves de la regla y de la ley<sup>32</sup>.

Posteriormente, mientras las anteriores visiones distintas a la objetivista, desde los sofistas, se limitaban a mostrar la relatividad de la belleza, en el siglo XVIII los ilustrados hacen patente su subjetividad. Para este siglo, las preocupaciones en torno a la estética empiezan a abandonar la búsqueda de unas leyes generales y reglas de la naturaleza y se encaminan a intentar descubrir las bases psicológicas de las experiencias estéticas. Tatarkiewicz, al respecto, habla de una victoria de la estética subjetivista.

Se puede advertir que este nuevo rumbo en la estética se apoya, como lo ampliaremos más adelante, en fundamentos heredados tanto del racionalismo cartesiano como del empirismo inglés. Y esa subordinación de la sensibilidad respecto a la razón empezará a ser discutida.

Ya desde principios de siglo aparecen en escena posiciones como la de Francis Hutcheson (1694-1746), quien afirma que la belleza no es una propiedad objetiva de las cosas, sino una percepción de la mente que se traduce en un sentido interior y que no depende de unas proporciones constantes ni se define por principios racionales. Posteriormente, ideas similares serán desarrolladas por pensadores como David Hume (1711-1776), Edmund Burke (1729-1797), entre otros. Es a mitad de siglo que estas tendencias adquieren mayor fuerza.

Además de este giro a lo subjetivo que se da en el siglo XVIII, surge otro cambio significativo a finales del mismo: el periodo prerromántico; éste, al resaltar los componentes emocionales de las experiencias estéticas y los componentes individuales de la creatividad, parece acomodarse al subjetivismo. Sin embargo, llegará un momento en que el romanticismo declara que el arte y más

---

<sup>32</sup> Ídem.

concretamente la poesía alcanza la verdad y colabora con la ciencia<sup>33</sup> “la poesía, declaraba W. Wordsworth –poeta romántico (1770-1850)–, es lo primero y lo último de todo conocimiento”<sup>34</sup>. Este tipo de atribuciones al arte no se corresponden con una teoría subjetivista. También se observa, que durante este mismo siglo, si bien se presencié la tendencia subjetivista en la teoría del arte y respecto a lo bello, en la práctica del arte ocurrió algo distinto; pues el neoclasicismo, la tendencia que se imponía aproximadamente desde mitad del siglo, renueva la teoría objetivista al impulsar un valor normativo, disciplina y austeridad en la práctica artística siguiendo el modelo de la antigüedad para combatir el arte implementado por la disoluta aristocracia del momento: el rococó.

Con todo, podemos señalar que es en el siglo XVIII cuando se hace manifiesta la resolución por dar un lugar importante a la sensibilidad humana en el marco de la filosofía; esto se revela directa y gradualmente en el campo de lo artístico y de lo bello; y es precisamente este intento el que impulsa definitivamente el nacimiento de la Estética como ciencia con Baumgarten.

Se puede observar a partir de este esbozo general de las concepciones racionalistas y sensualistas en la filosofía occidental, una tensión cambiante inmersa en altibajos, que abarca tendencias relativistas, escépticas y relacionistas, entre otras, en torno a lo bello y la sensibilidad. También puede observarse, que es un tema abordado básicamente desde la esfera racional; incluso en la Modernidad, momento en que se le da un reconocimiento especial a la sensibilidad, puede decirse nace la Estética, pero, sobre la base de un conocimiento inferior al racional y desde entonces, cabe agregar aquí, difícilmente se la ha tomado en serio en la esfera científica. Serán pensadores como Kant, Fichte, Schiller, Hegel en el siglo XIX, entre otros, quienes posteriormente en sus

---

<sup>33</sup> Friedrich von Schlegel, Friedrich von Hardenberg Novalis, Jean Paul, románticos entre los siglos XVIII y XIX, tenían este tipo de concepciones.

<sup>34</sup> TATARKIEWICZ, Wladislaw. Óp. Cit. Pág. 249.

tratados sobre estética intentan mostrar soluciones al respecto, al revelar la necesidad mutua que se guardan razón y sensibilidad en la experiencia estética.

Se ha abordado, en este primer capítulo, la cuestión de los orígenes de la Estética, especificándola como producto de la Cultura Occidental Moderna desde el momento en que responde al ideal de autonomía del hombre ilustrado. De igual modo, se ha planteado que la búsqueda de una validez de lo sensible, dentro de la filosofía, ha sido un proceso muy difícil dada la tradición basada en la auto-evidencia de la razón, que ha permanecido como centro de la cultura occidental desde la Antigüedad hasta hoy.

Sobre esta base, en la que se buscó integrar los aspectos más decisivos de la formación de la Estética (socio-culturales y filosóficos), se procederá a profundizar en el tratamiento que se dio a la relación razón-sensibilidad en el marco específicamente filosófico de la Estética Moderna Europea.

## **CAPÍTULO II**

### **RAZÓN Y SENSIBILIDAD EN EL MARCO ESTÉTICO–FILOSÓFICO MODERNO**

Teniendo ya una perspectiva del marco socio-cultural en el que surge la Estética, esto es, los principales planteamientos e ideales ilustrados que proyectan un nuevo tipo de sociedad y de individuo, se procede a continuación a abordar el sustento teórico desde el cual la filosofía pretende responder a estas nuevas necesidades, queriendo mostrar con el surgimiento de la Estética y su desarrollo en la segunda mitad del siglo XVIII, la evolución de una respuesta específica a las nuevas demandas socioculturales que determinan al hombre moderno; en la cual, desde diferentes perspectivas de reflexión estética, se entreteje un modelo antropológico sobre la base de una relación fluctuante entre razón y sensibilidad. Algunas de las propuestas estéticas más relevantes en las que puede distinguirse un tratamiento de dicha relación, en lo tocante al juicio del gusto durante el periodo señalado, constituyen el objeto principal de este capítulo.

Con este propósito, se realizará, en primer lugar, una caracterización del pensamiento moderno en lo que atañe al desarrollo de la Estética como disciplina y conforme a ello se resaltarán las principales características de la reflexión estética de la segunda mitad del siglo XVIII. Seguidamente, se señalará cómo la dualidad entre Racionalismo y Empirismo revela la fragmentación del sujeto moderno y en qué medida representan una contribución al proyecto antropológico de la época. A partir de esto se podrán abordar los principales aspectos de la Estética alemana e inglesa en lo tocante al juicio de gusto a partir de una búsqueda del nexo o armonía entre razón y

sensibilidad. Abordado esto se podrá dar paso a los planteamientos kantianos al respecto.

En la Modernidad, puede observarse una apuesta por la emancipación del hombre. Ésta sería construida sobre la base de una razón, a tenor de la cual, no solo se sustentara el conocimiento, sino también sobre la cual se organizara el mundo, en tanto es asumida como una “capacidad autóctona con la mirada puesta en unos objetivos válidos para todos los hombres”<sup>35</sup>. Si bien para mediados del siglo XVIII, ya han emergido otras caras de la naturaleza humana distintas a la racionalidad, ésta no dejará de ser el baluarte de un progreso y búsqueda de felicidad perfecta para la sociedad; sin embargo, como se ha venido mostrando, es tiempo también en el que se señalan, con carácter ya crítico, los límites de la razón; consolidándose con ello la experiencia como fuente de conocimiento. A partir de esto, se posibilita un cambio de concepción frente a la esfera de la sensibilidad en donde se cuestiona su supuesta inferioridad por tratarse del plano de lo inestable y del instinto en cuyo seno no son posibles ni la universalidad ni el orden.

En cuanto al papel de la Estética frente a este ideal de emancipación del hombre europeo moderno, se quiere seguir aquí el hilo conductor que ofrece la posición de Marchán cuando señala que “el compromiso de la Estética con la emancipación humana se lleva a cabo gracias al nuevo sujeto burgués y al filósofo. El primero actúa como condición, el segundo como promotor entusiasta de la emancipación”<sup>36</sup>. Por su parte, el movimiento burgués al defender la independencia económica y la libertad política, aun en vigencia el absolutismo, y al promover los derechos individuales, define en la práctica al

---

<sup>35</sup> MARCHÁN F. Simón. *La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1987. Pág. 15.

<sup>36</sup> MARCHÁN . *Ibíd.* Pág. 14.

nuevo sujeto autónomo<sup>37</sup>; y como el mismo Marchan lo señala, la autonomía nombra la independencia en la dimensión económica y política tanto en lo moral como en lo intelectual del nuevo sujeto burgués. El filósofo, mientras tanto, no sólo fundamenta teóricamente la idea de autonomía, sino es quien siembra en la conciencia del hombre moderno la inquietud al respecto, actuando como quien porta la antorcha luminosa de la razón y revela la urgencia de llevarla a todos los rincones de la cultura como instrumento de liberación que se basta a sí misma, sin auxilios trascendentales, regida por el juicio maduro de la época (lo que se conocerá como la Crítica de la razón pura); llegando así mismo a concebir la autonomía como mayoría de edad –tal cual adujera Kant.

De esta manera, “el mundo debe ser organizado en consonancia con la razón, incluso allí, como sucede en lo estético y el arte, donde prima el placer”<sup>38</sup>. El ideal de autonomía así parece poner de relieve una necesidad mutua entre razón y sensibilidad; es justo en este aspecto donde la Estética se implica con el modelo antropológico moderno, en tanto éste configura un sujeto autónomo sobre la base de una armonía entre razón y sensibilidad en la consecución de un progreso válido para todos los hombres.

En esta medida, la filosofía ofrece un campo de diálogo y confrontación, en donde se dará forma a la idea de autonomía en los términos expuestos. El aporte realizado por la Estética a este punto, y que se quiere resaltar acá, es el que hace específicamente a través de la temática del juicio del gusto. Pero antes de abordar éste aspecto, se traerán a colación las características de la Filosofía Moderna que permiten asimilar a la Estética como producto de la modernidad y como respuesta a los ideales de autonomía de la época.

---

<sup>37</sup> De acuerdo con Marchán, la autonomía y libertad de los individuos se determinan en concreto a partir de una negación, en plena vigencia de los estados absolutistas, de las ligazones feudales así como, por vía afirmativa, desde la vivencia de la auto suficiencia. Ídem.

<sup>38</sup> MARCHÁN. Óp.Cit. Pág. 15.



## 1. CARACTERIZACIÓN DEL PENSAMIENTO MODERNO

En correspondencia con los eventos culturales, la filosofía del siglo XVIII reconoce en la razón y en la experiencia la fuente del conocimiento; sin embargo, el reconocimiento de ésta última aun se está consolidando, pues, pese a las fuertes críticas hechas al cartesianismo, éste ejerce gran influencia; por ilustrarlo de algún modo, es a finales de siglo que Kant expresa haber despertado de su sueño dogmático gracias a Hume.

En principio, se quieren destacar aquí tres aspectos de este pensamiento, determinantes para el nacimiento y consolidación de la Estética como ciencia.

En primer lugar, el aspecto más particular del pensamiento moderno lo constituye el giro gnoseológico<sup>39</sup> que desarrolla y que, junto al proyecto ilustrado, si bien desata un periodo de grandes teóricos del conocimiento, también lo hace de grandes moralistas y estetas. Se trata de un cambio de paradigma que influirá no sólo en la forma de conocer el mundo sino también en la forma de percibirlo y de mostrarlo, pues inicia una transición del objeto al sujeto en donde el conocimiento del mundo ya no parte del primero, en términos de realismo objetivista, como tradicionalmente se venía dando; sino que ahora, el conocimiento parte del sujeto cognoscente quien establece las categorías y principios mediante los cuales construye el conocimiento, así como también es afectado por el mundo que se propone conocer.

Bajo esta particularidad, la Filosofía Moderna emprende una revisión del conocimiento antiguo y una orientación hacia la certeza que se nutrirá con el

---

<sup>39</sup> Éste adviene tras los descubrimientos cognoscitivos que, desde el siglo XV, empezaban a deteriorar la creencia en la metafísica aristotélica. Sucesos como las guerras de religión, la afirmación sobre la redondez de la tierra, el conocimiento del universo astronómico y con ello la teoría heliocéntrica, entre otros, constituyen fuertes factores de menoscabo en los fundamentos filosóficos tenidos hasta el siglo XVI. Todo lo cual, conduce a la necesidad de replantear las problemáticas filosóficas. Es este propósito cuyo inicio se encuentra en el siglo XVII, particularmente con Descartes, el que se establece como inauguración de la Filosofía Moderna. GARCÍA M. M. *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires: Losada, 2004. Págs. 148 y ss.

ideal de razón crítica del sujeto autónomo; todo lo cual dará libertad al debate y a la confrontación de ideas.

En segundo lugar, la expresión dialógica y viajera de este pensamiento. Como lo subraya E. Franzini, el viaje en tanto hecho y metáfora describe claramente el pensamiento errante del siglo XVIII<sup>40</sup>: los filósofos viajan, se producen nuevos descubrimientos, se organizan e instituyen excursiones, se conocen nuevas formas de vivir y pensar; por ende, se empieza a insinuar el relativismo cultural y con ello el nacimiento de la antropología. El viaje tiene un componente esencial para la Estética, pues refuerza los conceptos de analogía, sentido común y relativiza el concepto de belleza. El viajero como el esteta requieren desarrollar una serie de capacidades: su sensibilidad, su empatía, su apertura hacia el otro y el uso de su imaginación. La expresión dialógica y viajera del pensamiento moderno influye enormemente en que así como culturalmente se abre espacio a lo otro, filosóficamente también se acoja lo distinto<sup>41</sup>.

En tercer lugar, la tendencia mediadora que adquiere este pensamiento. Así como surge la diferencia de opiniones y teorías, también surge la necesidad de conciliar entre ellas, de armonizar concepciones. Elio Franzini muestra esta tendencia conciliadora dieciochesca como una herencia dejada por la Querelle<sup>42</sup> del siglo XVII. En concordancia a esto, de acuerdo con Franzini, la

---

<sup>40</sup> Cf. FRANZINI, Elio. *La Estética del siglo XVIII*. Madrid: la Balsa de la Medusa, 2000; traducción de Francisco Campillo, pg. 52-70.

<sup>41</sup> Ídem.

<sup>42</sup> Disputa de raíces extrafilosóficas –ligada a las academias del Gran Sicle– sobre el contraste entre Antiguos y Modernos; hace uso del pensamiento filosófico, particularmente Descartes y Locke; fue desarrollada en Francia durante el siglo XVII. Por un lado, los modernos mantienen las ideas de perfección y progreso como argumentos en contra de los antiguos y acusan sus obras de oscuridad impenetrable. Los partidarios de los antiguos, por otro, mantienen “perspectivas diferentes que van desde el más rígido objetivismo hasta la tendencia de un subjetivismo de corte empirista”; bajo su visión las obras antiguas son superiores debido al placer metahistórico que suscitan, esto es, al sentimiento que aun después de siglos generan; a partir de esto demuestran que no existe progreso en la determinación de los valores espirituales. A finales de este siglo dicha discusión adquiere gran relevancia para los campos temáticos de lo que será la Estética; pues en ella “se polemiza sobre el clasicismo dominante y sus parámetros normativos que son guiados por dogmas incluso allí donde se utilizaban reglas modernas del racionalismo cartesiano”. Esto consiente una paulatina superación de los paradigmas clasicistas,

Estética nace “efectivamente de la exigencia conciliadora de un contexto cultural en el que se intenta acomodar el mundo de la contingencia en el plano de la razón, y en el que, al mismo tiempo, valores absolutos como el de la belleza se refieren a facultades subjetivas como el gusto<sup>43</sup>”.

Sobre la base de estas características, la modernidad devela una Filosofía que prolifera en perspectivas y multiplicidad de teorías, en parte gracias también a la eclosión de la opinión pública a través del uso de la imprenta, revistas, prensa escrita, etc. y a la tendencia de esta época a especializar los saberes cuando delimitan su objeto particular de estudio. Frente a este contexto de pluralidad y apertura a lo que se distingue de los cánones tradicionales, la conquista de la razón empieza a revelar un aspecto frío y calculador; pues, las leyes del entendimiento expresadas en definiciones científicas y matematizantes, iniciadas con el cartesianismo, no daban cabida a lo extenso del sujeto, que ahora, empezará a ser valorado desde un punto de vista teórico; con lo cual, se abre un espacio específico a la subjetividad.

Las nuevas perspectivas, sobre la facultad de la razón, conducen a la aceptación del papel desempeñado por los sentidos en el proceso del conocimiento<sup>44</sup>. A

---

inaugurando con ello nuevas terminologías y métodos. Frente a la disputa y sobre bases naturalistas, autores como Fontenelle esgrimen soluciones intermedias entre las dos tendencias, a partir de las cuales se sostiene que la naturaleza ha modelado por igual el ingenio de antiguos y modernos; en consecuencia, las diferencias han de derivar de circunstancias culturales e históricas. Su discurso parece guiado por una visión continuista del desarrollo del saber y del arte, que está en constante perfeccionamiento en cada época, convirtiendo en inútil toda disputa sobre quién es más ignorante o más sabio. Este tipo de soluciones intermedias marcarán gran influencia en el pensamiento del siglo XVIII; en lo tocante a la Estética, particularmente en la temática del gusto en cuanto capacidad de juzgar lo bello. Tomado de: FRANCINI, E. Óp. Cit. Págs. 29–36.

<sup>43</sup> Según Franzini, lo que se encuentra de fondo en la discusión de la Querelle es la exigencia, importante para los horizontes estéticos que se iban haciendo evidentes, de una “Autonomía del Juicio Crítico, [...] el derecho a juzgar corresponde también al arte y conduce hacia una ciencia nueva”. Ídem.

<sup>44</sup> Se hace un paréntesis aquí, para aclarar que llegados a este punto, no se quiere afirmar que el interés teórico sobre la sensibilidad y sentidos — así como su fundamentación, en tanto fuente de conocimiento, se desprenda directamente de dicha apertura, pues la preocupación por las pasiones y la sensibilidad ya estaba presente dentro de la misma tradición filosófica desde la antigüedad, aunque en gran medida desde un punto de vista negativo o subsumido; lo que sí se quiere señalar es que el reconocimiento de la sensibilidad, por parte de las principales posturas filosóficas de la época, encuentra un gran respaldo en

partir de esto, los pensadores se ven en la necesidad de establecer una reflexión que les permita teorizar sobre las facultades de lo confuso (sentimientos, imaginación, sentidos, gusto, etc.); y a descubrir la sensación afectiva y su originalidad<sup>45</sup>.

La teorización filosófica sobre lo confuso, o conocimiento sensible, como le llamará Baumgarten, abre las puertas definitivas a la Estética como disciplina; casi al mismo tiempo, perspectivas distintas provenientes del psicologismo, sobre facultades como los sentidos o la imaginación, de igual manera que, el interés por determinar el estatuto del juicio estético o juicio del gusto como una forma de conocimiento, serán de vital importancia y nutrirán el cuerpo de la nueva disciplina, a la vez que desarrollarán una defensa de estas facultades representadas en la subjetividad humana. Estas perspectivas, dentro de las cuales no se halla un acuerdo unánime, muestran un interés generalizado sobre las problemáticas relacionadas con el gusto y la belleza; así, se producen a mediados del siglo XVIII obras fundamentales para el pensamiento estético moderno como la misma "*Aesthesis*" de Baumgarten en Alemania (1750); "*Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*" de Burke, en Inglaterra (1756); "*la norma del Gusto*" de Hume (1757); entre otras también importantes hasta encontrar, ya hacia 1790, la emblemática "*Crítica del juicio*" de Kant.

Ahora bien, esta serie de escritos, sobre la base de su interés teórico, ponen de relieve un gran entusiasmo por el arte, pues éste, en primer lugar, ofrece a los teóricos un referente común desde el cual dirigir su defensa: la experiencia estética, núcleo de sus tesis; en segundo lugar, posibilita un punto de confluencia entre razón y sensibilidad. Estas particularidades del interés teórico en el arte se hacen comprensibles al tener en cuenta que las nuevas perspectivas de la época

---

ella; y, con esto, se empieza a consolidar el sustento teórico del movimiento de secularización de la subjetividad iniciado a finales del siglo XVI con el reconocimiento de la fuerza creadora.

<sup>45</sup> BAYER, Raymond. *Historia de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económico, 2001. Pág. 176.

y la apertura a lo distinto, no indican precisamente una disposición de renuncia frente a la necesidad, la unidad y universalidad ofrecidas por la razón. En ese orden, y a diferencia de los antiguos, los modernos conciben una relación entre el arte y lo bello, a partir de la cual, pueden emprender su búsqueda de reconocimiento y validez de lo subjetivo de cara a lo racional; es decir, sin detrimento o desconocimiento de la razón, más bien, sobre la base de una razón que se crítica a sí misma. En realidad, se trata de una inclinación hacia lo subjetivo, que tiene su punto de partida en una necesidad surgida en el seno mismo de la razón, como se podrá observar con Baumgarten.

### **1.1. Panorámica de la Estética durante la segunda mitad del siglo XVIII**

Si bien la Estética como ciencia es un producto de la Modernidad, es también, o se convierte en, un elemento que dota de humanidad a la misma razón ilustrada cuando encuentra una contraparte que la despoje de exacerbaciones y posibilite un equilibrio con ella; la subjetividad, se convierte así en su sustento primordial y contrapeso de la razón. Al respecto, lo bello configura ese punto de confluencia entre razón y sensibilidad ofrecido por el arte, a través del cual el proyecto estético se atreverá a mostrar la posibilidad de una confluencia entre razón y sensibilidad al interior del hombre. Pues, como lo señala Bayer, la sensación en tanto que fuente del conocer, acompañada de un matiz afectivo, constituye el elemento esencial de lo que se llama “lo bello<sup>46</sup>”. Sin embargo, el cambio de mentalidad de la época que establece el desplazamiento del objeto al sujeto, y con ello la importancia que para entonces va adquiriendo la subjetividad, hacen que la finalidad del arte ya no se enfoque al logro de la belleza, sino a la producción de la “experiencia estética”, es decir, a conmover o despertar un sentimiento en el espectador. De este modo, el interés estético por el arte se enfoca, más particularmente, sobre la perspectiva del espectador, lo que conlleva, a su vez, a la aparición de nuevas categorías estéticas distintas a la belleza.

---

<sup>46</sup> BAYER, Raymond. Óp. Cit. Pág. 176.

Con la aparición de estos nuevos intereses en el arte, se inicia un fluir de concepciones, y se renuevan otras antiguas, que van ampliando la lista temática en torno a la experiencia estética, y que infunden una mayor fuerza en la eclosión de lo subjetivo. En primer lugar, la relación entre el hombre y la naturaleza muestra un cambio, pues ahora aquel se hace dueño de ésta, no sólo mediante la ciencia sino también mediante el arte, apareciendo la expresión del sujeto como forma de interpretar y hasta conocer la naturaleza, y también, como cualidad propia del arte. Esto conduce a que el arte se empiece a desligar de la ciencia, de las leyes y las normas, con lo cual la imitación de la naturaleza a través de éstas deja de ser principio en el arte; es así como el neoclasicismo va dando paso al prerromanticismo; y al ocurrir esto, se presencia un desligamiento entre las capacidades expresivas del sujeto o artista y los ideales progresistas modernos. De este modo, la imitación adquiere un nuevo sentido; pues ahora el hombre como genio interpreta la naturaleza al construir las artes desde inclinaciones interiores, todo lo cual está ligado al gusto, juez de sus resultados. El artista o genio profundo, como lo define Bateux, imita no la naturaleza sino la bella naturaleza, es decir, no lo verdadero existente sino lo verdadero posible, la naturaleza en todas sus posibilidades; en otras palabras, no se imitan datos concretos de la naturaleza a través de leyes, sino sentimientos y pulsiones, aquellos elementos que constituyen también naturaleza en el hombre, a través de la expresión subjetiva.

En segundo lugar, aparecen las concepciones de genio y gusto que serán de vital importancia para el desarrollo de la Estética posterior, y con ello, la necesidad de establecer la función y características ya específicas del crítico del arte. Toda expresión artística, incluida la bella naturaleza, es una emoción objetiva producida por el trabajo conjunto entre el genio y el gusto. Así, el genio requiere de una serie de cualidades que hacen de él un espíritu entusiasta que se enciende frente a los objetos en conmoción, asombro, imaginación profunda que lo llevan a dotar sus obras de una gran fuerza expresiva.

En tercer lugar, con el establecimiento de nuevas categorías estéticas como lo sublime y lo pintoresco, se cuestiona y deslegitima la noción tradicional de belleza como armonía, en tanto única categoría hasta entonces. Lo anterior pone de manifiesto un paulatino abandono de la vieja concepción de lo estético como algo ligado al objeto.

Finalmente, como consecuencia de todo esto y en consonancia con el ideal de autonomía del momento, aparecen revolucionarias perspectivas en torno a las cuestiones del placer, Gusto y juicio que conllevan a la necesidad de encaminar la búsqueda de una norma del Gusto y una universalidad de criterio y valoración del juicio estético. Con ello, surge la cuestión de si el Gusto es una facultad separada del juicio; todo lo cual es decisivo para la fundamentación autónoma de la Estética y pone de relieve la problemática estética frente a la relación entre razón y sensibilidad.

Toda esta serie de problemáticas, junto a otras, ejercen gran influencia en las discusiones estéticas posteriores y dibujan el panorama de esta reflexión en la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, esta eclosión de lo subjetivo, e incluso las nuevas perspectivas sobre el arte, no hubieran sido posibles sin la aparición del sujeto cognoscente, núcleo del nuevo paradigma gnoseológico y base común para los sistemas filosóficos predominantes de la época: Empirismo y Racionalismo. Si bien el cogito cartesiano nace bajo la naturaleza gnoseológica, es sólo a partir de éste que se hablará con propiedad de Subjetividad<sup>47</sup> y todo lo que esta implica para la Estética y la cultura moderna. Después de 1750, se encuentra que el sujeto cognoscente no sólo conoce, también siente y expresa el mundo abiertamente. El Racionalismo y el Empirismo asumen este tipo de cuestiones a través de sus reflexiones estéticas y, como era de esperarse, lo

---

<sup>47</sup> Se entiende aquí por subjetividad toda percepción que le es dada al sujeto a través de otras facultades distintas a la razón como la sensibilidad, los sentidos, sentimientos, pasiones, imaginación, emociones, etc. Lo oscuro y confuso.

hacen desde sus perspectivas particulares, poniendo de relieve con ello el estado interno del hombre del momento; y como parte de su cultura.

### **1.2. Estética entre fragmentación y autonomía del sujeto moderno.**

La polémica establecida desde el siglo XVII entre Racionalismo y Empirismo influenciará notablemente la fundamentación de la Estética. Pues, a pesar de sus diferencias, es básicamente a partir de dichos sistemas que se elabora en el siglo XVIII, la defensa de las facultades no racionales del hombre: base de la experiencia estética. Pues si bien el Racionalismo cobija una Filosofía primera o metafísica basada en métodos analíticos, y tiene por objeto fundar el saber en el plano de un conocimiento matemático, cuantitativo y exacto, se encontrará en la necesidad de establecer también un conocimiento sobre lo confuso; lo cual se convertirá en la búsqueda de un conocimiento sensitivo. Y si bien el Empirismo Inglés investiga desde el plano psicológico las facultades cognoscitivas del sujeto, encontrando en la relación entre experiencia y mundo las raíces del conocimiento, logra aunar una defensa de la sensibilidad humana, no sólo como fuente de conocimiento, sino también como algo ligado a la belleza y al gusto.

Visto así el conflicto entre estas dos tendencias, podría suponerse reducido al establecido entre los métodos usados por cada una: ontológico o psicologista, (razón o experiencia como fuente de conocimiento), puesto que las dos tienden a un mismo objetivo, a saber: el conocimiento verdadero; y las dos parten del mismo punto: el sujeto cognoscente; lo cual hace que tengan más en común de lo que parece a simple vista, ya que el interés por la verdad del conocimiento las hace teóricas y polémicas, con lo que ambas tienden a hacerse abstractas; a esto se agrega que así como las dos dudaban de la teleología del mundo, no dudaban de que éste fuera accesible a la inteligencia humana en todas sus partes, y ésta convicción, que se corresponde con el giro gnoseológico de la época, es característica específica de la modernidad, en cuyo seno cultural se desarrolla tanto la una como la otra.



Esta dualidad pese a sus similitudes, obedece a la fragmentación, en tanto categoría antropológica, que caracteriza a la modernidad. La fragmentación, parafraseando a Marchán, se presenta no sólo en la unidad interna del hombre como lo refleja la división de las ciencias (en puras y naturales) –tal cual puede observarse a través de racionalismo y empirismo–, sino también en el campo de lo social o dialéctica entre el individuo singular y el todo o cuerpo social<sup>48</sup>, como lo muestra la separación de los oficios que inserta al hombre en una vida mecánica y artificial y lo separa, a modo de partícula, del resto de la sociedad<sup>49</sup>.

En correspondencia con dicha fragmentación del hombre, la dualidad entre racionalistas y empiristas pone de manifiesto una forma de división en la conciencia europea moderna: por un lado, una tendencia a lo universal y objetivo, y por otro, una a lo particular y subjetivo<sup>50</sup>; sin embargo, la lógica de los hechos obliga a cada una a estar representada dentro de la línea de avance principalmente dominada por la otra<sup>51</sup>. Es decir, a pesar de que la dualidad entre Racionalismo y Empirismo revela la fragmentación interna del hombre moderno, se implican mutuamente en el desarrollo de sus tendencias. Esto será lo que va a permitir adentrarse en el proyecto de autonomía moderno a través de estas dos corrientes filosóficas, como se tratará de mostrar en adelante.

---

<sup>48</sup> MARCHÁN, Simón F. *La Estética en la Cultura Moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982. Págs. 66-71.

<sup>49</sup> Según Marchán, apoyándose en Schiller (*La Educación estética, Carta VI*), “la época moderna está dominada por la división: <<las potencias del alma se manifiestan en la realidad separadas y divididas>>. Ahora bien, esta desmembración o fragmentación si bien, por un lado, promueve un desarrollo unilateral que hasta cierto punto beneficia a cada actividad humana singular, por otro, condena al resto a vegetar como órganos atrofiados, provoca un desarrollo desigual y excluyente, <<ya que limitando nuestra actividad a una esfera determinada nos hemos dado un ánimo despótico, que a menudo suele acabar por oprimir las restantes potencias del espíritu>>”. Marchán, S. Óp. Cit. Pág. 67.

<sup>50</sup> La fragmentación se ve manifiesta desde la antigüedad clásica en el pensamiento filosófico; este aspecto se ha venido abordando en este trabajo desde el primer capítulo bajo los conceptos de teoría objetivista y teoría subjetivista de belleza según Tatarkiewicz. Bosanquet, al respecto, resalta el hecho de que estas tendencias se tornan antagónicas y sectarias en la modernidad pretendiendo cada una pasar por el todo; mientras en la antigüedad se encuentra más un equilibrio entre ellas y con ello una unidad de conciencia. En este trabajo se busca mostrar dicha dualidad como algo aparente que termina por expresar la necesidad mutua entre una y otra.

<sup>51</sup> BOSANQUET, Bernand. *Historia de la Estética*. Buenos Aires: Nova, 1949. Pág. 203

Pues bien, partiendo de lo dicho hasta ahora, se tiene que la cultura occidental moderna aspira a la universalidad del conocimiento, confía plenamente en la razón como facultad propia del conocer y matematiza el mundo con la pretensión de conocerlo objetiva y científicamente; pero también la particularidad se hace presente en esta época. La apertura a lo distinto no se limita a lo cultural; en lo más íntimo, en la misma naturaleza del hombre se da espacio a lo distinto a la razón. La sensibilidad, la subjetividad, la particularidad de cada quien son ahora parte de esta cultura y empiezan a ser defendidas teóricamente, buscando a su vez desvincularlas del concepto de relativismo. Con esto, la universalidad, representada por el Racionalismo, y la singularidad, por el Empirismo, son tendencias que configuran el espíritu de época moderno. Si bien hay una prevalencia en lo primero; a partir de la segunda mitad de siglo, aunque se encuentren posiciones bastante sesgadas, se inicia un proceso de matización entre sensibilidad y razón, o por lo menos, el intento de establecer un nexo entre lo particular y lo universal.

Dicha búsqueda del vínculo entre universalidad y singularidad en el marco de la Estética se ve reflejada en el proyecto de autonomía moderno que busca zanjar la fragmentación al interior del hombre entre razón y sensibilidad. A través de la reflexión estética, muy específicamente a través del estudio sobre el juicio de gusto, se puede rastrear un proceso de teorización dirigido no sólo a rescatar las facultades subjetivas del hombre, sino a establecer el nexo entre éstas y la objetividad de la razón.

La cuestión determinante para ese momento no será entonces cuál de las dos tendencias es la verdadera o cuál supera a la otra, sino cómo reconciliar, a través de ellas, el mundo ideal con el mundo sensible, lo universal con lo particular, lo objetivo con lo subjetivo; en términos generales, cómo armonizar razón y sensibilidad. Planteada en sentido estético esta cuestión podría ser: ¿cómo puede el sentimiento de agrado participar del carácter de la razón o aspirar a la universalidad? En torno a esta pregunta, la Estética como disciplina realiza su

contribución a la noción de autonomía moderna y, con ella, al proyecto antropológico del momento.

En estos términos, puede ubicarse a la Estética como mediadora entre un sujeto fragmentado, que es el sujeto moderno, y un ideal antropológico que busca la unidad de las dimensiones interiores del hombre.

### **1.3. La Estética entre Racionalismo y Empirismo.**

Como ya se ha dicho, la oposición histórica entre estas dos corrientes se da en tanto la primera asegura alcanzar el conocimiento mediante la razón y la segunda a partir de la experiencia sensible; esto muestra que ambas aspiran a la certeza del conocimiento. Entonces, la cuestión inicial de fondo en ambos casos es una *cuestión cognoscitiva* correspondiente al giro gnoseológico de la época.

En este orden, la reflexión sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento enmarca el problema de las condiciones de posibilidad de la experiencia estética, en tanto el objeto de la nueva disciplina no es específicamente la belleza, sino la problematicidad de la experiencia estética, es decir, la posibilidad de su captación o experimentación<sup>52</sup>. En otras palabras, el problema estético se inscribe bajo uno más amplio, el problema del conocimiento. Puede decirse entonces que la aparición de la Estética, como disciplina independiente, es consecuencia del nuevo paradigma o giro gnoseológico producido en el pensamiento moderno, ya que es lo que permite poner en cuestión la experiencia estética del sujeto.

Así, cuando Baumgarten, dentro del Racionalismo, define la Estética como “la ciencia que dirige la facultad inferior para el conocimiento sensible de las cosas”,<sup>53</sup> no abre una pregunta por la naturaleza de la belleza o de los objetos

---

<sup>52</sup> LABRADA, María Antonia. *Belleza y Racionalidad: Kant y Hegel*. Pamplona: EUNSA, 2001. Págs. 16–17.

<sup>53</sup> BAUMGARTEN, G. *Reflexiones filosóficas a cerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar, 1995, CXV.

bellos, sino por el modo de entender el conocimiento sensible en cuanto a la percepción de la belleza.

De este modo se explica que Baumgarten, como fundador de la nueva disciplina, la defina como “ciencia del conocimiento sensitivo”. Lo que la palabra Ciencia significa para Baumgarten es la necesidad de un conocimiento sensitivo perfecto, bien entendido que la perfección que se reclama no corresponde a la consideración del objeto sino al conocimiento mismo. El empeño de Baumgarten hay que ubicarlo en la marcha del racionalismo a la búsqueda de unas condiciones de inteligibilidad que culminará en un tema central de la tercera crítica Kantiana: el libre juego de las facultades del conocimiento<sup>54</sup>.

Frente a la pregunta ¿qué es bello?, en un contexto donde se comprueba la multiplicidad de respuestas, y atendiendo a las aperturas de la época, una teoría de lo bello sólo podría ser una teoría del gusto o teoría de la experiencia estética. Esto es, la teorización estética sobre el juicio a través del cual se determina que algo sea bello para todos; cómo resolver la tendencia a lo universal partiendo de lo subjetivo sin caer en el relativismo a través del juicio sobre lo bello. Al respecto, entre los empiristas surge la idea de una facultad específica para el reconocimiento de la belleza; ésta es el gusto, entendida no tanto como una facultad para la percepción intuitiva de la belleza, sino como una facultad para distinguir lo bello de aquello que no lo es. Una especie de sentido de la belleza<sup>55</sup>. A raíz de estos planteamientos, la Estética empirista llega a la observación de que la belleza no es un objeto de conocimiento racional. El reto de esta teoría será llegar a explicar la experiencia estética sin recurrir a la hipótesis de un sentido de belleza. Por su parte las deliberaciones alemanas sobre la experiencia estética se relacionan con un tipo de conocimiento exclusivamente sensual; con esto se aleja de la tradición en

---

<sup>54</sup> LABRADA, María Antonia. “Estética y Filosofía del arte: hacia una delimitación conceptual”. En: *Anuario Filosófico*. EUNSA: Pamplona, XVI/2, Pág. 67–80.

<sup>55</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos. 2002. Pág.356.

cuanto acepta un conocimiento irracional, pero la mantiene al incorporar la experiencia estética como un tipo de conocimiento.

Kant acepta la teoría fundamental de los empiristas, esto es: el gusto no es lógico sino estético, dada su base subjetiva. Sin embargo, aunque el gusto no es un acto cognitivo, aspira a la universalidad. Encontrar el fundamento de esa aspiración a la universalidad al interior del mismo sujeto, es lo que otorga a su vez un fundamento apropiado para la autonomía de la Estética.

Particularizar en el recorrido desarrollado por racionalistas y empiristas antes de la llegada de Kant a la reflexión estética y tratar de dar cuenta de sus principales aportes y falencias respecto al vínculo entre universalidad y singularidad (o como también se comprende en este trabajo, entre razón y sensibilidad) en la experiencia estética, entendida como juicio de gusto, comprende el objeto de lo que resta de este capítulo.

## **2. LEGADOS DEL RACIONALISMO Y EL EMPIRISMO**

A continuación, se tratará de profundizar en las esferas del Racionalismo y el Empirismo, con el propósito de mostrar de manera particular el tratamiento que cada uno desarrolló en torno a la relación entre razón y sensibilidad, básicamente en la temática del juicio. En el caso del racionalismo, se remitirá a la teoría estética de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), fundador de esta disciplina, teniendo en cuenta que reúne y renueva los principales aportes por pensadores como René Descartes, Gottfried Leibniz y Christian Wolff<sup>56</sup>. En el caso del empirismo, se profundizará en los aportes de David Hume y Edmund Burke, en tanto permiten rastrear el tratamiento de la Estética empirista respecto a la relación entre razón y sensibilidad en términos del juicio estético o juicio del gusto.

---

<sup>56</sup> Baumgarten fue alumno y seguidor de Cristian Wollf, quien a su vez lo fue de Leibniz, éste desde su línea racionalista desarrolló críticas a Descartes importantes para el desarrollo de la Estética.

## 2.1. ESFERA DEL RACIONALISMO:

### 2.1.1. Alexander Baumgarten

Elio Francini señala que el problema gnoseológico sobre sensibilidad e imaginación nace en Alemania, incluso antes que en Francia e Inglaterra<sup>57</sup>; Baumgarten absorbe este espíritu de época alemán e inicia la fundamentación de una nueva disciplina que aspira a la autonomía sobre la base de un conocimiento sensible.

En este sentido, la mayor contribución de Baumgarten es abrir la posibilidad de considerar a la percepción sensible como una forma de conocimiento o saber independiente y particular, al que llamará Estética<sup>58</sup>, enfatizando en su diferencia y autonomía frente a la Lógica. El fundador de la nueva disciplina la define así en su *Aesthetica*: “Estética (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte de pensar bellamente, arte de la razón análoga) es la ciencia del conocimiento sensitivo”<sup>59</sup>.

Esta definición es rica en contenidos, busca reivindicar el valor del conocimiento sensible, aun cuando lo nombra gnoseología inferior; introduce el arte dentro del campo de la Estética, cuando la denomina teoría de las artes liberales; y eleva a la Estética a un nivel análogo al de la razón al denominarla arte de la razón análoga. En concordancia con esta definición y para los intereses de este

---

<sup>57</sup> Complementa diciendo: “La cuestión estética mucho más que en otros países nace en Alemania en un contexto en el que predomina el problema gnoseológico: no se trata solo de una referencia indirecta, como sucede en Francia con Descartes o en Inglaterra con el empirismo, sino de la verdadera pertenencia a una tradición en la que el tema de la sensibilidad implica una emancipación creativo-poética de la imaginación y de su fuerza productiva, complicando, de tal modo, las cuestiones acerca del Gusto, del sentimiento, de la expresividad o del genio”. FRANCINI, E. Óp. Cit. Pág. 201.

<sup>58</sup> *Aesthetica*: término que emplea por primera vez en su tesis doctoral “*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*” (meditaciones filosóficas en torno al poema), y posteriormente como título de la obra por la que se le considera iniciador de la Estética. Deriva el término del griego *Aesthesis* (percepción, sensibilidad), confiriéndole un mayor valor gnoseológico al convertir el adjetivo griego *aesthetiké* en sustantivo para referirse específicamente a una disciplina filosófica que se dedicaría al estudio del conocimiento sensible. En Baumgarten, la Estética no se circunscribe solo a las percepciones sensibles sino también a las representaciones imaginarias, un poema, por ejemplo.

<sup>59</sup> BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*. § I. Traducción tomada de: MARCHA ÁN. Óp. Cit. 1987. Pág. 48.

trabajo, a continuación se profundizará básicamente en tres aspectos del pensamiento estético de este autor, a saber: la sensibilidad como *Analogum Rationis*; la belleza como perfección en tanto objeto del conocimiento estético; y la verdad estética.

#### **2.1.1.1. *Analogum Rationis*:**

Si bien Baumgarten se sostiene sobre la estructura gnoseológica de Wolff<sup>60</sup>, toma distancia de éste cuando considera a la sensibilidad como un tipo de conocimiento, que a pesar de ser cambiante y particular, es igualmente valioso, porque amplía las posibilidades de la naturaleza humana. Esto se hará evidente en su concepto de *analogum rationis*<sup>61</sup>.

Para profundizar en este aspecto es preciso tener en cuenta que, mientras para Leibniz y Wolff el conocimiento oscuro es aquella representación del objeto en la que no se distinguen las notas de lo que se percibe, para Baumgarten “pensar algo confusamente” es “representar algo expresivamente”; y esto es lo particular en él, pues en este sentido, resulta que pensar confusa o expresivamente algo no equivale a un “no conocimiento”, sino a un “conocimiento distinto del lógico-abstractivo”. Al afirmar esto, Baumgarten se propone asegurar y mostrar que la intuición sensible tiene su propia ley interna, su propia lógica; es decir, que no es una forma más o menos imperfecta de

---

<sup>60</sup> Wolff distingue tres niveles de conocimiento: un primer nivel se encuentra en la facultad inferior, (compuesta por los sentidos, la imaginación, la facultad poética y la memoria); el segundo y tercer nivel los ubica dentro de las facultades superiores, compuestas respectivamente por el entendimiento (que alude a la atención comprensiva, la reflexión, la abstracción y la comparación) y la razón, (que es la facultad de la conexión entre representaciones y que, como tal, genera objetividad). De este modo mientras el entendimiento llega a la verdad lógica, la razón se introduce en el ámbito de la metafísica. De ésta estructura gnoseológica wolffiana parte Baumgarten, pero introduce una mayor serie de capacidades en lo referente a la facultad inferior como se tratará de mostrar, ya que se percata de que el sistema wolffiano carece, debido a su prejuicio racionalista, de una adecuada teoría de la sensibilidad.

<sup>61</sup> Cabe resaltar que para algunos expertos en Estética, el *analogum rationis* es el principal concepto de Baumgarten en tanto supone el inicio de una síntesis entre una Estética racionalista y una empirista, la belleza está a mitad de camino entre lo racional y lo sensible. En este sentido, podría decirse que en Baumgarten se encuentra una prefiguración de la Estética Kantiana.

pensamiento lógico, sino, un modo de conocimiento propio: un análogo de la razón<sup>62</sup>.

Esta concepción de la sensibilidad como análoga a la razón le permite a Baumgarten construir toda una teoría de la sensibilidad que será la base para la fundamentación de su Estética. Dentro de dicha teoría, le otorga una función propia: representar el conjunto de los objetos sensibles; y a través de esta función es como se propone alcanzar la perfección. Con esto distingue entre la representación sensible y la simple sensibilidad reconocida por Leibniz y Wolff, para quienes nunca alcanza la perfección<sup>63</sup>.

Ahora bien, Baumgarten funda esta teoría de la sensibilidad a través de los juicios confusos del conocimiento<sup>64</sup>. Afirma que las cogniciones sensibles no deben ser entendidas como falsas o formas incompletas de lo racional; por el contrario, la comprensión de un objeto confuso debe ser considerada como un logro específico del alma o como un conocimiento distinto<sup>65</sup>. Es decir, no establece una jerarquía peyorativa construida exclusivamente desde la distinción conceptual sobre los conocimientos. La distinción relevante para

---

<sup>62</sup> SOTO, María de Jesús. "La Estética de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos". En: *Anuario Filosófico XX/2*. Universidad de Pamplona: 1987. Pág. 183-184.

<sup>63</sup> En palabras de Soto: "Mientras que para Leibniz la intuición sensible era un «todavía no» del pensamiento, para Baumgarten es el análogo de la razón". *Ibíd.* Pág. 185.

<sup>64</sup> Este concepto lo toma de Leibniz, quien plantea que existen conocimientos oscuros y claros; "sobre los oscuros no podemos tener conceptos, solo pequeñas percepciones. Por el contrario, el conocimiento claro es consiente y nos permite reconocer al objeto. Sin embargo, lo divide a su vez en confusos y distintos. Serán claras y distintas las percepciones de la Ciencia. Serán claros y confusos aquellos objetos que poseen una serie de formas sensibles pero que no podemos mencionarlos o describirlos de forma separada"; es en estos juicios donde Leibniz sitúa la belleza y el arte. Y son estos los que le interesan a Baumgarten. El juicio claro y confuso al captar todas las formas sensibles del objeto, se muestra rico, complejo, multifacético y posee una carga emocional que se expresa en juicios de Gusto o disgusto. Sin embargo, en Leibniz, este tipo de juicios aun son una forma incompleta y defectuosa de conocimiento; para Baumgarten esto cambia, en sus obras "*Reflexiones en torno al poema*" y "*Aesthetica*" defiende el juicio confuso; en la primera de estas obras dice por ejemplo: "el juicio confuso acerca de la perfección de los sentidos se llama Juicio de los Sentidos y se adscribe a aquel órgano sensorial que es afectado por la sensación. Al juicio confuso sobre la perfección de las sensaciones se le llama juicio de la sensibilidad, que está adscrito al órgano sensorial que afecta a la sensación" (Baumgarten, *Reflexiones filosóficas en torno al poema* p. 67.) Y luego en *Aesthetica* señala la confusión como condición irrenunciable para alcanzar la verdad (§7).

<sup>65</sup> BAUMGARTEN. *Metaphica*, §: 520.



Baumgarten es la dada entre oscuridad y claridad. La Lógica se construye según la claridad distinta; la Estética, según la claridad confusa. Así entonces, *claridad y distinción* son categorías de la Lógica, mientras que la *claridad confusa* es una categoría de la Estética. Con esto Baumgarten confiere al juicio confuso una nueva interpretación, y señala: “se puede decir que la confusión es la madre del error, pero mi respuesta es ésta: es la condición necesaria para descubrir la verdad, porque la naturaleza no da saltos pasando de la oscuridad a la distinción”<sup>66</sup>.

Considera entonces la Lógica como una *facultad cognositiva superior*, que nos guía hacia la verdad y a la Estética como una *facultad perceptiva inferior* que nos guía hacia el conocimiento del objeto sensible. Al elevar la sensibilidad al nivel de una facultad, Baumgarten le otorga el nivel de Logos<sup>67</sup> mostrándola así como un análogo de la razón.

Lo sustancial en el concepto de analogía, en la teoría baumgartiana, es que reconoce una racionalidad especial en lo estético, no se trata de la razón de la ciencia, sino de una racionalidad estética que funciona a través de los sentidos pero que produce un tipo particular de conocimiento<sup>68</sup>. En términos generales, el concepto de analogía resultará esencial en el desarrollo de la Estética, ya que le permite apropiarse de conceptos de la lógica pero dotándolos de una especificidad particular.

---

<sup>66</sup> BAUMGARTEN, A. *Aesthetica*. §7.

<sup>67</sup> Ya Leibniz había señalado lo intelectual en la sensibilidad, podemos observarlo cuando llega a afirmar por ejemplo: “los placeres de los sentidos se reducen a placeres intelectuales confusamente conocidos” (LEIBNIZ. Principios de la naturaleza y de la Gracia, fundados en razón. En: *opúsculos Filosóficos*, Trad. Manuel García Morente. Madrid: Calpe, 1919. Pág. 91); sin embargo, tales conocimientos, comprendidos aquí como placeres, nunca alcanzan la claridad según Leibniz. Cabe tener en cuenta al respecto la tesis de María J. Soto, en la que sostiene que el adelanto de Baumgarten respecto a Wolff, en lo relacionado al conocimiento sensible, se debe a la conexión de aquel con la filosofía leibniziana (SOTO. M. Óp. Cit.).

<sup>68</sup> Kant se valdrá también del concepto de analogía en varios pasajes de la *Crítica del Juicio* para explicar el concepto de belleza natural: la belleza es una conformidad a fin formal (subjetiva) análoga a la conformidad a fin real (objetiva) de los productos de la naturaleza; es análoga en la medida en que ambos atribuyen una relación entre el mundo y el sujeto. Sin embargo, las facultades desde las cuales se juzga son distintas, la primera mediante el sentimiento de placer y la segunda a través del entendimiento y la razón.

Esta analogía entre sensibilidad y razón conlleva a la comprensión baumgartiana de la belleza, en tanto perfección, como objeto de la Estética.

#### **2.1.1.2. Belleza perfecta como objeto del conocimiento estético:**

En el parágrafo 14 de su *Aesthetica*, Baumgarten señala que “el fin de la Estética es la perfección del conocimiento sensitivo”. Ahora bien, la armonía de los elementos en una multiplicidad, o, como también se comprende, la aprehensión intuitiva de la totalidad en lo particular, es lo que este autor definirá como perfección y, a su vez, será sinónimo de belleza. En otras palabras, cuando los sentidos logran encontrar unidad en la diversidad, se produce la belleza; se trata de lograr la abstracción sensible de lo particular en un todo coherente y armonioso; de este modo, resulta que la belleza de la experiencia estética sea la perfección del conocimiento sensible<sup>69</sup>. Sin embargo, la perfección como tal de la belleza no es alcanzada por la sensibilidad, sino por el intelecto, que actuando como principio unificador en el cual convergen los elementos diversos, establece las condiciones de la perfección de la belleza, a saber: universalidad, orden y consenso (las tres gracias católicas, señaladas por Baumgarten, a partir de las cuales se da el conocimiento<sup>70</sup>). Es decir, solo a través del intelecto se alcanza la representación de la unidad en la diversidad en tanto este busca el consenso entre las partes (o relación armónica), el orden de los signos que expresa el objeto, y, la universalidad de lo bello<sup>71</sup>.

Lo anterior puede atisbarse al tener en cuenta que si la belleza es propia del conocimiento sensible (su fin, su objeto de estudio), y siendo la Estética una disciplina que busca la científicidad, dadas las características de la ciencia a partir de la modernidad, entonces, la Estética debe cumplir ciertos requisitos

---

<sup>69</sup> No esta de más tener en cuenta que Baumgarten, respecto a lo bello, sostiene la teoría clásica del Pulchrum por la cual el universo es una bella creación divina y cada objeto bello es un bello reflejo de ese todo; se puede decir que ésta es solo una expresión más de la teoría clásica de belleza señalada en el capítulo anterior. A su vez, la representación del reflejo es una idea que asume de la Monadología de Leibniz en donde existe una equivalencia lógica entre el mundo y el sujeto. Todo lo cual es muestra de un acentuado racionalismo en Baumgarten.

<sup>70</sup> Cfr. BAUMGARTEN, A. *Aesthetica* § 20

<sup>71</sup> Cfr. BAUMGARTEN, A. *Aesthetica*. §: 18-20.

para denominarse como tal. En este orden, el objeto de la Estética, es decir, la belleza debe poseer las características de todo objeto de una ciencia, y es en su perfección donde se encuentran esas características. Debe tenerse en cuenta que Baumgarten pretende mostrar que si bien es el intelecto el que encuentra dichas características en la universalidad, el orden y el consenso, éste no actúa aquí como lo hace en la lógica en donde parte de principios y categorías universales, sino, como ya se dijo, actúa como principio unificador en la diversidad.

A la luz de lo dicho, se puede señalar que el fundador de la Estética logra diferenciar la naturaleza gnoseológica de la ciencia, por un lado, y la de la sensibilidad, por otro; dirá que aquella goza de claridad intencional (es decir, distingue y divide), mientras que el conocimiento sensible goza de claridad extensional (es decir, asocia, acumula, integra). Mientras la ciencia busca la distinción y la claridad de los conceptos, la naturaleza poética o sensibilidad creativa está constituida por una infinidad de representaciones sensibles singulares, que hasta parecen contradictorias o confusas. Por ello Baumgarten dirá que las “representaciones singulares son muy poéticas”<sup>72</sup>; o sea, mientras los juicios de la ciencia encuentran su finalidad en la generalidad de los conceptos, los juicios provenientes de la percepción sensible serán más poéticos en la medida en que pueden recoger lo variable, lo cambiante y singular. Frente a lo universal y eterno de lo intencional, se establece lo particular y cambiante de lo extensional<sup>73</sup>, que con Baumgarten deja de ser percibido como fuente de engaño para convertirse en riqueza semántica<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Cfr. BAUMGARTEN, A. *Reflexiones filosóficas en torno al poema*.

<sup>73</sup> Valga, mostrar las distinciones de los intereses de la Estética frente a los de la ciencia mediante el paralelo que hace Julio del Valle entre la segunda meditación de Descartes y las particularidades asociadas por la razón estética, (si se permite esta expresión): “El pedazo de cera que es, verdaderamente, para Descartes, no es aquel que huele y tiene una cierta forma [...] El espíritu que se acerca a la cera no debe, si quiere conocer lo que la cera es verdaderamente, dejar vagar libremente su libertad de representación, aún si ésta se ajusta a lo que el pedazo de cera muestra en su particularidad. El pedazo de cera es, positivamente, una extensión sin olor, sin color ni sabor definido: es un algo extenso, flexible, mudable. [...] no tiene rostro particular. Tal cera, sin embargo, no será aquella de la que

Ahora bien, sobre la base de dichas distinciones, la Estética baumgartiana se permite establecer un nuevo tipo de verdad.

### **2.1.1.3. La Verdad Estética:**

Frente a la definición de verdad de la lógica, Baumgarten logra definir una nueva forma de verdad para la Estética: la verdad poética o estética. Se puede señalar que para Baumgarten existe otra forma de experiencia del mundo: la experiencia estética, que se origina en la percepción sensible y produce las representaciones extensivas de los objetos; con esta experiencia no se busca revelar el origen del ser o alcanzar algún tipo de trascendencia, tampoco pretende matematizar el objeto para conocerlo como lo hiciera el cartesianismo, sino, que tal experiencia *se detiene ante la presencia particular, propia y vital*<sup>75</sup>. Por ello sus representaciones son extensivas, porque abstraen del objeto no solo aquello que conforma su apariencia variable sino también los sentidos y significaciones que despiertan en cada quien. De esta experiencia se desprende la verdad estética.

Ésta se construye en el campo de la “verosimilitud”, aquello que parece verdadero, sin necesidad de probar que lo es. La verosimilitud aplicada al arte, o cualquier otro objeto que despierte la experiencia estética, no se sujeta a reglas, como en el caso de la lógica y no necesita comprobarse como en las ciencias experimentales. *Los contenidos de una obra de arte podrían diferir*

---

estará hecha la vela que coloque frente a mí, en mi escritorio, para acompañar la escritura de artículos como éste;...tendrá un penetrante aroma, será de un color que me agrada y tendrá una forma definida. No digo ciertamente nada nuevo, sólo señalo que a la Estética le interesa otra cosa que la extensión cuantificable... No apela a la abstracción universal, sino a la sensibilidad particular. DEL VALLE, Julio. “El Principio de la Estética y su relación con el ser humano. A cerca de la dimensión antropológica de la Estética de Alexander Baumgarten”. En: *Proyecto de investigación La Razón sensible*. Universidad Católica del Perú: 2008.

<sup>74</sup> Puede decirse, como lo hace Del Valle en su artículo, que con Baumgarten la Estética nace como un intento de recuperar la particularidad sensible, de lo extensional, que ha sido sacrificada en aras de una cuantificación confiable y certera, es decir, en aras de lo intencional, en tanto no apela a la abstracción universal, sino a la sensibilidad particular. Sin embargo, desde ya puede observarse a través del mismo concepto de perfección de la belleza y en la misma pretensión de conquistar el título de ciencia para la Estética, que en ella prevalece lo racional sobre lo sensible.

<sup>75</sup> DEL VALLE, J. Óp. Cit.

*mucho de la realidad, pero eso no la haría falsa*, es una especie de coherencia interna la que la hace verosímil, me produce un sentimiento o mueve mi imaginación de una forma que produce un sentido creíble o significativo para mí<sup>76</sup>. De este modo, la Estética, definida como ciencia del conocimiento sensible o arte del pensamiento bello, como también la refiere Baumgarten, permite completar el universo del saber del hombre: El mundo puede ser visto y conocerse a partir de dos perspectivas diferentes que se complementan, desde la universalidad conceptual abstracta y desde la particularidad significativa concreta<sup>77</sup>. Un ejemplo servirá para aclarar lo antes referido:

Frente a un atardecer, la verdad lógica nos lleva a entender el fenómeno dentro de una cadena causal; nos explicará las condiciones que nos permiten observarlo sin importar su apariencia, ni el lugar, ni quién lo observe. El juicio lógico muestra la generalidad del fenómeno, pero cae en lo que se puede llamar una fría anonimidad, pues “no me refiere ni lleva a pensar en el momento y lo que significa para mí”. En cambio, a través de la experiencia estética los diversos colores y sus tonalidades en el atardecer, el lugar desde donde “lo observo”, y todo cuanto representa “para mí”, “en mi particularidad”, resultan ser una experiencia singular, personal e intransferible que “me acerca” sentimental y sensiblemente a ese momento, lugar y espacio visual. A través de la verdad

---

<sup>76</sup> Esta lectura de “verdad poética” como verosimilitud es tomada de: SOTO, M. Óp. Cit.

<sup>77</sup> Del Valle esgrime la distinción baumgartiana entre verdad lógica y verdad poética de un modo sencillo que se hace pertinente en este punto: “La verdad lógica se define, así, desde la correcta distinción conceptual que se adquiere por el entendimiento determinante; la verdad estética se define desde la claridad y riqueza de la presencia significativa individual que se adquiere por el conocimiento analógico sensible. La primera se conforma de géneros y especies, la segunda de individuos o singulares. A la primera le corresponde determinar la verdad y despejar la falsedad, a la segunda le corresponde establecer una escala entre los grados de verdad, desde lo más oscuro hasta lo más claro. Para la primera, los criterios de claridad y distinción son determinantes para su corrección formal; para la segunda la riqueza de la claridad estética constituye su “perfección material” (materiale Vollkommenheit, § 558). La primera es objetiva en su generalidad; la segunda es subjetiva en su apreciación”. Cfr. DEL VALLE. ÓP.CIT.

lógica se ubica el fenómeno, a través de la verdad poética “me identifico” con algo verdaderamente, “para mí”, significativo<sup>78</sup>.

En este orden de ideas, la verdad lógica se muestra como una verdad universal e intensiva en tanto distingue y divide; la verdad poética como extensiva en tanto asocia, acumula significados y sentidos particulares, por lo cual es confusa. Cabe resaltar que éste tipo de verdad en Baumgarten no equivale a relativismo, pues con ella en últimas propone una nueva forma de responder a las exigencias del conocimiento; en la cual, ni la determinación y distinción, ni la utilidad práctica constituyen su norte. Y como vimos, la razón da universalidad, orden y consenso a ese cúmulo de representaciones.

Por último, se quiere señalar, que la verdad estética en Baumgarten se encuentra en estrecha relación con la verdad moral. Siendo el acorde universal de las representaciones el que define la belleza debe haber una facultad particular que capte el objeto estético (el *analogum rationis*), pues el fin de la Estética es lograr la perfección del conocimiento sensible, esto es, reflejar el orden perfecto que existe en el universo. En este sentido, la perfección debe encontrarse tanto en el objeto como en el sujeto, razón por la cual el hombre necesita de la virtud para poder captar la perfección, es decir, el pensar también debe ser bello, para captar la belleza. En Baumgarten, la verdad estética necesita de los objetos bellos, la relación entre sus elementos representativos y lo conocido por un sujeto de manera sensible a través del “análogo de la razón”.

## **2.2. ESFERA DEL EMPIRISMO:**

El Empirismo Inglés en el siglo XVIII polemiza los planteamientos tradicionales objetivistas en torno a la belleza, proponiendo su carácter subjetivo y enfatizando su valor emocional o sentimental. Sobre esta idea, el sentimiento de lo bello no puede estar relacionado con ninguna propiedad del objeto; lo cual, conduce a una profunda separación entre sentimiento y juicio lógico; sin

---

<sup>78</sup> Ídem.

embargo, aunque no existe un empeño por fundamentar racionalmente el juicio estético en el ámbito empirista, se apela a un sentido común o a un tipo de consenso; de acuerdo con Cassirer, en modo alguno se renuncia a la pretensión de universalidad; “lo que se discute es la circunscripción más precisa de esta universalidad y el mundo en que se puede hacer valer” <sup>79</sup>. Puede decirse que en comparación con el racionalismo baumgartiano, que logra darle un reconocimiento a la sensibilidad respecto a la razón, los empiristas, en particular Hume, llevan el problema de lo sensible y la imaginación mucho más allá y de un modo más radical, el cual ejercerá gran influencia en el desarrollo de la Estética. Esto no significa que el empirismo renuncie totalmente al apoyo de la razón. Ahora bien, la incisión entre sentimiento y juicio lógico se evidencia claramente en uno de los grandes aportes del Empirismo a la Estética: la temática del Gusto<sup>80</sup>.

Este planteamiento empirista sobre la subjetividad de la belleza, como quedó dicho en el anterior capítulo, no es original de esta época (segunda mitad de s. XVIII); es una visión tratada desde la antigüedad pero subsumida por la noción predominante de belleza (la objetivista). Hasta antes de la modernidad esta visión había sido ligada directamente al relativismo; sin embargo, para el

<sup>79</sup> CASSIRER, E. *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de cultura económica, 1981. Pág. 329.

<sup>80</sup> Para la Estética empirista, en el ser humano hay un sentimiento espontáneo de respuesta ante lo bello y tanto el sentimiento en sí mismo como su órgano o sentido estético reciben el nombre de gusto. El gusto es así la capacidad de percibir, sentir o apreciar lo bello o lo feo; y también, el sentimiento de placer ante la belleza. Al ser las experiencias del gusto espontáneas e inmediatas, están dentro del ámbito de la sensibilidad, no tanto de la razón; de este modo, se resuelve en la reacción del individuo ante unos datos de la experiencia. Es en el siglo XVIII y principios del XIX cuando se realizan los principales planteamientos sobre el gusto estético que giran en torno a las cuestiones: ¿es el gusto una facultad o una capacidad adquirida y condicionada por la cultura? ¿es esencialmente racional o fundamentalmente sensible?. Se encuentran así, para la época, textos fundamentales como “*Los placeres de la imaginación*” de Adisson, “*Sobre la norma del gusto*” de Hume, “*La investigación sobre el origen de nuestras ideas de belleza y de virtud*” de F. Hutcheson, “*El ensayo sobre el gusto*” de Gerard, la misma “*Crítica del juicio*” de Kant, entre otros. Ahora, si bien el gusto es para el empirismo la capacidad de percibir la belleza, no hay acuerdo unánime entre estos autores respecto al carácter del mismo, es decir, si se trata de un sentido en particular o de una facultad general; puede decirse que para ellos se trata de una posibilidad de la naturaleza humana aunque no toda persona llega a desarrollarla, pero hay quienes sí advierten su carácter universal. Con la idea de gusto lo bello se vincula directamente a la subjetividad. (tomado de: PEREZ, Petra M. “El gusto estético: la educación del (buen) gusto”. En: *ESE No. 14*. Universidad de Valencia, 2008. Pág. 12-23).

mencionado siglo adquiere un nuevo matiz y mayor grado de complejidad al cruzarse con una indagación racionalista de larga vigencia: la relación existente entre racionalidad y pasión<sup>81</sup>. Es así como a partir de la conjugación de estos dos intereses (la orientación empirista a la belleza subjetiva y la cuestión racionalista de la relación entre racionalidad y pasión) surge, entre los intelectuales, la necesidad de buscar la universalidad respecto a la belleza, pero sin desconocer la singularidad que reviste la sensibilidad y sin caer en el relativismo. A continuación, se rastreará en los principales planteamientos de los empiristas David Hume y Edmund Burke, dicha búsqueda.

### 2.2.1. David Hume

Con Hume cambian radicalmente los papeles para la fundamentación de la Estética dada la importancia que atribuye a la sensibilidad y a la imaginación<sup>82</sup>; Cassirer señala al respecto que con el empirismo humeano la razón pierde su dominio soberano para cederlo a la imaginación, fuerza fundamental del alma<sup>83</sup>. De esto se desprenden consecuencias definitivas para el desarrollo de la Estética.

---

<sup>81</sup> Cfr. LABRADA, M. ÓP. Cit. Págs. 20 y siguientes.

<sup>82</sup> Hume lleva hasta sus últimas consecuencias el camino iniciado por Dubos, cuando éste coloca al gusto, no en un lugar coordinado al proceso lógico, sino inmediatamente en el mismo plano de los actos perceptivos como el ver y oír, el gustar y oler.

<sup>83</sup> Cassirer busca mostrar la dimensión de este hecho cuando expresa que: mientras los defensores de la estética sentimental combatían por una separación de poderes y no por un debilitamiento de la razón, dejándola intacta, "Hume se atreve a llevar la batalla al terreno propio del enemigo y pretende mostrar que cuando el racionalismo contrasta su orgullo y su fuerza, se encuentra el punto más débil de su posición. Ya no es el sentimiento quien tiene que justificarse ante el tribunal de la razón, sino que es la razón la llamada a presentarse ante el foro de la sensibilidad...La sentencia reza que todo el poder que la razón se ha arrogado, es contradictorio y antinatural, un poder de usurpación". (CASSIRER, E. Óp. Cit. Pág. 335). El extremismo de esta posición no será determinante en este trabajo pues se tiene en cuenta, al respecto, la posición de Elio Franzini donde señala que "encontrar en el gusto, como quiere Cassirer, la <<revolución contra el objetivismo>> es algo con toda probabilidad arbitrario, precisamente por la amplitud de problemas que en él se entrecruzan"; y, a partir de la cual señala que el "gusto es un territorio en el que se buscan equilibrios entre asuntos bien diversos; pero se trata casi siempre de equilibrios inestables" (FRANZINI, E. Óp. Cit. Pág. 132, 133). Así mismo, la presencia de universalidad señalada, por autores como Petra Pérez, en el juicio del gusto, para quien así como el concepto de gusto combina el saber y el sabor, el juicio de gusto combina razón y sensibilidad (PEREZ, P. Óp. Cit.). Con todo, el presente trabajo reconoce la radicalidad del empirismo sobre la experiencia sensible, pero a su vez reconoce su imposibilidad de renunciar a la razón debido a la exigencia que de ésta hace la misma temática del gusto en el campo del empirismo.



Su punto de partida, que bien puede parecer escéptico, considera que la belleza no es una cualidad de las cosas mismas, sino que existe sólo en la mente de quien las contempla, y toda mente percibe una belleza diferente<sup>84</sup>. Bajo esta consideración, el “gusto” se distingue del “juicio lógico” en el hecho de que aquel no puede legitimarse por algo distinto de sí mismo, resultando de ello la validez de toda clase de gustos o sentimientos por diferentes que estos sean; en su obra *“La Norma del Gusto”*, Hume señala que “un millar de sentimientos diferentes, motivados por el mismo objeto, serán todos ellos correctos porque ninguno de ellos representa lo que realmente hay en el objeto”<sup>85</sup>. Y efectivamente, en la esfera del sentimiento y el juicio de valor no se encuentra la pretensión de ocuparse del objeto y su constitución absoluta, sino que expresa una determinada relación entre el objeto y el sujeto que es quien se impresiona, siente y juzga. Y en tanto es así, esta relación puede ser verdadera en cada caso. Con esto, si bien puede percibirse una aparente relatividad en el juicio estético, ésta no afecta de igual modo el campo de la Estética como lo haría en el de la lógica, pues en el primero, su verdad depende de la reciprocidad de la relación entre el sujeto y el objeto, mientras que en el segundo depende únicamente del objeto. Lo que se observa claramente es que el gusto se encuentra ligado a la dimensión psicológica del sujeto.

Empero, esto es sólo un preámbulo que hace Hume, para señalar luego que: “Si alguien afirma que existe una igualdad de ingenio entre Ogilby y Milton, o entre Bunyan y Addison, pensaríamos que ese individuo defiende una extravagancia no menos que si sostuviese que la madriguera de un topo es tan alta como el pico de Tenerife, [...] aunque puedan encontrarse personas que prefieran a los primeros autores, nadie presta atención a tales Gustos”<sup>86</sup>. Con todo lo cual afirma que a pesar de la gran variedad de gustos y el hecho de ser

---

<sup>84</sup> HUME, David. *La Norma del Gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península, 1989. Trad. María teresa Berquiristáin. Pág. 27.

<sup>85</sup> HUME, David. Ídem.

<sup>86</sup> *Ibíd.* Pág. 28.

válidos todos, hay una gradación entre ellos, que se encuentran individuos con mejor gusto que otros. Llegado a este punto, la cuestión que debe resolver ahora es en dónde, o a través de qué, se puede encontrar el criterio para hacer esta distinción.

Consecuentemente con todo lo dicho, la búsqueda de una ley o *norma* para valorar el gusto debe hacerse, según Hume, sin abandonar el carácter subjetivo y emocional del mismo; es así como considera que la norma del gusto no puede consistir ni en un razonamiento a priori, ni en una conclusión abstracta del entendimiento; en palabras de Hume:

“Es evidente que ninguna de las reglas de composición están fijadas por razonamientos a priori, y que tampoco pueden considerarse como conclusiones abstractas del entendimiento a partir de la comparación de tendencias o relaciones de ideas que sean fijas o inmutables. ...su fundamento es el mismo que el de todas las ciencias prácticas: la experiencia”<sup>87</sup>.

A la luz de la anterior cita puede observarse que Hume se propone mantener el carácter estrictamente empírico de los sentimientos; de modo que la norma del gusto no se definirá pues, bajo el principio de generalidad de las leyes del entendimiento. Se trata más bien, de someter a los sentimientos a una valoración o gradación en términos comparativos.

Bajo este propósito, Hume asume que el gusto puede ser educado o perfeccionado manteniendo su naturaleza subjetiva y en este orden, la búsqueda que emprende no se dirige hacia unas leyes generales, sino hacia unas *normas prácticas* sobre el ejercicio del gusto, como por ejemplo: la observación atenta de los objetos que generan gusto, la liberación de prejuicios en las observaciones, la atención a los detalles, entre otras<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> *Ibíd.* Pág. 29.

<sup>88</sup> *Ibíd.* Pág. 38.

Hume encuentra en la educación del gusto mediante estas normas la explicación de que un gusto sea más cualificado que otro y a partir de ello podrá construir la noción de “delicadeza del gusto”. Ahora bien, al mantener el criterio del buen gusto, Hume previene a la noción subjetiva de belleza y, con ella, al gusto mismo, de consecuencias relativas. Sin embargo, con la educabilidad del gusto no resuelve del todo el problema de la normatividad que él mismo plantea; y no explica cualquier pretensión de universalidad dentro del gusto mismo cuando, por ejemplo, usa expresiones como: “así, aunque los principios del gusto sean universales y vengan a ser casi, si no exactamente, los mismos en todos los hombres...”<sup>89</sup>. Su noción de común Naturaleza Humana puede verse como una insinuada solución al respecto; pero este recurso no pasa de ser algo presupuesto.

### **2.2.2. Edmund Burke:**

Por su parte, Burke, en su obra *“Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello”*<sup>90</sup>, coincide con Hume en el carácter subjetivo del gusto; pero además, frente a la cuestión de si éste es una cualidad separada del juicio, se encuentra en una posición abiertamente negativa. Observa que si el gusto no tiene unos principios fijos, y si la imaginación no se ve afectada de acuerdo con algunas leyes invariables y seguras, “nuestro trabajo –dice– serviría de muy poco en la medida en que se ha de juzgar como empresa inútil poner reglas al capricho y erigirse en legislador de imaginaciones y fantasías”<sup>91</sup>. En esta obra se propone encontrar dichos principios del gusto, en relación específica a lo sublime y lo bello, que afecten a la imaginación, tan comunes a todos, tan fundados y ciertos, que puedan proporcionar los medios para razonar satisfactoriamente sobre ellos<sup>92</sup>;

---

<sup>89</sup> *Ibíd.* Pág. 15.

<sup>90</sup> Esta parte del trabajo se basará en la traducción original de esta obra elaborada por Juan de la Dehesa en 1807. En las citas, el primer número romano corresponde a la parte de la obra y el segundo a la sección, también se indicará el número de la página respectiva.

<sup>91</sup> BURKE, E. *“Discurso preliminar sobre el Gusto”*, en: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Alcalá: 1807. Pág. 2.

<sup>92</sup> *Ibíd.* Pág. 8.

no obstante, para este autor, dichos principios no deben encontrarse en, ni a través de categorías universales. Con esto, abre implícitamente –pues no es su principal interés– la cuestión sobre cuál sería entonces la relación entre razón y gusto, o mejor, entre razón y las facultades del gusto: sentimiento, imaginación, sentidos<sup>93</sup>. Al respecto, le basta con aseverar que, contrario a la creencia común, quiere mostrar que entre gusto y juicio sí hay una estrecha relación.

Es en la idea de gusto que proporciona, donde Burke explícita más claramente la razón de por qué gusto y juicio no están separados:

“Lo que se llama gusto, en la acepción más general de la palabra, no es una idea simple, sino compuesta, parte de los placeres primarios del sentido, parte de los placeres secundarios de la imaginación, y parte de las conclusiones que deduce de ellos la razón acerca de sus varias relaciones, y también acerca de las pasiones, costumbres y acciones humanas”<sup>94</sup>.

Es decir, el gusto se compone por el funcionamiento conjunto entre sensibilidad, imaginación y entendimiento<sup>95</sup>. De tal modo, el juicio, al tener una función al lado de las otras dos facultades no está desligado del gusto; sin embargo, su función es la última fase o resultado del proceso del gusto. Al respecto, Burke parece interesado, no precisamente en restar importancia a la labor del juicio dentro del gusto, sino en darle su lugar propio; esto se puede aclarar haciendo alusión a la posición burkeana respecto a la “definición”: Según Burke, partir de definiciones en una investigación es limitar la naturaleza a nuestros conocimientos, que incluso pueden ser adquiridos por autoridad o casualmente; la definición debe ser el resultado de un proceso en que se reúna todo lo que comprende la naturaleza según su modo de combinar. Nos dice: “puede ser muy exacta una definición y servir de poco sin embargo para informarnos de la

---

<sup>93</sup> *Ibíd.* Pág. 12.

<sup>94</sup> *Ibíd.* Pág. 18.

<sup>95</sup> Esta acepción de Gusto como idea compuesta, tiene una connotación lockiana para quien la idea es tanto sentimientos y percepciones sensibles, como las mismas ideas del entendimiento.

naturaleza del definido”<sup>96</sup>. En este mismo sentido, el juicio respecto al gusto debe ser su última instancia, al igual que este tipo de razonamientos no debe ser su punto de partida.

Así, la razón entra en juego para proporcionar el juicio, luego de que sensibilidad e imaginación desarrollan un proceso en el que, a partir de la percepción sensible de los objetos, se recogen las afecciones en el ánimo que estos producen –pena o placer, amor o terror, por ejemplo–. Por ello es tan importante inicialmente desocultar los mencionados principios del gusto, ya que éstos al ser comunes a todos, tanto al sentimiento y la imaginación como al juicio mismo no permiten que éste sea volátil y aéreo. Ahora bien, para este empirista solo las cualidades de los objetos percibidos pueden contener dichos principios, por lo que llega incluso a sostener, que la rectitud del juicio en las artes, que puede llamarse buen gusto, depende en gran medida de la sensibilidad.

Ahora, en esta obra, como su autor desde un principio se preocupa por dejar en claro<sup>97</sup>, la pregunta sobre el origen de las ideas de lo bello y lo sublime no posee el sentido metafísico clásico cuando se pregunta por la causa de algo:

“Cuando digo que pretendo indagar la causa eficiente de la sublimidad y de la belleza, no quisiera que se entendiera que yo creo poder llegar a la causa última. No pretendo ser capaz de explicar por qué ciertas afecciones del cuerpo producen tal moción distinta en el ánimo, y no otra alguna...Pero sí que podemos descubrir cuáles afecciones del ánimo producen ciertas mociones del cuerpo, y cuáles sensaciones y cualidades del cuerpo pueden producir ciertas pasiones determinadas del ánimo, y no otras... Creo que esto es todo lo que podemos hacer”<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> BURKE, E. Óp. Cit. Pág. 3.

<sup>97</sup> El mismo autor, en el discurso preliminar sobre el gusto de su obra señala: “debo prevenir al lector que no crea que ha sido mi ánimo hacer una completa disertación sobre lo sublime y lo bello: mi disertación no pasa del origen de estas ideas”. BURKE, E. Óp. cit. Pág. 3.

<sup>98</sup> *Ibíd.* IV, §I. Pág. 171.

En esta cita se pone de relieve que Burke no pretende ir más allá de establecer una asociación entre determinadas cualidades de los cuerpos y determinadas pasiones del ánimo. Esto, con el objeto de no caer en el sinsentido e imposibilidad de buscar la causa primera de algo<sup>99</sup>. Él mismo señala con relación a lo dicho: “cuando damos un solo paso fuera de las cualidades meramente sensibles de las cosas, salimos del nivel hasta donde podemos profundizar; todo lo que después hacemos es un débil esfuerzo que muestra que estamos fuera de nuestros elementos”<sup>100</sup>. Esto se debe a la deuda que sostiene con el empirismo, el cual restringe la capacidad de la mente humana a la experiencia, más allá de ella no es lícito ir si no se quiere caer en el error, atribuyéndole a todo lo que no ha sido "experimentado" una realidad y existencia objetiva.

En concordancia con todo lo dicho, Burke otorga naturalezas distintas a lo sublime y lo bello, considerando que la primera se funda en la pena y la segunda en el placer. En consecuencia, basa el sentimiento de lo sublime en el terror y el asombro, que a su vez son asociados a las percepciones de la fuerza y el poder, de privación general (vacuedad, oscuridad, soledad, silencio totales), de bastedad o grandeza de dimensiones, de infinitud o del último extremo de pequeñez<sup>101</sup>. “La pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, cuando estas causas obran con mayor fuerza, es el asombro, y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de temor. De aquí nace el grande poder de lo sublime, que

---

<sup>99</sup> Se cita a continuación el ejemplo dado por el mismo Burke al respecto: “Luego que Newton descubrió la propiedad de la atracción, y fijó sus leyes, halló que servía muchísimo para explicar varios de los notables fenómenos de la naturaleza; más con relación al sistema general de las cosas no podía considerarla sino como un efecto, cuya causa no intentó investigar por entonces. Pero cuando empezó después a señalar como causa de ella cierto éter elástico y sutil (si no es una impiedad poner la menor tacha a un hombre tan grande) parece que este sabio había abandonado el cauto modo de filosofar a que estaba acostumbrado; pues dando por concedido que estaba suficientemente probado todo lo que se había sentado sobre esta materia, creo que a caso nos dejaría en tantas dificultades como estábamos antes”. *Ibíd.* 172.

<sup>100</sup> *Ídem.*

<sup>101</sup> Cfr. BURKE, E. *Ibíd.* II, §I-§XXII. Págs. 59-114.

lejos de ser producido por nuestros raciocinios los anticipa y nos lleva arrebatadamente a ellos por una fuerza irresistible”<sup>102</sup>.

Mientras que el sentimiento de amor o de complacencia, en que consiste la belleza, es asociado a cualidades sensibles de los cuerpos tales como extensión, tersura, variación gradual, delicadeza, etc., en donde estas actúan mecánicamente sobre el espíritu humano cuando éste hace uso de sus sentidos.

Puede observarse que la investigación de Burke, al concentrarse en establecer la correlación entre determinadas cualidades sensibles de los cuerpos y los sentimientos de temor o de amor que despierta su percepción, deja de lado la participación de la razón en este proceso aun cuando, al comienzo de su obra, cuando se propone aclarar el aspecto del Gusto como idea compuesta, llega a afirmar que la participación de la razón se da en el momento de lanzar un juicio sobre el objeto y que este juicio se robustece con la práctica y experiencia de quien lo emite permitiéndole establecer comparaciones.

Sobre este constructo Burkiano se encontrarán aportes importantes para la fundamentación de la Estética posterior y el mismo Kant mostrará admiración por su obra y retomará algunos de sus aspectos.

Otro punto de interés para los fines de este trabajo, en lo que respecta al pensamiento estético burkeano es el relacionado con la crítica que establece a las propiedades de la belleza clásica: proporción, conveniencia, perfección; pues manifiesta un firme convencimiento de que en la belleza no cabe establecer una ley general ya que, según él, existe una variación gradual en relación a las propiedades de los objetos que despiertan complacencia. Como fundamento para su crítica remite “el hecho de que estas propiedades puedan ser definidas y objeto por tanto de una ley general”<sup>103</sup>, pues considera que si la

---

<sup>102</sup> *Ibíd.* II, §I. Pág. 59.

<sup>103</sup> BURKE. *Óp. Cit.* Pág. 173.

belleza deriva de estas propiedades, entonces, sería más bien objeto de un juicio lógico que del sentimiento. Textualmente dice Burke: “El efecto de la proporción y de la conveniencia [...] produce la aprobación o el asentimiento del entendimiento, pero no el amor ni otra pasión de esta especie”<sup>104</sup>

Así, se comprende que la belleza en el empirismo burkeano, está alejada de los cánones de la regularidad y considera la innovación y el cambio como elementos esenciales. Según Labrada, esta concepción de belleza no deriva de lo que se puede calificar de “prejuicio empirista”, sino de un pleno conocimiento de que sobre la belleza no cabe establecer una ley general. En cambio, lo que sí adviene a dicho prejuicio, en esta concepción, es la definición de belleza como “aquella cualidad de los cuerpos que obra maquinalmente en el espíritu humano por medio de los sentidos”<sup>105</sup>; este prejuicio no le permite a Burke hablar del Gusto en términos de juicio, sino en términos de un mecanicismo de asociación de facultades<sup>106</sup>.

Se da cierre a lo correspondiente a la esfera del empirismo estético señalando que si bien los aportes realizados a la temática del gusto, por parte de los autores citados aquí, son de importante trascendencia, a través de ellos se refleja cómo el empirismo inglés del siglo XVIII termina polarizando los planteamientos en torno a la belleza en su carácter subjetivo, destacando así su valor emocional o sentimental y afirmando que dicho sentimiento no se puede relacionar con ninguna propiedad del objeto. Como consecuencia de ello, se presenta una fuerte separación entre sentimiento y juicio lógico. Con todo, ninguno de los dos resuelve finalmente el fundamento del juicio estético si se tiene en cuenta que Burke ofrece una explicación del gusto mediante un

---

<sup>104</sup> Ídem.

<sup>105</sup> *Ibíd.* Pág. 179.

<sup>106</sup> LABRADA, *Óp. Cit.* Págs. 28,29, 30.



mecanismo de asociación de facultades que termina estando tan infundado como la explicación de Hume respecto al principio de la delicadeza del gusto<sup>107</sup>.

Después de abordar los legados de racionalismo y empirismo a la Estética, a través de los autores referidos, se puede acotar diciendo que pese a los importantes aportes dejados por ambas corrientes a la nueva ciencia, en el proceso de alcanzar su autonomía, ninguna de las dos proporciona una fundamentación convincente de la Estética, dejando sin solución lo relacionado al juicio de gusto. Baumgarten logra constatar la necesidad de un conocimiento sensible con el que busca salvar la intuición, mostrando que en ésta rige una ley o lógica interna; con ello dirige el fin de la Estética a la perfección del conocimiento sensible. Así, cuando este racionalista trata de esclarecer dicha lógica interna desemboca en una intelectualización de la misma representación sensible, pues le otorga una serie de características o principios como el orden o acuerdo entre los elementos de la representación, poniendo con ello de relieve el peso de la tradición racionalista en sus planteamientos. En este orden de ideas, Baumgarten esgrime la necesidad de un conocimiento sensible independiente al racional, sin embargo, al momento de abordar la temática, lo que prevalece en él es el interés cognoscitivo y termina planteando la relación entre conocimiento sensible y conocimiento racional, encontrándose en la necesidad de otorgar características de la lógica, al primero, para poderlo equiparar análogamente, al segundo, como un tipo de lógica inferior. Esto es un avance por parte del racionalismo en lo tocante al interés de este trabajo, en tanto pone sobre la mesa el punto neurálgico que permitirá una fundamentación de la Estética a través del juicio de gusto; pues a partir de la resolución de dicha relación es posible encontrar un criterio de fundamentación o generalidad para todo aquello que es percibido subjetivamente<sup>108</sup>. Sin embargo, la resolución de la relación no es llevada hasta sus últimas

---

<sup>107</sup> Ídem.

<sup>108</sup> En esta medida puede señalarse, como lo hace Labrada, que la importancia de Baumgarten radica más en la formulación del problema que en la resolución.

consecuencias por esta esfera, con lo cual deja abierta la pregunta sobre ¿cómo puede estar lo general en lo particular?, cómo puede aspirarse a la universalidad a partir de las representaciones sensibles, poéticas y extensas. El intelecto como principio unificador no es suficiente para explicarlo.

Esta misma pregunta en la esfera del empirismo, no será asumida en tanto esta corriente se enfoca en lo meramente experimentable y sensible. Hay que destacar el método de análisis psicológico con que esta corriente se enfrenta al problema de la belleza, en tanto es radicalmente distinto al carácter metafísico asumido por antiguos y medievales, pero también, hay que señalar que este mismo proceder psicologista, termina limitando la experiencia subjetiva a los sentidos. Lo cual hace que, si bien destaca la importancia de sus temáticas estéticas, como la noción de gusto, nuevas categorías, etc., tampoco proporcione una fundamentación convincente de la nueva disciplina; con ello, los filósofos ingleses dejan también pendiente la fundamentación del juicio estético. Al valorar el papel desempeñado por los empiristas en el nacimiento y consolidación de la Estética, el mismo Kant, aunque exalta las investigaciones burkianas, alude a su componente altamente psicologista, mostrando la necesidad de una explicación trascendental al respecto<sup>109</sup>.

Será precisamente Kant quien posibilite definitivamente la autonomía de la Estética cuando extraiga su fundamento de sí misma, en la propia facultad de juzgar estética.

La teoría estética de Kant toma su forma sobre los avances logrados hacia la autonomía de esta disciplina por el racionalismo y el empirismo. Por el lado de este último, Kant asimila muchas de sus observaciones; sin embargo, la acusa de no ser capaz de legitimar de un modo filosófico el gusto. Las críticas arrecian también sobre la estética intelectualista precedente. Precisamente en la *Crítica de la Razón Pura*, Kant crítica a Baumgarten por querer introducir a la Estética dentro del campo de la filosofía, cuando es claro que los juicios estéticos, que

---

<sup>109</sup> KANT. *Crítica del Juicio*. México: Editorial Porrúa, 2003. Introducción, V.

se basan en reglas empíricas, no tienen la misma fuerza vinculante que las reglas a priori de la ciencia. Sin embargo, esto cambiará, pues en la *Crítica del Juicio* Kant estará mucho más cerca de Baumgarten al querer acercar la necesidad natural y la libertad humana<sup>110</sup>.

La aportación kantiana, como dice Marchán<sup>111</sup>, no radica tanto en las novedades que ofrece como en la habilidad para vertebrar las categorías y temáticas heredadas, para dotarlas de un carácter sistemático, es decir, en la manera inédita de insertarlas como ingredientes imprescindibles de su propio sistema. La consagración plena de la Estética como disciplina filosófica no supone solamente tranquilizar las ansias legítimas de autonomía e independencia del gusto como facultad estética, sino también someterla a una crítica, es decir, hallar el principio a priori que la justifique. En la convergencia de ambos aspectos estriba la originalidad de la *crítica de la facultad de juzgar* (1790).

---

<sup>110</sup> Kant señala en una nota de la Estética Trascendental: “Los alemanes son los únicos que emplean la palabra estética para designar lo que otros denominan crítica del gusto. Tal empleo se basa en una equivocada esperanza concebida por el destacado crítico Baumgarten”. Esta esperanza consistía en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y en elevar a rango de ciencia las reglas de dicha consideración crítica. Pero este empeño es vano, ya que las mencionadas reglas o criterios son, de acuerdo a sus fuentes [principales], meramente empíricas y, consiguientemente, jamás pueden servir para establecer [determinadas] leyes a priori por las que debiera regirse nuestro juicio de gusto”. Cfr. KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Pedro Ribas (trad.). México: Taurus. 2008. A21. Pág. 66.

<sup>111</sup> MARCHÁN. *Óp. Cit.* Pág. 41.

## CAPÍTULO TERCERO

### KANT: EL LIBRE JUEGO DE LAS FACULTADES COMO COMPLICIDAD SUBJETIVA ENTRE EL HOMBRE Y LA NATURALEZA

Con la *Crítica de La facultad de Juzgar* queda completa, según Kant, la parte crítica de su filosofía. Esta obra será el tercer pilar del sistema kantiano en la medida en que se propone como mediación entre las otras dos facultades de conocimiento: el entendimiento y la razón<sup>112</sup>. Sin embargo, Kant no sólo parece estar interesado en completar el sistema, sino también en dar respuesta a la tercera antinomia planteada en la *Crítica la razón pura*. Así, en la introducción de la *Crítica del Juicio*, señala que si el entendimiento es legislador a priori para la naturaleza como objeto de los sentidos con vista a un conocimiento teórico de esta; la razón es un conocimiento a priori para la libertad, como lo suprasensible en el sujeto, en vista a un conocimiento práctico incondicionado<sup>113</sup>.

En este orden, el punto de partida de la *Crítica del Juicio* es la constatación del abismo infranqueable entre estas dos partes del sistema: la esfera del concepto de la naturaleza, como lo sensible, y la esfera del concepto de libertad, como lo suprasensible; al respecto, señala Kant que “el concepto de libertad no determina nada referente al conocimiento teórico de la naturaleza; el concepto de la naturaleza, igualmente nada referente a las leyes prácticas de la libertad”<sup>114</sup>, explícitamente pone de manifiesto que no hay manera de establecer

---

<sup>112</sup>Según Kant, sólo el entendimiento y la razón pura práctica son facultades superiores del conocimiento, lo cual determina que haya solo dos ámbitos de objetividad que constituyen los dos objetos de la filosofía como doctrina: la naturaleza y la libertad moral. Cfr. CARRILLO C. Lucy. *Tiempo y mundo de lo estético: sobre los conceptos kantianos de mundo, tiempo, belleza y arte*. Universidad de Antioquia: Medellín, 2002. Pág. 75.

<sup>113</sup> KANT. I. *Crítica del Juicio*. México: Editorial Porrúa. 2003. Introducción. IX.

<sup>114</sup> *Ibíd.*

un puente entre estas dos legislaciones<sup>115</sup>. Este abismo aparece ya que el mundo de la naturaleza que revela el conocimiento teórico está regido por la conformidad a leyes, mientras que el mundo de la moralidad que revela el uso práctico de la razón concuerda con la posibilidad de fines<sup>116</sup>.

Sin embargo, al mismo tiempo, Kant tiene presente que la naturaleza del hombre es sensible y racional, y que su libertad, en el caso de ser realizada, debe poder desplegarse también en el campo de la naturaleza. Desde el *mundo fenoménico* el hombre sabe que puede conocer el mundo como un hecho compuesto por leyes naturales, donde todo parece ocurrir de forma mecánica, independientemente de él. Y en el *mundo nouménico*, sabe que debe actuar bien, pero que eso no necesariamente lo hace un sujeto moral, la ley le exige al ser humano actuar, de algún modo, en contra de sí mismo. Entonces, la pregunta que surge es: “¿qué debo esperar para mi vida?”; si “yo soy un ser libre en relación a la determinación de mis actos, por qué la naturaleza me hace sentir, o parece funcionar, como si en ella todo sucediese independientemente de mi voluntad”<sup>117</sup>. ¿Cómo puede el hombre hacer que la naturaleza sea conmensurable con su libertad? Kant, así, abre un nuevo espacio de reflexión filosófica, que sin pretender dar respuestas desde la moral o el conocimiento, intentará crear un nuevo sentido en la relación libertad – naturaleza.

En la introducción a su tercera Crítica, Kant se acerca al estudio de la naturaleza de una forma distinta de la que se plantea en la primera Crítica. En la *Crítica de la Razón Pura*, plantea que los conceptos del entendimiento, o principios categoriales, son los que hacen posible la unidad a priori de la naturaleza, sin ellos no sería factible tener una experiencia de conocimiento de

---

<sup>115</sup> Kant señala: “El dominio del concepto de naturaleza bajo [la primera] legislación, y el del concepto de libertad bajo la otra, están completamente segregadas a pesar de toda influencia recíproca que por sí mismos pudiesen tener, por el gran abismo que separa lo suprasensible de los fenómenos. El concepto de la libertad no determina nada con respecto al conocimiento teórico de la naturaleza; nada, igualmente el concepto de la naturaleza en vista de las leyes prácticas de la libertad, y en tal alcance no es posible tender un puente de un dominio al otro”. Cfr. Kant, *Crítica del Juicio*. *Ibíd.*

<sup>116</sup> *Idém.*

<sup>117</sup> Cfr. CARRILLO, L. *Óp. Cit.* págs. 45, 57 y sgts.

la naturaleza. Estos principios categoriales son *leyes generales*, es decir necesarias y sin las cuales la naturaleza no podría ser pensada, un ejemplo de esto es la ley de la causalidad. Pero en la *Crítica del Juicio* Kant habla también de *leyes empíricas*, éstas son las determinaciones múltiples y diversas en las cuales la naturaleza se hace presente. A este punto, la preocupación de Kant es poder entender cómo es posible el conocimiento de la naturaleza como sistema en su infinita diversidad.

Las leyes empíricas son contingentes respecto a las leyes generales determinadas por el entendimiento. Esto sucede en la medida en que el entendimiento conoce subsumiendo los hechos de la naturaleza en conceptos, pero no garantiza nuestra expectativa de tener una experiencia sistemática, desde la diversidad de sus formas particulares. Entonces, además del principio a priori de las leyes generales, es decir de los principios categoriales del entendimiento, se necesita otro principio a priori que es lo que Kant llama *conformidad a fin o finalidad de la naturaleza* en su diversidad, que, a su vez, presupone la concordancia de la naturaleza con nuestra facultad de conocer. Éste es el principio a priori de la facultad de juzgar reflexionante<sup>118</sup>. Así, Kant sostiene que *tiene* que existir un fundamento supransensible que también pueda verse en la naturaleza y que permita el tránsito de un domino hacia el otro. Éste será el juicio o facultad de juzgar que “[...] proporciona el concepto intermediario entre los conceptos de la naturaleza y el de la libertad, que hace posible el tránsito de la razón pura teórica a la razón pura práctica, de la conformidad con leyes, según la primera, al fin último, según la segunda, y proporciona ese concepto del concepto de una finalidad de la naturaleza”<sup>119</sup>. Sin

---

<sup>118</sup> Con anterioridad ya Kant había señalado que “la reflexión (reflexio) no se ocupa de los objetos mismos para recibir directamente de ellos los conceptos, sino que es el estado del psiquismo en el que nos disponemos a descubrir las condiciones subjetivas bajo las cuales podemos obtener conceptos”.

KANT, I. *Crítica de la Razón pura*. Pedro Ribas (Trad.). México: Taurus. 2008. B316.

<sup>119</sup> Cfr. KANT, I. *Crítica del Juicio*. IX. Se puede señalar aquí que esto ya presupone su condición de posibilidad en la naturaleza, en este caso del sujeto como ser sensible, o sea, como ser humano, y en consecuencia puede señalar Kant que el principio de la conformidad a fines de la naturaleza “solo representa la única manera como tenemos que proceder en la reflexión sobre los objetos de la

embargo, la suposición necesaria que hace pensar a la naturaleza como un sistema de leyes empíricas, es trascendental<sup>120</sup>. Aquí trascendental se opone a lo empírico y se refiere a la condición de posibilidad del conocimiento, en este caso un sistema de experiencia particular. Los principios a priori, es decir la conformidad a fin, no son más que determinaciones subjetivas necesarias para el conocimiento de la naturaleza. Ahora bien, su carácter regulativo se opone a lo constitutivo<sup>121</sup>, pero no niega su carácter de validez. Es precisamente la facultad de juzgar la que estará encargada de generar una experiencia de la naturaleza desde su diversidad.

La facultad de juzgar se dividirá, entonces, en lo que podríamos entender como dos funciones u operaciones de la misma: la determinación y la reflexión. A su vez, esta última determinación reflexionante contiene al juicio estético o de gusto y al juicio teleológico. Se empezará por la distinción determinación/reflexión.

Los juicios determinantes, son juicios lógicos o de conocimiento, en la medida en que subsumen bajo conceptos hechos particulares, estos juicios son constitutivos en la medida en que determinan un conocimiento en el objeto. Los juicios reflexionantes, son juicios de gusto/estéticos o teleológicos, a la inversa de los juicios determinantes ascienden de lo particular a lo general y son únicamente juicios regulativos, es decir, no buscan la determinación del objeto, sino la manera de reflexionar sobre el objeto para llegar al conocimiento. Kant intentará explicar esta nueva relación con la naturaleza a través de la incorporación de un nuevo tipo de juicio, el *juicio reflexionante*, en éste prima

---

naturaleza con miras a una experiencia completa y coherente, por tanto, representa un principio subjetivo (una máxima) de nuestra capacidad de juzgar” (KANT. *Crítica del Juicio*. Introducción, V).

<sup>120</sup> En el plano de la objetividad no es posible la mediación. Ésta hay que buscarla en el ámbito de la subjetividad trascendental pues sólo ahí puede encontrar un fundamento que participe por igual del principio de la explicación empírica de la naturaleza y del principio del enjuiciamiento moral. Cfr.

CASSIRER, E. *Kant vida y doctrina*. México: FCE. 1997. Pág. 336.

<sup>121</sup> LABRADA, M. Óp. Cit. Capítulo II.

una visión orgánica de la naturaleza, mientras que en el juicio determinante una visión más bien mecánica.

El juicio determinante, que es la base para el conocimiento científico y moral, subsume lo particular bajo lo general, dicho de otra forma, el juicio determinante sólo reconoce lo particular como un agregado de lo general, la expresión de lo particular es sólo visible no en su unicidad, sino, formando parte de un conjunto general. El juicio determinante tiene el mandato de conformar la realidad, bajo esquemas organizados, expresado en reglas, principios, leyes; lo particular no existe, sino que quien construye la realidad de forma activa, es la regla. En el juicio reflexionante, en cambio, son los fenómenos particulares que, a través del juicio, buscan lo general. Esto muestra que no se trata de subsumir a partir de la regla lo particular, sino que lo particular busca decididamente su espacio en lo general, el juicio reflexionante tiene la tarea de darse una regla y buscar un espacio donde pueda manifestarse también como un todo. Esto es lo que Kant llamará, en contraposición a lo mecánico, *técnica*. El juicio reflexionante es *técnico*, es decir que tiene que darse una regla a sí mismo (igual que los organismos) para actuar sobre la naturaleza<sup>122</sup>. Del mismo modo que la libertad se regula a sí misma, el sujeto debe suponer que la naturaleza hace lo propio logrando darse reglas a sí misma, esta suposición es sólo un principio subjetivo para el sujeto. Esta suposición necesaria, es lo que Kant llamaría la conformidad a fin y es el principio rector de la facultad de juzgar reflexionante. Así dirá: “La conformidad a fin de la naturaleza, es por tanto, un concepto a priori especial, que tiene su origen exclusivamente en la facultad de juzgar reflexionante”<sup>123</sup>.

Más adelante, agrega:

“A pesar de que nuestro concepto de una conformidad a fin subjetiva de la naturaleza en sus formas, según leyes

---

<sup>122</sup> Cfr. KANT. *Crítica del juicio*. §65, 74, 80.

<sup>123</sup> Cfr. KANT. *Crítica del Juicio*. Introducción IV.



empíricas, no es de ningún modo un concepto del objeto, sino un principio de la facultad de juzgar para procurarse conceptos en esta excesiva diversidad (para poder orientarse en ella), con ello le atribuimos no obstante, [a la naturaleza] una consideración, por así decir, hacia nuestra facultad de conocimiento por analogía a un fin; y así podemos considerar la belleza natural como presentación del concepto de una conformidad a fin formal (meramente subjetiva) [...]”<sup>124</sup>.

La conformidad a fin, entonces, es únicamente un concepto de la facultad de juzgar reflexionante que no inaugura ningún conocimiento, pero que nos sirve para guiarnos ante la infinita multiplicidad de la naturaleza, sin embargo, se trata exclusivamente de una necesidad subjetiva. La belleza natural es la manifestación más patente de que la libertad del hombre puede estar en consonancia con la naturaleza. En este sentido, la *Crítica del Juicio* establece una nueva perspectiva sobre la naturaleza. En la *Crítica de la Razón Pura*, Kant está pensando en la naturaleza como un *mecanismo*, que respondería, por ejemplo, a la ley de la causalidad. Kant intuye en la *Crítica del Juicio* que nuestro conocimiento de la naturaleza no pasa únicamente por el hecho de subsumir intuiciones bajo reglas<sup>125</sup>. La naturaleza entonces podría ser vista más bien como un *organismo*<sup>126</sup> que responde a diversas leyes empíricas y en donde el componente de lo particular, contingente, variable, no captado por las leyes generales del entendimiento, es muestra de una intencionalidad interna de la naturaleza pero también de una necesidad del sujeto. En el organismo la

---

<sup>124</sup> Cfr. *Ibíd.*

<sup>125</sup> Cfr. CARRILLO. *Óp. Cit.*

<sup>126</sup> Korner ofrece una noción de organismo pertinente que ayuda a aclarar: “La noción de organismo se caracteriza como sigue. Primero, una cosa es un organismo sólo si la existencia y la forma de sus parte es posible únicamente a través de su relación con el todo, la descripción es verosímil, la existencia y la forma de, por ejemplo, una mano, puede ciertamente considerarse imposible separada del cuerpo al que pertenece. Segundo —y de nuevo la descripción de Kant parece convincente—, las partes de un organismo constituyen “la unidad de un todo al ser entre sí la causa y el efecto de su forma”. Finalmente, muchos organismos, y sólo ellos, tienen el poder de reproducirse ellos mismos. Un organismo es, pues, no sólo una cosa organizada, sino también una cosa que reorganiza ella misma. En un mecanismo las partes son condiciones de la función de las otras. En un organismo existen también a través de las otras y en un sentido se producen entre sí. Una hoja de hierba es totalmente diferente de un reloj, que no hace crecer ni produce otros relojes” KORNER, S. *Kant*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. 3ª ed. pág. 184.

naturaleza es vista como un cuerpo viviente, donde lo particular no es un agregado para lo general, sino donde lo particular da muestras de la complejidad de lo viviente, formando una unidad multidimensional. A su vez, y aquí radica una diferencia sustancial, ver la naturaleza como organismo supone una manera distinta de entender la relación hombre/naturaleza. La naturaleza parece funcionar como si fuese conmensurable con nuestras facultades, es decir, la naturaleza parece confluir con nuestra libertad, ella nos devuelve algo que nosotros buscamos: belleza y, por ende, esto genera placer. Dicho de otro modo, dentro del mecanismo es el entendimiento, que en la aplicación de sus categorías, nos devuelve una naturaleza que responde a las preguntas de la ciencia, -retomando el ejemplo de Julio del Valle-, frente al color intenso de un atardecer, la ciencia podría decir por qué la retina capta esos colores, pero no podría responder por qué esos mismos colores producen placer, estas son las cuestiones que intenta responder la Estética.

De alguna forma, pensar la naturaleza como un mecanismo nos hace ajenos a ella, pensarla como un organismo supone más bien una especie de extraña complicidad entre el sujeto y la naturaleza, una complicidad que, a la luz de Kant, no se puede explicar, sino sólo suponer como una necesidad subjetiva.

Esta regla no constituye un conocimiento teórico o práctico sobre el objeto, sino que se trata más bien de una máxima o principio subjetivo, que Kant llama, como se ha señalado, *conformidad a fin formal o conformidad a fin sin fin*<sup>127</sup>. Este postulado subjetivo establece que existe una conmensurabilidad entre los fenómenos de la naturaleza y las facultades del sujeto<sup>128</sup>. Esta concordancia entre las formas de conocer del sujeto y las formas de revelarse del mundo, es una correspondencia (que no puede reducirse únicamente en términos

---

<sup>127</sup> Como lo expresa Kant claramente la conformidad a fin no supone en absoluto el concepto de un fin, así como la belleza es la expresión de una intencionalidad a la que no se le puede atribuir ninguna intención particular. Cfr. KANT, I. *Crítica del Juicio*. §15, §17.

<sup>128</sup> Cfr. KANT. *Ibíd.* Introducción VI.

intelectuales) que funda un sentido, a saber: el sentido de la belleza<sup>129</sup>. La belleza natural revela una forma de intencionalidad, que es armónica con la propia intencionalidad del sujeto. En este sentido, la belleza es una muestra de complicidad entre el hombre y la naturaleza<sup>130</sup>. (Por ejemplo, la puesta de sol poseía la belleza que Kant señalaría como un tipo de finalidad, aunque no se le pudiera asignar ningún fin específico).

Ahora bien, esta relación de concordancia entre nuestras facultades y la naturaleza es únicamente *regulativa*, es decir guía nuestra manera de acercarnos a la naturaleza pero no establece un conocimiento teórico sobre el objeto, en este sentido no es *constitutivo*. El sujeto no puede *saber* si esa sensación de armonía y unificación tiene algún fundamento, lo que sí puede comprobar es que le produce placer y, a esa sensación, se le llama, belleza. Desde el lado de la belleza artística, esta conformidad con la naturaleza, se traduce en el concepto de genio<sup>131</sup>. Así como los organismos se dan reglas así mismos, el genio es el talento, es decir “la disposición congénita por la cual él se dicta sus propias reglas”. El genio crea obras ejemplares, así como la naturaleza procrea versiones únicas. El genio no podrá explicar teóricamente cómo nace la obra de arte, el producto artístico está más bien creado para ser comprendido desde la imaginación. El concepto de genio, por un lado, reivindica la capacidad del hombre de darse reglas así mismo, frente a las explicaciones preestablecidas de la ciencia o frente a las explicaciones de autoridad (Iglesia, Estado); pero, al mismo tiempo, Kant señala que el genio es una capacidad que se reduce a unos cuantos, pasando por alto, como señala

---

<sup>129</sup> CARRILLO. Óp.Cit.

<sup>130</sup> Kant creía que la belleza natural nos aseguraba, de alguna forma, que la vida tiene algún sentido y que el mundo no es indiferente a nuestros fines. DANTO, Arthur. La madona del futuro, Barcelona: Paidós. 2003. pág. 384.

<sup>131</sup> Cfr. Kant, *Crítica del Juicio*, § 46. Al respecto, Gadamer en *Verdad y Método*, afirma que se introduce la figura del genio para dar al arte el mismo status que los productos de la naturaleza, pero también como afirma Bowie, en *Estética y Subjetividad*, se trata de defender la autonomía del artista frente a la imposición de las reglas. De cualquier modo, aquí ya se encuentra la prefiguración del genio romántico.

Bowie, que los productos artísticos podrían ser, más bien, producto de una nueva organización social y no la expresión de individuos disgregados<sup>132</sup>.

Habiendo esclarecido el carácter regulativo y reflexionante del Juicio estético y teleológico; y establecido la función trascendental del principio a priori de la *conformidad a fin*; Kant desarrolla una fundamentación trascendental de los juicios de lo bello y lo sublime<sup>133</sup>. Se propone una fundamentación trascendental de ambos juicios. Interesan aquí los juicios sobre lo bello, que actúan bajo la suposición subjetiva y necesaria de la *conformidad a fin* entre la naturaleza y nuestra facultad de conocer. Tienen las siguientes características: primero, no se fundan sobre conceptos, es decir no es un juicio lógico, se funda en bases subjetivas; segundo, la determinación de lo bello es desinteresada, a diferencia de lo agradable y lo bueno, no deseamos la existencia del objeto, sino que es una satisfacción meramente contemplativa; tercero, lo bello, a pesar de no tener conceptos, es representado como un objeto de satisfacción universal; y la cuarta característica ligada estrechamente a la anterior, es su pretensión de necesidad.

Para profundizar en las características del juicio estético o juicio del gusto se seguirán a continuación las categorías de la sección “Analítica de lo bello” que reproducen la forma de las categorías de la *Crítica de la Razón Pura*: cualidad, cantidad, relación y modalidad.

Según la cualidad, lo bello produce placer pero no genera interés, es decir el placer estético es un status autónomo: no sirve más que para sí mismo, no está al servicio de nada ajeno a él. Cuando se pregunta si algo es bello –dice Kant– no importa si al que juzga le interesa la existencia del objeto, sino cómo lo juzgamos en la mera contemplación<sup>134</sup>. De este modo, Kant aprovecha para diferenciar lo bello, tanto de lo agradable (empiristas) como de lo útil y lo bueno

---

<sup>132</sup> Cfr. Bowie, op.cit. Pág. 45.

<sup>133</sup> Cfr. *Crítica del juicio*. §1 y siguientes, §23 y siguientes.

<sup>134</sup> Cfr. KANT. *Ibíd.* § 2, 6.

(racionalistas). En el caso de lo agradable, se produce un deseo y una inclinación por el objeto productor del placer y, en el caso, de lo útil y de lo bueno, también están acompañados de un interés, en la medida en que van acompañados del concepto de un fin a ser realizado<sup>135</sup>. El desinterés refuerza el carácter subjetivo de los juicios de gusto, en la medida en que el placer es un placer de sí mismo, que no produce, ni está precedido por interés.

Según la cantidad, es subjetivo pero es a la vez universal. ¿Cómo es esto posible? Kant considera que el acuerdo que se alcanza con los juicios de gusto da fe de algún tipo de *sensus communis*, en el cual, decir que algo es bello no significa que “sea bello sólo para mí”. Pero, este acuerdo o universalidad de los juicios estéticos, no se basa sobre un concepto, sino sobre la posibilidad subjetiva de poder comunicar un sentimiento o estado de ánimo que resulta del juego libre entre el entendimiento y la imaginación. Esta universalidad es contingente y libre, parece *como si* siguiese una regla, pero una regla que no proviene de un concepto<sup>136</sup>. En este juego libre de las facultades, como Kant lo señala desde el inicio de la *Crítica del Juicio*, parece ser más decisivo el rol que juega la imaginación en la medida en que para saber si algo es bello nos referimos a la imaginación y dice Kant, *quizá*, al entendimiento<sup>137</sup>. Con esto puede observarse que, a diferencia de los racionalistas, Kant le confiere un poder mayor a la imaginación, en tanto facultad que puede lograr *la unidad*

---

<sup>135</sup> Cfr. *Ibíd.* § 3,9, [agradable] y § 4,10 [bueno y útil].

<sup>136</sup> Acerca de la universalidad, Kant piensa que se trata sólo de una exigencia de universalidad subjetiva. En el § 6 Kant dice: “Por consiguiente, al juicio de gusto, junto con la conciencia de que en él hay apartamiento de todo interés, debe estarle asociada una pretensión de validez para todos, sin que la universalidad esté apoyada en objetos, es decir, debe estarle ligada una pretensión de universalidad subjetiva”. En el § 8 haciendo diferencia con la validez universal objetiva Kant dice: “Pero de una validez universal subjetiva, es decir, de la validez universal estética, que no descansa en concepto alguno, no se puede inferir la validez universal lógica, pues esa clase de juicios es inconducente respecto del objeto. Precisamente por eso la validez universal estética que le es atribuida a un juicio debe ser también de una particular especie, porque el predicado de la belleza no se enlaza con el concepto del objeto, considerado en su total esfera lógica, y sin embargo lo hace extensivo a toda la esfera de los que juzgan”. La universalidad del juicio estético será entonces sólo una posibilidad, en la que el acuerdo de todos se atribuye pero no se postula.

<sup>137</sup> Cfr. KANT. *Ibíd.* § 1, 4.

*indeterminada en la multiplicidad.* Otro aspecto importante aquí, es que la libertad que nace de este libre juego entre la imaginación y el entendimiento, no es la libertad del imperativo categórico, es una inauguración distinta de la libertad, ya que ésta nace de un entendimiento armónico entre las facultades, lo que supone en principio, que Kant, como lo retomará más adelante Schiller, toma en cuenta al sujeto como un ser racional, pero también sensible.

Según la relación, actúa en función de una *conformidad a fin sin fin*, es decir, lo bello no contiene ningún fin teórico o práctico. Kant recalca que el juicio estético es un juicio que habla de la experiencia subjetiva del sujeto, pero que no dice nada del objeto, el juicio estético no es un juicio de conocimiento. Lo que se recalca en este punto, como en el cuarto momento, son los conceptos de *autonomía y heautonomía* del juicio de gusto<sup>138</sup>. El juicio de gusto no se deja imponer la valoración de nadie sobre los objetos, pero tampoco existe un argumento probatorio que me haga cambiar de parecer, en esta medida será autónomo; pero además, el juicio de gusto, se da una regla a sí mismo, es decir, la regla –en este sentido técnico– por la cual la diversidad de la naturaleza aparece conmensurable con mis facultades. La heautonomía es un tipo de libertad radical, es decir, no sólo “carezco de determinaciones externas”, sino que el sujeto mismo construye su regla indeterminada. Lo interesante también de este tercer momento, es que Kant, con el propósito de mantener la pureza del juicio de gusto, lo despoja de sus características “materiales”. En la *Crítica del Juicio*, no aparece el objeto bello definido en sus formas particulares. Sin duda, Kant está más interesado en definir las condiciones de conocimiento del juicio, en este sentido es trascendental y no las condiciones del objeto.

Y, por último, según la modalidad lo bello es necesario pero su necesidad proviene del sujeto. Nuevamente Kant recalca el carácter regulativo de los juicios de gusto, es decir, se trata de una necesidad subjetiva, el hombre

---

<sup>138</sup> KANT. *Ibíd.* § 32 y §33

necesita suponer que entre él y la naturaleza hay una especie de concordancia porque eso establece un sentido a su propia vida.

A partir de esta panorámica general de la Estética kantiana se puede finalmente señalar que Kant, en primer lugar, fija las fronteras de lo estético respecto a otras conductas humanas a partir de “nuestro mundo interior”. En este orden, inscribe la Estética en un campo trascendental en el que el hombre establece, en su relación con la naturaleza, todas las “condiciones formales de una experiencia en general”<sup>139</sup>. Profundiza de este modo en las condiciones universales para que se dé el juicio estético, que a su vez estará referido a lo que Kant denomina finalidad formal. Ésta es una modalidad nueva de juicio, que juzga por el gusto, es decir, de un modo estético a través del sentimiento de placer. Con esto apela a la sensibilidad, al gusto, en tanto no atañe a lo que el objeto deba ser con miras a alcanzar un conocimiento de validez lógica, sino a una representación sensible del sujeto. Con esto Kant soluciona la cuestión sobre la participación de la universalidad en lo particular, en términos de juicio de gusto, y realiza una fundamentación propia para la autonomía de la Estética.

Estos postulados serán de gran importancia para la subsiguiente fundamentación de la Estética y, por su puesto, para la configuración del proyecto antropológico de la época. Serán autores como Schiller, que continuarán estos lineamientos con miras a modelos de educación que posibiliten la autonomía del hombre, partiendo de su dimensión interna como armonía entre su razón y su sensibilidad.

---

<sup>139</sup> HEIDEGGER, M. *Kant y el problema de la metafísica*. Fondo de Cultura Económica: México, 1954. Pág. 65 ss. Citado por: MARCHÁN. Óp. Cit. Pág.43.

## CONCLUSIÓN

En este trabajo se ha mostrado a la Estética como producto de la modernidad; partir de este análisis ha posibilitado abordar una visión integral de la misma que permitió comprenderla como parte y reflejo de la convulsión cultural del momento y, en esta medida, como respuesta a las demandas socio-culturales que exigían un nuevo tipo de sujeto que hiciera frente, desde su particularidad, a una razón absolutizada; pero sin renunciar a la universalidad y objetividad que ésta ofrece.

De este modo, se mostró cómo la Estética contribuye a la configuración del proyecto antropológico, surgido en la época, sobre la base de un ideal de autonomía construido a través de la búsqueda de una armonía entre la razón y la sensibilidad del hombre. Esta cuestión fue abordada en el primer capítulo y parte del segundo; de igual manera, en el primer capítulo quedó planteado que la búsqueda de una validez de lo sensible junto a lo racional, desde la antigüedad al siglo XVIII, fue un proceso muy difícil dada la tradición basada en la auto-evidencia de la razón que, puede decirse, ha permanecido como centro de la cultura occidental, incluso hasta hoy.

Conforme a lo anterior, se planteó que desde la antigüedad ha estado presente una preocupación por lo sensible; pero las concepciones dominantes, basadas en una visión objetivista del mundo, la ha subsumido. Se dejó claro, sin embargo, que esto no quiere decir que halla desaparecido, pues cuando surgen las condiciones, a mediados del XVIII, son retomadas y valoradas desde nuevas perspectivas que nutrirán las temáticas de la Estética.

A través del segundo capítulo se llevó a cabo un seguimiento, en el marco teórico de la Estética, sobre los análisis más representativos durante la segunda parte del siglo XVIII, en torno a la relación razón-sensibilidad, buscando



abordarla en el marco del juicio de gusto. Este seguimiento se desarrolló por la doble vía de Racionalismo y Empirismo, tendencias filosóficas dominantes de la época. Con ellas, a través de algunos de sus representantes notables en la temática de la percepción de la belleza y del gusto, se puso de relieve la presencia de una fragmentación cultural e interna en el hombre. Esta fragmentación, característica antropológica de la época, completa el cuadro que reclamaba culturalmente un nuevo tipo de sujeto.

Se pretendió entonces mostrar en la Estética, a través de la temática del gusto, una respuesta a dicha necesidad por cuanto esta temática aborda una reciprocidad entre lo particular y lo universal, correlativos a sensibilidad y razón. Sin embargo, se llegó a la observación de que a pesar de la gran influencia de Racionalismo y Empirismo en la consolidación de la autonomía estética, ninguna de las dos logra una fundamentación apropiada de la misma y con esto dejan sin solución la cuestión del juicio. En la primera pesa la tradición racionalista; la segunda, recarga el valor emocional sobre la percepción de la belleza generando una separación entre sentimiento y juicio lógico.

Finalmente, se abordaron los principales planteamientos kantianos en torno a la misma temática, mostrando que estableció el más sólido fundamento, hasta entonces alcanzado, para la autonomía de la disciplina, distinguiéndola de la Teoría del conocimiento y de la Ética; esto, dado que Kant encuentra un fundamento a priori, necesario y universal atendiendo a que la justificación de carácter factual no puede imponer al hombre su necesidad. Siguiendo esta línea kantiana, el sujeto trascendental sustituye al empírico y permite partir del mundo interior, con una pretensión de universalidad, a través de un libre juego de las facultades en el que la libertad de la imaginación no está sujeta a la coerción del concepto. Con esto propone una manera distinta de ver la relación entre el hombre y la naturaleza, en la que se presenta una conmensurabilidad entre los fenómenos de la naturaleza, en tanto órganos, y las facultades del sujeto.

El libre juego entre imaginación y entendimiento se da en todo ser humano en virtud de su común constitución, de ahí la posibilidad de “universal comunicabilidad” a través del juicio. Con todo, Kant logra solucionar la relación entre la dimensión de la razón y la sensible estableciendo un puente, en el plano trascendental, entre ellas; esto lo hace específicamente en el marco del juicio de gusto; con lo cual, rompe la dicotomía entre estas dos dimensiones en términos de sentimiento y juicio lógico.

Esta nueva concepción kantiana alimenta los ideales de autonomía ilustrada y con ello el proyecto antropológico de la época, abriendo la posibilidad, a autores venideros, de abordar una reflexión en torno a la formación estética del hombre conforme a los nuevos ideales de autonomía, como lo hará Schiller.

Después de este recorrido, se puede llegar a afirmar que la sensibilidad, como facultad inherente al ser humano, ha estado presente desde el comienzo de la misma cultura; pero a lo largo de la historia occidental ha prevalecido la influencia de la razón sobre lo sensible. Aun cuando florecieron en el siglo XVIII visiones distintas y una valoración y defensa de la sensibilidad, se ha trasladado el problema del terreno sensible al racional para abordarlo teóricamente y Kant no logra escapar de ello.

## BIBLIOGRAFÍA

**ACOSTA**, María del Rosario. “Estética como puente: la belleza como encuentro entre la libertad y la naturaleza”, 2005. En: <http://www.filosofiayt tragedia.com/textos/estetica.html>

**BAUMGARTEN**, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. University of Michigan: 1837.

**BAUMGARTEN**, Alexander Gottlieb. *Reflexiones filosóficas a cerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar, 1995.

**BAYER**, Raymond. *Historia de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económico, 2001.

**BOSANQUET**, Bernand. *Historia de la Estética*. Buenos Aires: Nova, 1949.

**BURKE**, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Alcalá: 1807. Juan de la Dehesa (trad.).

**CARRILLO** C. Lucy. *Tiempo y mundo de lo estético: sobre los conceptos kantianos de mundo, tiempo, belleza y arte*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.

**CASSIRER**, Ernst. *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de cultura económica, 1981.

**CASSIRER**, Ernst. *Kant vida y doctrina*. México: Fondo de cultura económica 1997.

**DEL VALLE**, Julio. “El Principio de la Estética y su relación con el ser humano. A cerca de la dimensión antropológica de la Estética de Alexander Baumgarten”. En: Proyecto de investigación “la Razón sensible”. Universidad Católica del Perú: 2008.

**FRANZINI**, Elio. *La Estética del siglo XVIII*; Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000. Francisco Campillo (Trad.).

**GABÁS** P. Raúl. *Curso básico de filosofía estética*. Universidad de Cantabria.

**GARCÍA** Morente, Manuel. “*Lecciones preliminares de filosofía*”. Buenos Aires: Lozada, 2004.

**HUME**, David. *La Norma del Gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península, 1989. María teresa Berguiristáin (Trad.).

**VAN DÜLMEN**, Richard. “Comienzos de la Edad Moderna y la crisis del siglo XVII”. En: *Historia universal: los inicios de Europa Moderna 1550-1648*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores S.A., 2002.

**JIMÉNEZ**, Marc. *Qué es la Estética*. Barcelona: Idea Books, 1999.

**KANT**, Immanuel. *Crítica de la Razón pura*. México: Taurus, 2008. Pedro Ribas (Trad.).

**KANT**. Immanuel. *Crítica del Juicio*. México: Editorial Porrúa, 2003.

**KORNER**, S. *Kant*. 3ª edición. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

**LABRADA**, María Antonia. “Estética y Filosofía del arte: hacia una delimitación conceptual”. En: *Anuario Filosófico*, XVI/2.

**LABRADA**, María Antonia. *Belleza y Racionalidad: Kant y Hegel*. Pamplona: Eunsa, 2001.

**LEIBNIZ**. “Principios de la naturaleza y de la Gracia, fundados en razón”. En: *opúsculos Filosóficos*. Madrid: Calpe, 1919. Manuel García Morente (Trad.).

**MARCHÁN F. Simón**. *La Estética en la Cultura Moderna, de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1987.

**OLIVERAS**, Elena. *Estética, la cuestión del arte*. La Argentina: Ariel, 2005.

**PEREZ**, Petra M. “El gusto estético: la educación del (buen) gusto”. En: ESE No. 14. Universidad de Valencia, 2008.

**PLATÓN**. *Sofista*. Madrid: Gredos, 2008.

**SANCHEZ M.**, Fernando. “La cultura del siglo de las luces”. En: *Historia Moderna Universal*. Barcelona: Ariel S.A., 2007.

**SOTO**, María de Jesús. “La estética de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos”. En: *Anuario Filosófico XX/2*. Universidad de Pamplona, 1987.

**TATARKIEWICZ**, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2002.

**VILLAS TINOCO**, Siro. “Cultura y Ciencia en la época del barroco”. En: *Historia Moderna Universal*. (Alfredo Floristan, Director). Barcelona: Ariel S.A., 2007.