

KÁROL BERMÚDEZ*

**BAUMGARTEN, O LA FUNDACIÓN
DEL CONOCIMIENTO ESTÉTICO**

*Nur durch das Morgentor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land**.*
(Schiller, Die Künstler)

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,...
... mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!
(Gustavo Adolfo Becquer)

Hugo Zemelman

Cuando el pensamiento inicia su larga marcha en la accidentada y trágica historia del *homo sapiens*, en el viviente acosado por las urgencias y peligros de la lucha por la vida, ajustando su actuar y ejerciendo una orientación primaria frente a su entorno sensible, dice Leibniz, que ese pensamiento se manifiesta en ideas graficadas en la mente como re-presentaciones de objetos de la cotidianidad y cristalizadas en un conocimiento que denomina, conocimiento claro¹. Este tipo de ideas claras y primarias, aunque sirvan de punto de partida a procesos reflexivos e intelectivos más complejos, no serán para Schopenhauer más que un intelecto condicionado por la pérdida de los instintos que el ser humano ha sufrido, en la medida en que se aleja, por causa de su propia evolución, de la capacidad instintual que comparte en sus diversas gradaciones con todos los seres animados y, en cercanía inquietante, con sus familiares más próximos, los primates. Esta orientación del pensamiento primario no necesita más que distinguir con alguna seguridad los objetos singulares con los cuales nos tropezamos para acomodar así nuestra conducta con respecto a ellos. En un momento ulterior, esta primera orientación se va a manifestar en una necesidad de determinar lo singular de lo múltiple y las propiedades de esta multiplicidad para ir a buscar una unidad en la que pretendemos hallar lo esencial. Este ánimo de ir a la caza de lo esencial nos

* Profesor Universidad Pedagógica Nacional

** Sólo en el umbral de la aurora de lo bello
penetras en el país del conocimiento

¹ Cf Leibniz, Meditaciones sobre el Conocimiento, la Verdad y las Ideas (Noviembre de 1684), pp. 271 y ss. Escritos Filosóficos. Editorial Charcas. Buenos Aires, 1982.

lleva hasta la razón última en donde queremos descubrir la fuente y el origen de donde surge esta variedad y esta multiplicidad. Los mecanismos intelectivos de esta manera de pensar los resume la Escuela así: 1) El principio de razón suficiente, y 2) el principio de identidad y contradicción, que son las normas tradicionales de toda ciencia. No se trata de comprender las cosas según sus modalidades fenoménicas, percibiéndolas *a posteriori*, es decir, en el momento de su manifestación, sino de captarlas *a priori* por sus causas. “Conocimiento a priori”, y “Conocimiento por causa” significan para Leibniz, comenta Cassirer, la misma cosa: la definición “causal” es la única expresión satisfactoria de cualquier verdadera “definición real”.

Este parece ser el punto de partida de Alejandro Teófilo Baumgarten (Berlín, 1714 – Frankfurt, 1762), siguiendo el hilo reflexivo de Leibniz en sus *Meditaciones sobre el Conocimiento, la Verdad y las Ideas*, inscrito en la escolástica de la cual Wolff y sus discípulos parecen ser los adalides de la técnica lógica que, según Cassirer, le proporcionó a la filosofía alemana, su espina dorsal y el rigor de su contenido. La *Metaphysica*, de Baumgarten, será el fiel reflejo de ese “modelo admirable de la exactitud en la determinación de los conceptos, en la escrupulosidad de las definiciones y en la conexión de las demostraciones”². En esa tradición escolástica, el asunto del conocimiento distinto parece ser preocupación central: es el conocimiento que descompone todo fenómeno complejo en sus elementos simples, en sus momentos singulares, para saber cómo lo condicionan y lo fundan; se trata de operar la tradicional *adequatio rei et intellectus*, momento festivo de la inteligencia intelectual, en el cual el concepto logra no sólo copiar el objeto sino hacer que aparezca frente a nosotros denunciando su origen y reconstruyéndolo desde allí.

A esta tradición respetable y necesaria del conocimiento claro y distinto, Baumgarten va a proponer un enriquecimiento de la capacidad intelectual a través del conocimiento estético. En este conocimiento no importará ya el concepto físico-matemático que reduce, por ejemplo, el color a un puro acontecer dinámico, para el cual tiene que disolver, disipar o poner entre paréntesis la impresión

² Cf. E. Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica, México, 1981. Pág. 370. Hemos preferido la versión francesa de Pierre Quillet, *La Philosophie des lumières*, de la colección *L'histoire sans frontières*, dirigida por François Furet y Denise Richet. Edit. Fayard. Traducción integral del original alemán de *Die Philosophie der Aufklärung*. Edición de J. C. B. Mohr (Paul Siebsk). Tübingen, 1932. Su aparato crítico es más amplio y su traducción inspira más confianza que la versión española de Eugenio Imaz. F.C.E. de 1943. México, Revisada en 1972. (No sobra recordar que es en los textos filosóficos donde mejor se cumple el apotegma italiano: *traduttore = traditore*. Seguimos, no obstante, la paginación de la versión española). Cassirer parece copiar a la letra el elogio que Kant hace de Wolf, maestro de Baumgarten, en el prólogo de la segunda edición de la *Crítica de la Razón Pura*: “... así, pues, para llevar a cabo el plan que la crítica impone, es decir, para el futuro sistema de metafísica, tenemos que seguir el que fue riguroso método del célebre Wolf, el más grande de los filósofos dogmáticos, y el primero que dio un ejemplo (gracias al cual fue el promotor en Alemania del todavía no extinguido espíritu de rigor) de cómo el camino seguro de la ciencia ha de emprenderse mediante el ordenado establecimiento de principios, la clara determinación de los conceptos, la búsqueda de rigor en las demostraciones, y la evitación de saltos atrevidos en las deducciones.” Cf. pág. 30, B XXXVI. Aláguara, Segunda edición, 1983. El subrayado es nuestro.

sensible, despojándola así de todo sentido, en cuanto inteligibilidad y función para su expresión artística. Será en el caballete del pintor, por ejemplo, o en el éxtasis contemplativo del poeta donde podrá éste expresar con su mirada omniabarcante y complejiva, la experiencia estética en su integridad

“con palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y notas”. (A. Becquer. Rimas)

El procedimiento analítico nos dirá qué es científicamente el color y, de un paisaje, por ejemplo, su trama geológica y su complejidad topográfica, pero no nos podrá decir nada de lo que precisamente sea relevante para esa esfera del espíritu que tiende también a la caza de lo bello y no únicamente del saber (Aristóteles), porque la reflexión científica lo habrá mutilado de cualquier asomo de belleza. Es la contemplación indivisa, la visión pura del todo identificado por el libre juego de sus partes (*singularia*), lo que revela a Baumgarten el conocimiento confuso. Ese conocimiento confuso exige una actitud contemplativa diferente a la observación reduccionista del ojo cuadrículado y esquematizado del científico. El fenómeno estético exige que nos abandonemos y nos dejemos afectar por él, sosteniéndonos y demorándonos en una relación espacio-temporal que ignora la sucesión y la regularidad, si no queremos que el fenómeno se nos deshaga entre las manos. Cassirer cita a propósito un poema del *Leipziger Liederbuch*, en donde se le da forma poética pertinente a esta idea:

Revolotea en torno a la fuente
 La libélula inconstante, de luz fulgente
 Su alegría me dava el aguijón;
 Se posa oscura, o se agita clara
 Y tal cual mutante camaleón
 Se antoja de azul o de verde crespón.
 Insaciados los ojos mendigan
 Sus colores mi curiosidad intrigan
 Suspendida, sin tregua, zumba
 Mas sin temor se posa en la coyunda.
 Asida, en mi mano atrapada
 ¿Qué veo? Su azul se apaga... aterrada
 [Goethe concluye con moraleja en defensa de la contemplación estética]:
 Si cercenas la alegría, tu corazón paga la alevosía.

(El análisis, a la pasión inhibe
 lo que el goce jamás prohíbe)³

Tenemos aquí una aproximación poética a la experiencia estética, en el ámbito de lo natural y cotidiano. La medida propia de su realidad se nos manifiesta en su inasible inestabilidad de una manera no geométrica, es decir, no medible según los parámetros del conocimiento científico discursivo. Sin embargo, será el poeta quien ponga orden en este aparente caos, pues en el universo de la poética, sí hay discurso: §1 “Entendemos por discurso (*oratio*, en el texto latino de

³ La traducción, del original alemán, es nuestra.

Baumgarten) una serie de palabras que designan representaciones enlazadas”. §2 “Las representaciones enlazadas han de ser conocidas por el discurso”⁴. ¿Qué hará posible que haya discurso y que este discurso designe, soporte, sustente, exprese, representaciones enlazadas constituyendo así un primer asomo de conocimiento diferente al conocimiento científico? Una logicidad interna y una coherencia cuyo orden Baumgarten va a identificar como “claridad extensiva”, concepto alrededor del cual se va a nuclear su planteamiento estético. Esta claridad extensiva, no está en contradicción con el concepto de *perceptio* confusa, porque en la asunción poética de la realidad toda intuición verdaderamente estética no se limita a mostrarnos la multiplicidad y la variedad, sin revelamos al mismo tiempo un orden, una coherencia y un concierto determinado. Percepción confusa quiere decir, según Cassirer, tomándolo en su riguroso sentido etimológico, que en toda contemplación estética tiene lugar una confluencia de elementos (*Komplexion*) y estos elementos no los entresacamos de la totalidad de su intuición ni los mostramos aislados, ni vamos a pretender perseguirlos por separado. Esta confluencia no engendra confusión porque el todo se nos presenta en su aspecto como determinado (*identifiziert*)⁵ y articulado en su integridad. Esta articulación identificada en su determinación es lo que impacta la sensibilidad y nos lleva a su intelección posible, por una vía que no es la del rodeo del concepto. Es una vía que pertenece a la esfera preconceptual que la lógica pura desconoce, y en esa esfera el asunto incumbe a lo que infortunadamente Baumgarten llamó “fuerzas anímicas y cognoscitivas inferiores”, estableciendo así una malhadada relación de subordinación frente a lo que él veía como “fuerzas cognoscitivas superiores”, o sea, las del conocimiento lógico tradicional de la escolástica precedente. Si Baumgarten hubiera sabido que algunas décadas más tarde, un filósofo como Schopenhauer iba a construir todo su sistema metafísico precisamente sobre esas fuerzas anímicas y cognoscitivas inferiores, que él va a llamar Voluntad de la Naturaleza, y que también, a su vez, estas fuerzas inferiores iban a constituir el substrato de la libido freudiana, no hubiera cometido el error de establecer subordinación alguna para lo que en siglos posteriores y, sobre todo en el siglo XX, se convertiría en la matriz nutricia tanto del expresionismo como del surrealismo. Según Cassirer, Baumgarten quería establecer el *logos* de estas fuerzas anímicas inferiores para poder presentarse ante el Tribunal de la Razón y defender de esta manera la intuición estética. Si esta intuición no coincide con la razón endiosada de la tradición escolástica, constituiría al menos un análogo de ella, y es por ello, que va a darle carta de legitimación a la estética como *ars analogi rationis*.

⁴ Cf. Baumgarten, *MEDITATIONES PHILOSOPHICAE DE NONNULLIS AD POEMA PERTINENTIBUS*, 1735. En adelante, Med.

⁵ Los términos entre paréntesis, en alemán y/o en latín, se refieren a la terminología que usa Heinz Paetzold, en su *Ästhetik des Deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel, und Schopenhauer*. Franz Steiner Verlag. Wiesbaden. 1983. Los cito aquí porque corresponden a la traducción alemana del texto en latín de Baumgarten y pretenden puntualizar las ideas del autor. No tenemos noticia de traducción al español de esta obra.

¿Cómo describir este *ars analogi rationis*? El ámbito de su ley no coincide con el de los conceptos lógicos, pero Baumgarten avisora ya, que cubre un espectro mucho más amplio que el de la lógica escolástica, y quiere establecer una legalidad que se levanta sobre lo arbitrario excluyendo el capricho subjetivo, legalidad que por desgracia, para irritación de sus contemporáneos, no podía expresarse en la forma de conceptos puros. Es una razón más amplia que acoge lo meramente conceptual sin limitarse a ello, y se dirige al orden y a la legalidad de cualquier materia en que el fenómeno se exprese y encarne. Sigue pues fiel a la razón como organizadora del pensar, pero esta razón no es ya la señora tirana ni permite que su dominio se convierta en yugo y en coacción interior. *Imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis*. Aesthetica, § 12. Cf. Cassirer, Op. cit. pág. 378. La meta, entonces, que se propone la estética de Baumgarten es la legitimación de las fuerzas anímicas inferiores, y no su represión y liquidación. Al tomar distancia de esta razón tiránica, que es el instrumento *per excellence* de la lógica pura, se salva la *ubertas* y *magnitudo*, la *veritas* y la *claritas*, la *lux* y la *certitudo*, es decir, todo lo que encierra la expresión *vita cognitionis*⁶. No se aparta a la poesía del manantial del pensamiento y ello le da pie para definir la estética como el arte de pensar bellamente. Aesthetica § 1: Aesthetica (*theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis*) est scientia *cognitionis sensitivae*. Cf. Cassirer, Op. cit. pág. 378. ¿Cómo va a operar la reflexión en esta “visión viva”? La reflexión no va a reclamar que, al tenor de las reglas de la formación lógica de los conceptos, marchemos de lo particular a lo general, regla de oro de la inducción aristotélica, sino que captemos lo universal en lo particular y lo particular en lo general. Esto supone una crítica a la abstracción, porque la abstracción aparece entonces como substracción y empobrecimiento de singularidades que, si bien nos señalan el camino a los géneros superiores, o sea, a los conceptos del entendimiento, significa frente a la intuición un empobrecimiento y una mutilación: alcanzamos lo universal al prescindir de lo particular, y olvidando éste cada vez más. En lenguaje familiar diríamos, que la visión pomenorizada, analítica, botánica, naturalista del árbol nos había vedado la posibilidad de la contemplación estética que el espíritu de lo bello (*der schöne Geist*) quería ver en la majestad del bosque como un todo.

La estética va a suturar la herida que crea la diferencia entre determinación y determinabilidad. Lo general se podía lograr a costa de lo particular y olvidándolo definitivamente cada vez más. La dirección hacia la universalidad se lograba en detrimento de la determinabilidad, o sea, ignorando la riqueza de las determinaciones. La verdad estética no se puede encontrar por encima de la determinación ni contra ella: no se realiza sino en el seno mismo de esta determinación, y a través de ella, porque la belleza no exige solamente, como el concepto científico, la “claridad intensiva”, sino que quiere y se expresa como “claridad extensiva”.

¿Cómo se lograba tradicionalmente la claridad intensiva? Reduciendo el todo de una intuición a unas cuantas determinaciones fundamentales para reconocer

⁶ Riqueza y grandeza, verdad y transparencia, luz y certidumbre...

en ellas su auténtico ser. La claridad extensiva estética no tolera semejante mengua y concentración conceptuales; la mirada del artista por el contrario, recorre el ámbito de la realidad intuible abarcando en una sola mirada su centro y su periferia. Baumgarten cita a Persio en la Med. XIII: “Si por precaución obstruyes el brocal del pozo, no habrás prestado oídos al pueblo para calmar su sed”⁷. Propio del genio artístico, según Baumgarten, es no sólo una fuerte receptividad sensible y la potencia de la fantasía, sino también una *dispositio naturalis ad perspicaciam*.

¿Qué diferencia esta perspicacia del talante observador del científico? La agudeza analítica del pensador científico penetra más allá de los fenómenos y camina hacia sus “razones”. La perspicacia del genio artístico, por el contrario, trata de abarcarlos en su totalidad y en su modo de ser inmanente, unificándolos en una imagen plástica total. Es el ruido del bombardeo, el llanto del espanto y la impotencia, la presencia terca del absurdo, que se patentizan, por ejemplo, en el Guernica de Picasso, con mayor “veracidad” y “razonabilidad” que en cualquier recuento historiográfico y estadístico. Es la claridad extensiva la que se plasma de manera magistral en la pluma de García Márquez, apelando a la hipérbole de los tres mil muertos de la masacre de las bananeras, que según el relato historiográfico no fueron más que trece, dato estadístico que poco importa a los derechos y a la lógica de la ficción poética que conquista el terreno de lo heterocósmico, según la expresión feliz de H. Paetzold, o sea, la creación de mundos que si bien están afincados en el mundo real, inundan a éste de la *lux* y la *claritas* que la razón lógica desconoce. Esto es lo que entendemos cuando Cassirer nos habla de la “imagen plástica total” Cf. Cassirer, Op. cit, pág. 379.

¿Cómo llega Baumgarten a encontrar el camino donde avisa el terreno ultraterreno que conquista la ficción poética? Como todo lo grande en la historia de la cultura, de manera bien banal. Nos dice en la primera página de sus *Meditationes*, que “por designio divino... se me encomendó la preparación de jóvenes... con el fin de enseñarles la poética junto con la llamada filosofía racional”⁸. En el escenario pedagógico, en el cual el lenguaje es instrumento y medio insoslayable, se encontró con los límites de éste y con la incompatibilidad semántica entre el lenguaje de la Escuela y el lenguaje de la poesía, tanto cuanto ambos requieren de la mediación de la palabra para expresar, el uno, la realidad científica, y el otro, la artística.

En la ciencia, la palabra es signo conceptual y su contenido se reduce a una significación abstracta. Son, como decía Hobbes, “unidades de cálculo del espíritu”. El desarrollo y la elaboración del lenguaje científico nos colocan en un

⁷ Persio, *Aulus Persius Flaccus*. Poeta satírico del Siglo I D.C. (Volterra, 34 – Roma, 62). Estoico, amigo del español Marcus Annaeus Lucanus, expresó en sus seis sátiras las pasiones y odios de un adolescente que aspira a una pureza total, en un estilo contrariado y con frecuencia oscuro. Cf. Dicc. Latino-Español, Sopena. Barcelona, 1961.

⁸ Med. pág. 27.

plano en el que fatalmente se ha disipado todo residuo intuitivo, residuo que, según Cassirer, acompaña siempre a la palabra. Leibniz nos lo confirma cuando sentencia que: la *scientia generallis* termina en la elaboración y realización de una *characteristica generallis*. Baumgarten descubre la amenaza de muerte que se halla implícita en este empleo del lenguaje científico y lógico cuando se trata de asumir el fenómeno artístico. La estética como ciencia nueva, se orienta hacia la perfección del conocimiento sensitivo, puramente intuitivo como tal. El artista, el verdadero poeta, inyecta vida a los “fríos signos simbólicos” en que se mueven el lenguaje cotidiano y el lenguaje conceptual de la ciencia, insuflándoles precisamente la *vita cognitionis*. La palabra del poeta está preñada de un contenido intuitivo e inmediato, pero no por ser “discurso”, lo poético se somete a la férula de la pura retórica. Sin embargo, Baumgarten no es infiel a su tradición escolástica cuando dice: *oratio sensitiva perfecta est poema*. Med. § 9. Sólo merece el nombre de poema el discurso que posee el poder de una expresión sensible perfecta, que suscita la aparición de una intuición viva y nos mantiene vinculados a ella.

Pero, ¿qué hace posible que esta *oratio sensitiva* sea perfecta, y cuál sería el auténtico artista? Es el que posee un tipo de ingenio que expresa un temple espiritual total, que comunica sus propios colores a todo lo que toca o absorbe. Este temple de ánimo, *ingenium venustum*, inteligencia de lo bello, y esta *venusta plenitudo*, plenitud de la belleza, es lo que caracteriza el espíritu artístico que no se puede adquirir ni aprender sino que nace con el artista.

Al final de su indagación filosófica, Baumgarten toma conciencia de la importancia de su descubrimiento y no está ya dispuesto a esa subordinación y humildad con las cuales había patentizado su lógica de las fuerzas inferiores. Sabe que ha logrado un aporte fundamental para el sistema de la filosofía y que también ha enriquecido la doctrina del hombre. Ya desde la meditación 2, sabe que, el filósofo está emparentado con el artista por su voluntad de totalidad y que puede a través de la estética sistemática completar su propia imagen del mundo. Sabe también, como buen pedagogo, y reflexionando en el ámbito de lo pedagógico, que la educación suprema y más pura del espíritu filosófico no puede alcanzarse por el cultivo exclusivo de las capacidades del entendimiento. Por ello, debe atreverse a incursionar en el conocimiento de lo bello.

Esta incursión lo conduce a considerar la justificación ética de lo bello. Las “bellas ciencias” no constituyen sólo un campo parcial relativamente independiente del saber, comenta Cassirer, sino que animan a todo el ser del hombre, y le hacen ver lo que puede y debe ser. El conocimiento del Arte no es asunto peregrino puesto que conjuga, en el amplio espectro señalado más arriba, los criterios de lo humano, el *intellectus ectypus*, y los criterios de lo divino, el *intellectus archetypus*. El conocimiento estético pide la afirmación de su peculiaridad, el *ectypus*, frente a la medida suprema, el *archetypus*, y al tiempo que reconoce esa, su naturaleza específica, la defiende y afirma.

Esto nos lleva a considerar, que el concepto de mimesis es en Baumgarten biunívoco, según afirmación de Heinz Paetzold. Por un lado, esa mimesis apunta a la obra de arte como fruto de una imitación de la naturaleza (*natura naturata*) pero, por otro, ese teorema de la mimesis (*Mimesistheorema*) puede ser interpretado en el sentido del Arte imitando la Naturaleza en su capacidad productiva (*natura naturans*). Es este segundo aspecto el que enfatiza la teoría de la mimesis en Baumgarten. Dos reflexiones sirven de argumento al respecto, según H. Paetzold:

a) La definición de Naturaleza, a la cual debe ser relacionado el Arte en su posibilidad mimética, corresponde a la definición que de *natura naturans*, encontramos en la “*Metaphysica*” de Baumgarten: el Arte tiene que imitar a la Naturaleza en cuanto “principio intrínseco de la metamorfosis del cosmos”, *intrinseco mutationum in universo principio*. Cf. Med. § 110 : “...la Naturaleza... y el poeta procrean cosas semejantes. De aquí que el poema se considere una imitación de la Naturaleza y de las acciones que de ella dependen”. Op. Cit. Pág. 85. *Natura naturans* se define en la “*Metaphysica*” como “*complexus perfectionum ipsius*”, lo cual pone en plano de equivalencia la *natura dei = natura naturans*.

b) Baumgarten conjuga además su teoría de la mimesis con la tesis según la cual Arte y Naturaleza producen cosas semejantes : “*natura... et poeta producant similia*”. Cf. Med. 110. Tarea del Arte no es entonces la mera copia de objetos de la Naturaleza, sino que el Arte debe proceder de manera productiva tal cual ocurre en la Naturaleza. Esto lleva a concluir que el artista debe producir creativamente (*schöpferisch*). Así se inscribe Baumgarten, según H. Paetzold, en la teoría tradicional de la Estética que interpretaba al artista como “*alter deus*”. En la medida en que el artista fructifica “nuevos mundos”, se asemeja al creador del mundo. De ahí que, según Baumgarten, “desde tiempos inmemorables se notó... que el poeta es en cierto sentido un creador: por ello un poema debe ser igual a un mundo”. Cf. Med. § 68.

Esta capacidad creadora, legítima y reivindica los derechos de la imaginación, los sentidos y las pasiones sensibles. Se rechaza la doctrina cartesiana, según la cual las pasiones no son otra cosa que *perturbationis animi*; ahora se consideran como los impulsos vivos, como los móviles auténticos que animan el acontecer psíquico y lo mantienen en marcha. Según Cassirer, se supera de esta manera el estoicismo del siglo XVII, que se manifestó en la tragedia clásica como un motivo de creación artística, oponiéndole un sentir epicúreo que adopta formas diversas y muestra los más variados matices.⁹

⁹ Es en este clima del sentir epicúreo en que se gesta la aparición de los libertinos del siglo XVIII, círculo de gentes del mundo que se reunían en París en el Temple, o en el Salón de Ninon de Lanclos, y en Londres, en el salón de Madame de Mazarin. Su representante más fino y destacado es Saint-Evremond. [Charles de Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond, moralista y crítico francés, 1615-1703, quien luego de una brillante carrera militar y ya conocido por su *Comédie des Académistes*, tuvo que exilarse por causa de sus escritos *frondeurs* contra Mazarin en Londres donde se estableció rechazando acogerse a la gracia otorgada por Luis XIV y frecuentando los salones, sobre todo el de Hortensia Manzin. Sus *Reflexiones sobre los diversos genios del pueblo romano* (1663), anuncian las teorías de Montesquieu mientras que en la

Universidad Pedagógica Nacional

Baumgarten supera esta estética de la excitabilidad e impresionabilidad de lo sensible. Defiende los derechos de la sensibilidad, pero no trata de desatlarla, sino de llevarla a su perfección espiritual que no reside en el placer sino en la belleza. La belleza es placer, pero un placer específicamente distinto de todos aquellos que nacen de la vida impulsiva, porque aquí no gobierna el poder del deseo, sino la apetencia de la contemplación pura y del puro conocimiento, dato que quizá no ignore Kant más tarde en su planteamiento del placer desinteresado. Por eso nos revela la vida, el movimiento íntimo y la pura espontaneidad que también habita dentro de lo sensible, lo cual lleva a concluir a Cassirer, que asumiendo así el placer de la belleza penetramos en la auténtica *vita cognitionis sensitivae*.

Cassirer concluye igualmente que, a quien le fue dado conciliar pensamiento y acción, teoría y vida, y llevar a pleno cumplimiento la consigna de la *vita cognitionis* de Baumgarten, fue a Lessing. En Lessing se epitomiza la alianza más feliz de la *dispositio acute sentiendi*, con la *dispositio naturallis ad imaginandum*, con la *dispositio ad saperem non publicum, immo delicatum* y la *dispositio naturallis ad perspicatiam*. [Disposición al sentir sutil con la disposición natural para lo imaginario, con la disposición para el saber no público sino más bien para el tierno y voluptuoso, y la disposición natural a la perspicacia]. Igualmente se condensa en la doctrina de Lessing, según Cassirer, la relación entre el genio y la regla, el señalamiento de las fronteras entre la pintura y la poesía, la identificación de las sensaciones mixtas y todo aquello que podemos encontrar detalle por detalle en las grandes obras de la estética del siglo XVIII. Remata Cassirer su entusiasmo, agregando que lo que no pudieron conseguir Gottsched y los suizos, Voltaire y Diderot, Shaftesbury y sus continuadores, Baumgarten sí fue capaz de lograr. Cf. Cassirer. Op. Cit. Pág. 309.

El propósito de este escrito, más la incapacidad de quien estas líneas escribe, – “flaqueza de espíritu”, diría Baumgarten en su estilo dieciochesco– inhiben un tratamiento más pomenorizado de un autor, que según Herder, fue considerado el Aristóteles de su época. En cuanto a nuestro mediador, Ernest Cassirer, es lugar común, en el ámbito filosófico, considerar la dificultad de asumir la densa carga de erudición de este filósofo, de quien dice Pierre Quillet en la presentación de la edición francesa, “... el último capítulo de la Filosofía de la Ilustración, Los Problemas fundamentales de la Estética, es quizá demasiado pesado, demasiado rico en substancia. Ocurre incluso, que se siente al autor impotente para dominar la riqueza del tema...”. No obstante, hemos pretendido de alguna manera dar noticia de la rica veta filosófica e histórica que señala y advierte que, para cualquier reflexión sobre el origen, fundamentación, legitimación y proyección del discurso estético, es insoslayable el estudio de la obra de Alexander Gottlieb Baumgarten.

P.S. A más de la Bibliografía citada, ofrecemos aquí al lector una documentación actualizada atinente a Filosofía del Arte.

Conversación del mariscal d'Hocquincourt con el P. Canaye defiende una moral natural basada en un epicureísmo mesurado]. Cf Dicc. Petit Robert 2. París, 1989 y Cassirer, Op. cit. pág. 386. -de la versión española.

BIBLIOGRAPHY. Two of the most useful anthologies of contemporary aesthetics are ELISEO VIVAS and MURRAY KRIEGER (eds.), *The Problems of Aesthetics* (1953); and JOSEPH MARGOLIS (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, 3rd ed. (1987). Others are JOHN HOSPERS, *Introductory Readings in Aesthetics* (1969); and HAROLD OSBORNE (ed.), *Aesthetics* (1972), which contains a particularly useful bibliography. More recent collections include RICHARD SHUSTERMAN (ed.), *Analytic Aesthetics* (1989); and PHILIP ALPERSON (ed.), *The Philosophy of the Visual Arts* (1992). MONROE C. BEARDSLEY, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2nd ed. (1981), provides a broad, scholarly overview of the subject; while RICHARD WOLLHEIM, *Art and Its Objects*, 2nd ed. (1980, reissued 1992), is more narrow. A comprehensive survey is also attempted in DAVID E. COOPER (ed.), *A Companion to Aesthetics* (1992). For the definition of aesthetics, the above texts are relevant, as are ROGER SCRUTON, *The Aesthetics of Architecture* (1979); PAUL ZIFF, "The Task of Defining a Work of Art," *The Philosophical Review*, 62:58-78 (1953); GEORGE DICKIE, *Aesthetics: An Introduction* (1971); JERROLD LEVINSON, *Music, Art, and Metaphysics* (1990); and NICHOLAS WOLTERSTORFF, *Works and Worlds of Art* (1980).

The first approach to the subject as addressed in the article is exemplified in JOHN CASEY, *The Language of Criticism* (1966); the second in ROGER SCRUTON, *Art and Imagination* (1974, reissued 1982); and the third in Wollheim's book (above). The classical study of the aesthetic recipient remains that of IMMANUEL KANT, *Kritik der Urteilkraft* (1790); to which one may add BERNARD BOSANQUET, *Three Lectures on Aesthetic* (1915, reissued 1968). The aesthetic object is dealt with in considerable detail by ROMAN INGARDEN, *The Literary Work of Art* (1973; originally published in German, 1931); and MIKEL DUFRENNE, *The Phenomenology of Aesthetic Experience* (1973; originally published in French, 1953). The differences between the various art forms are explored in JOHN DEWEY, *Art As Experience* (1934, reissued 1980); and SUSANNE K. LANGER, *Feeling and Form* (1953, reissued 1973). In addition to the works already cited, the following are particularly important discussions of paradoxes: LUDWIG WITTGENSTEIN, *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. by CYRIL BARRETT (1966); and F.N. SIBLEY and MICHAEL TANNER, "Objectivity and Aesthetics," in ARISTOTELIAN SOCIETY (GREAT BRITAIN), *Supplementary Volume*, no. 42 (1968), proceedings. Some philosophical approaches to imagination are summarized in MARY WARNOCK, *Imagination* (1976). The most important 20th-century texts are JEAN-PAUL SARTRE, *The Psychology of Imagination* (1948, reissued 1991; originally published in French, 1940); and LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, 3rd ed. (1968, reprinted 1986; originally published in German, 1953), part 2. Later attempts to describe the place of imagination in aesthetic experience as a whole are found in Scruton's *Art and Imagination* (above); and KENDALL L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe* (1990). The matters of emotion, response, and enjoyment are considered in some depth in BERNARD BOSANQUET, "On the Nature of Aesthetic Emotion," in BERNARD BOSANQUET (ed.), *Science and Philosophy and Other Essays* (1927, reissued 1967); and in the study by Casey (above). A detailed bibliography on the understanding of art can be

found in the section Philosophy of art in the bibliography to the article PHILOSOPHIES OF THE BRANCHES OF KNOWLEDGE.

Many of the individual problems are discussed in the book by Wollheim (above); ROGER SCRUTON, *The Aesthetic Understanding* (1983); SUSANNE K. LANGER, *Philosophy in a New Key*, 3rd ed. (1979); ROLAND BARTHES, *Elements of Semiology* (1967; originally published in French, 1965); BENEDETTO CROCE, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, 2nd ed. (1922, reissued 1978; originally published in Italian, 1902); R.G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art* (1938, reissued 1975); NELSON GOODMAN, *Languages of Art*, 2nd ed. (1976); P.F. STRAWSON, "Aesthetic Appraisal and Works of Art," in his *Freedom and Resentment* (1974); and OSCAR WILDE, *The Critic As Artist* (1925). Discussions of the logic of music include RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception*, expanded and rev. ed. (1974); HEINRICH SCHENKER, *Harmony* (1954, reissued 1980; originally published in German, 1906); ROGER SCRUTON, "Understanding Music," in his *The Aesthetic Understanding* (above); the work by Levinson (above); and PETER KIVY, *Music Alone* (1990).

Criticism and aesthetic judgement are dealt with in F.N. SIBLEY, "Aesthetic Concepts," *The Philosophical Review*, 68:421-450 (1959), and "Aesthetic and Non Aesthetic," *The Philosophical Review*, 74:135-159 (1965); WILLIAM K. WIMSATT, JR., and MONROE C. BEARDSLEY, "The Intentional Fallacy," in WILLIAM K. WIMSATT, JR., *The Verbal Icon* (1954, reissued 1989); and F.R. LEAVIS, "Literary Criticism and Philosophy," in his *The Common Pursuit* (1952, reissued 1984). ANTHONY SAVILE, *The Test of Time* (1982), is a discussion of some contemporary problems. Philosophical discussions of particular art forms include MALCOLM BUDD, *Music and the Emotions* (1985, reissued 1992); and RICHARD WOLLHEIM, *Painting as an Art* (1987).

An idiosyncratic but useful historical summary is provided in MONROE C. BEARDSLEY, *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (1966, reprinted 1975). A full summary, although in an outmoded idiom, is given by WLADISLAW TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics*, 3 vol. (1970-74; originally published in Polish, 1960). Additional information pertaining to ancient aesthetics may be found in the *Macropædia* entries PLATONISM, PLATO AND; and ARISTOTELIANISM, ARISTOTLE AND. MAYNARD SOLOMON (comp.), *Marxism and Art* (1974), is a treatment of Marxist aesthetics. More recent Marxist writings have tended toward skepticism concerning the concept of the aesthetic, notably TERRY EAGLETON, *The Ideology of the Aesthetic* (1990).

Copyright (c) 1996 Encyclopaedia Britannica, Inc. All Rights Reserved
Britannica CD97. Single-user version.