



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Filosofía
Licenciatura en Filosofía

LA FORMA DE LO BELLO: KANT Y LA PROPORCIÓN ÁUREA (φ)

Tesis para optar al grado de Licenciada en Filosofía

VALENTINA MILLARAY OSORIO FIERRO

Profesor(es) guía: Sergio Rojas Contreras

Pablo Oyarzun Robles

Santiago, 2019

Nil actuum reputans, si quid superesset agendum.

BXXIV, CRP

Agradecimientos:

A mis más estimadas amigas Diana, Sofía, Elizabeth y Catalina, que en la adversidad universitaria siempre me acompañaron con una palabra, un té o un resumen.

A la magistra de latín Constanza Martínez, quien desde primer año creyó en mis capacidades.

A mis profesores guía; Sergio Rojas, quien siempre me dio la libertad del pensamiento y el más puro espíritu filosófico. Y a Pablo Oyarzun, quien infundió en mí la profunda admiración por el pensamiento kantiano.

A mi estimado Grupo Irlanda, quienes a lo largo de esta carrera fueron mi cable a tierra y mi refugio; y que durante el periodo más duro de redacción de la tesis perdonaron mis ausencias, especialmente Staff Shamrock y las guías.

Al Estado de Chile y a los y las estudiantes que salieron a la calle en 2011 y consiguieron la beca gratuidad con la que pude cursar mis estudios filosóficos. Finalmente, a todos y todas quienes salieron en mi lugar a luchar por una sociedad más justa en la Revolución de los 30 pesos, éste y otros escritos estarán enfocados en dotar de contenido filosófico las necesidades del pueblo chileno.

Tabla de contenido

Introducción	2
Capítulo I: Contexto histórico-filosófico acerca del juicio de lo bello	6
1.1 Tratamiento objetivista de lo bello	6
1.2 La necesidad de la redacción de la Tercera Crítica.....	8
1.3 Immanuel Kant no es un subjetivista.	12
Capítulo II: El rol de la naturaleza en el juicio de lo bello.	14
2.1 Sobre el juicio reflexionante	14
2.2 El problema: ¿Es posible una ciencia de lo bello?	16
Capítulo III: Sobre la Proporción áurea y la serie de Fibonacci	23
3.1 Proporción áurea aplicada en la naturaleza	27
3.2 Relación con el placer estético	31
3.2.1 Escuela Formalista	31
3.2.2 Estética experimental	34
3.2.3 La neurofísica de lo bello	36
Capítulo IV: Distinciones y delimitaciones teóricas fundamentales.....	38
4.1 Interés y desinterés.....	39
4.2 El papel de la forma	41
4.3 Belleza libre y belleza adherente.....	44
4.4 Lo bello y lo perfecto.....	46
Capítulo V: La proporción áurea una como adherencia.	49
5.1 Ejemplos controversiales	57
Conclusiones	62
Bibliografía	67

Introducción

En el presente informe final de titulación, nos hemos dado el permiso de indagar en la primera parte del proyecto crítico kantiano: la crítica de la facultad de juzgar estética, y junto a ella y a propósito de la especial atención que entrega el autor sobre la belleza presente en la naturaleza, hemos de ponerla en tensión con la proporción áurea. ¿De qué manera es compatible la objetividad que reviste la proporción áurea en la naturaleza con el fundamento subjetivo que implica el juicio estético en Kant?

A modo de objetivo primordial buscaremos establecer que ambas consideraciones son compatibles, si es que se le considera a la proporción áurea y a la serie de Fibonacci bajo la consideración de belleza adherente, como inevitables circunstancias que conlleva el juicio de lo bello, sin que ello perjudique o imposibilite la reflexión y emisión del juicio puro de belleza.

Como lineamientos derivados, nos han surgido a propósito de la indagación anterior, dos objetivos específicos a desarrollar e intentar dilucidar; a saber, (i) dar cuenta de las relaciones filosóficas que se pueden establecer a la belleza métrica en el ámbito de la estética kantiana, y (ii) retomar la discusión sobre si la proporción áurea constituye un modelo de belleza.

Variado ha sido el interés de los diferentes autores por el juicio de lo sublime, ya sea por su originalidad o por su aplicabilidad, sin embargo, en esta tesina nos hemos de enfocar únicamente en el juicio de lo bello. Los motivos de dicha decisión serán expuestos en lo restante.

Cuando pensamos en la Crítica de la Facultad de Juzgar (*Kritik der Urteilskraft*)¹, lo que nos viene a la mente es aquella tercera parte fundamental y estructural del proyecto kantiano de transformación de la filosofía que emprendió el autor entre 1781 y 1790. Pese a que parece ser -a primera vista- una tercera Crítica un poco inconexa puesto que concilia la analítica de lo bello, la analítica de lo sublime y una teleología de la naturaleza; entenderla como una incongruencia un poco forzada implicaría, según el traductor de la edición escogida, un malentendido a la empresa kantiana, así como también sería mal entender su proyecto crítico.

En vista de lo anterior y considerando preliminarmente qué implica la proporción áurea -aún sin ahondar en el problema que nos convoca- nos encontramos en la CFJ con el tratamiento de lo bello y lo sublime. Estimando que tanto lo bello como lo sublime son sentimientos que placen por sí mismos,- por ejemplo-¿por qué entonces hemos decidido acudir solamente al tratamiento de lo bello en la presente tesina? Si el ejercicio comparativo de esta tesina se propone poner en juego a la objetividad y a la subjetividad, ¿por qué siendo ambos juicios subjetivos acerca de consideraciones naturales, hemos de pensar y abordar para estos efectos el juicio de lo bello, más no de lo sublime? ¿Existen más elementos de similitud entre estos dos juicios?

La reflexión presente en el libro segundo de la analítica de lo sublime, parágrafo 23, nos ha de ser muy útil para responder a dicha interrogante. Partiremos entonces por caracterizar ambos juicios. Tanto el juicio de lo bello como el de lo sublime son juicios que placen por sí mismos y ambos no presuponen un juicio de

¹ La edición que utilizaremos para el desarrollo de esta tesina es la 1° edición, 1992. Monte Avila Editores. Traducción de Pablo Oyarzun.

conocimiento determinante, sino un juicio de reflexión en donde la complacencia no depende de una sensación² ni de un concepto determinado. Así como lo bello, lo sublime también sólo está ligado a su mera presentación, entiéndase como la imaginación que es considerada a propósito de una intuición dada en conjunto con el entendimiento. De lo anterior concluye Kant, se dice que ambos juicios son singulares pero que, sin embargo, tienen la capacidad de ser universalmente comunicables. De igual manera como placen por sí mismos, ambos apelan al sentimiento de placer y no a un conocimiento del objeto mismo.

Para este punto de la argumentación kantiana -y también para efecto de lo que nos convoca-, se hace necesario definir qué distancia a lo bello de lo sublime. Así se hace fundamental la siguiente aclaración de Kant: “Lo bello de la naturaleza atañe a la forma del objeto, que consiste en la limitación; lo sublime, por el contrario, también se hallará en un objeto desprovisto de forma, en la medida que es representada la ilimitación” (Kant, B 74-75)

En base a lo anterior, podemos responder la pregunta inicialmente propuesta. En la naturaleza, la proporción aurea está presente en la forma de los objetos a juzgar, es visible en la presentación de una margarita o de un crustáceo y despierta el quehacer de la imaginación; por lo tanto, el juicio con el cual hay que pensar a la proporción áurea, es el juicio acerca de lo bello, pues es en torno a la reflexión acerca de la forma, lo que nos dará una salida plausible ante la aparente imposibilidad de conjugar un elemento objetivo-matemático con un juicio basado en fundamentos subjetivos.

² Véase Kant, I (1992). *Critica de la Facultad de Juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila Editores. B74-73

Continúa Kant dando cuenta de las diferencias entre lo bello y lo sublime. Afirma que la conformidad a fin de lo bello está siempre relacionada con la forma del objeto natural que es calificado como tal, y por decirlo así, dicho objeto está predestinado para nuestra facultad de juzgar; más no es así con lo sublime, que aparece como violentador de la imaginación y no parece estar conforme a nuestra facultad de presentación³. Finalmente, señala Kant que lo que es propiamente sublime sólo está contenido en ideas de la razón y no en formas sensibles, por lo que si bien el reporte de la proporción áurea como regularidad entendida y descrita es sólo por el intelecto humano capaz de asociarla y nombrarla como tal; ella está presente como forma sensible en distintos elementos de la naturaleza, independientemente si hay un intelecto pensante que la perciba o no, por lo que ella no sería juzgable bajo el juicio de lo sublime. Lo anterior lo resume de la siguiente manera: “Para lo bello de la naturaleza debemos buscar fundamento fuera de nosotros; para lo sublime, en cambio, sólo en nosotros y en el modo de pensar que introduce sublimidad en la representación de la [naturaleza]” (1992, B 78)

Al lector: En la presente, nos referiremos al *número áureo* como *proporción áurea* con la intención de hacer énfasis en la *forma* del objeto que cuenta con dicha proporción y no quedarse exclusivamente con un número que en abstracto puede no representar, necesariamente, la forma o presencia de un objeto en determinada proporción.

³ Ibídem: B 76-75

Capítulo I: Contexto histórico-filosófico acerca del juicio de lo bello

1.1 Tratamiento objetivista de lo bello

Alexander Baumgarten (1714-1762) no cuenta con gran reconocimiento en el ámbito filosófico, pero fue motivo de comentario obligado para Kant y los kantianos, a raíz de su concepción prekantiana sobre que la metafísica puede y *debe* constituir una ciencia acabada y sistemática⁴. La anterior desventuranza lleva al descrédito -según Jean Yves Pranchère- de un autor que, ni más ni menos, fue el primero en acuñar el término *estética*. Su obra no queda allí; en acuñar simplemente un término, sino que también es el fundador de la estética como ciencia y como disciplina. De esta manera Véliz indica: “Su obra propiamente fue la invención de la Estética como tal, es decir, de una ciencia nueva. Baumgarten fue, en efecto, el primero en percibir una relación de esencia entre tres dominios que se tenían por autónomos hasta entonces: el arte, la belleza y la sensibilidad” (2012, pág. 16)

A juicio de Pranchère, la propuesta revolucionaria -hasta ese momento- de Baumgarten en *Aesthetica* (1750) consistía en presentar a esta obra como una tentativa de reorganizar el saber antiguo en una ciencia sistemática para que -según él- las reglas de la belleza que se encontraban dispersas, pudiesen ser unificadas. Es importante recalcar el carácter científicista que Baumgarten le da a esta nueva materia, dando *normas* al buen gusto. El objetivo era dar contenido a

⁴ Véase en Véliz, J. M. (2012) “*La invención de la estética (Jean Yves Pranchère)*” *ALEXANDER BAUMGARTEN De la belleza del pensar a la belleza del arte*. Proyecto Fondo de Desarrollo de la Docencia 2012. 1–186. Repositorio Académico UC. Pág. 16

lo que antiguamente se comprendía en el ámbito de la poética, i. e., una teoría con carácter normativo de la obra de arte en la que se indican las reglas que el artista debe seguir para obtener la belleza en ellas.

Como lo mencionamos al principio, las intenciones metafísicas de Baumgarten lo motivaron a darle dicho viso a la estética, una fundamentación metafísica para las ya clásicas reglas del arte y del gusto, siempre bajo la estructura de la exposición lógica.

Su empresa no se reduce, sin embargo, a lo ya conocido como la poética: la estética era una nueva disciplina mucho más amplia. Indica Pranchère sobre el autor Baumgarten que la estética no es sólo una reflexión sobre los cánones de belleza; sino más bien es una reflexión acerca de la facultad de sentir, la estética vendría siendo entonces, una ciencia de la sensibilidad.⁵

Sobre lo que se venía enunciando previamente, nos es lícito citar el siguiente pasaje del texto de Pranchère: “(...)Es justamente así como se la define en las Reflexiones... ‘La ciencia del mundo sensible del conocimiento de un objeto’. Y en el capítulo Psicología, de la Metafísica, la definición completa y acabada es la siguiente: ‘La ciencia del modo de conocimiento y de exposición sensible es la Estética’ (lógica de la facultad de conocimiento inferior, gnoseología inferior, arte de la belleza del pensar, arte del análogo de la razón)” (2012, pág. 18)

Este era el contexto en el cual Kant redacta la tercera Crítica y es ante esto a lo que se opone directamente, un tratamiento objetivista del juicio del gusto, fundado

⁵ Íbidem. Pág. 17-18

el juicio sobre el objeto bello que pretende al conocimiento de éste. Para Kant, por el contrario, el juicio del gusto no es un juicio lógico, sino puramente estético: tiene que ver con que nada de lo cual se juzga, es referido al objeto o al conocimiento de este. Lo juzgado es el sujeto sintiente a sí mismo como tal es afectado por la representación.

Lo anterior no afecta a la consideración sobre que la estética va más allá del juicio de lo bello, pues, tanto para Baumgarten como para Kant las representaciones dadas en el juicio pueden ser empíricas y por lo tanto, estéticas, teniendo en ambos relación con la sensibilidad más próxima al objeto, sin que ello condicione – la sensibilidad- el juicio de qué es lo que consideramos bello. Más bien la distancia para Kant aparece cuando las representaciones son referidas al sujeto y a su sentimiento; en cuyo caso, son ellas siempre estéticas.

1.2 La necesidad de la redacción de la Tercera Crítica.

Para la siguiente exposición, hemos de tomar el texto “*Kant, vida y doctrina*” (1993) de Ernst Cassirer, específicamente, el capítulo dedicado a la obra de Kant que nos convoca.

Cassirer indica que a primera vista, en la apreciación de la CFJ nos encontramos con que la capacidad del juicio es una actividad mediadora entre la razón teórica y la razón práctica como un eslabón que llega a unir una y la otra en una nueva unidad. Es un proyecto que busca la organización sistemática exterior de conceptos fundamentales a través del descubrimiento de leyes propias y nuevas

de la conciencia.⁶ Surgía esta empresa como una forma de combinar la naturaleza y la libertad, deber y deber ser; dotar de un punto de vista en dónde enfocar dos campos, no desde sus diferencias, sino desde sus posibles relaciones. Continúa afirmando que quienes han creído lo antes señalado, creen también que la estética kantiana no surgió del interés directo por los problemas del arte o de la creación artística sino que se impone la predilección de Kant por la ordenación artística y exterior de conceptos, y por la ordenación de la capacidad de conocimientos en distintas “familias”.

Empero lo anterior, Cassirer estima que aquel criterio de consideración sobre los orígenes históricos de la *Critica del Juicio*, de acuerdo con los resultados de ella misma, estarían al borde de ser milagrosos. Esto porque encontrarse con esta obra, es encontrarse con una obra que parece desentonar completamente con postulados específicos de su sistema y que ello parece destinado exclusivamente a llenar una laguna que quedó vacía de las dos críticas anteriores. Sea como sea ello inició un nuevo movimiento dentro de todo el conjunto de pensamiento y el concepto de universo que orientaría a toda la filosofía postkantiana.

Goethe – señala Cassirer- no sólo fue cautivado por el contenido de la tercera crítica, sino que lo que más le fascinó fue la arquitectura de ésta y la disposición material de la obra. Es esto precisamente el punto de escándalo en la acogida de la *Critica* entre los filósofos.

⁶ Véase Ernst Cassirer (1993). *Kant, vida y doctrina*. Traducción, Wescslado Roces. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Pág.319

El autor se pregunta, no obstante, si el contenido filosófico – y la influencia- de la tercera Crítica o bien es parte de una acción fortuita, o bien es un factor esencial en la repercusión histórico-filosófica que ejerció durante el tiempo venidero.

Uno de los rasgos fundamentales -continúa- de la metodología trascendental de Kant, es que hace referencia a ciertos “hechos” sobre los cuales operan las críticas. En el caso de la CRP este hecho es la forma de la matemática y de la física. En la CRPra el hecho determinante es la actitud del “sentido común humano” y el criterio utilizado para el enjuiciamiento moral. Distinto y controversial es el caso de la CFJ, puesto que no hay un único camino que lleve directamente a los problemas de la ciencia descriptiva y clasificadora de la naturaleza.⁷

Ya más avanzado el capítulo, el autor procede a desarrollar propiamente tal cuál es su lectura sobre el plan y el proyecto de Kant en la redacción de la obra mencionada. En este sentido indica que lo que le interesa a Kant no es la particularidad de las cosas, ni a las condiciones de existencia de las formaciones naturales o artísticas, sino que :“(…)lo que él trata de determinar es el rumbo peculiar que nuestro conocimiento sigue cuando enjuicia algo que es como ajustado a un fin, como proyección de una determinada forma” (1993, pág. 333)

A continuación, se adentrará en los elementos que la CRP dejó fuera, siendo necesarios de abordar hacia la delimitación de la capacidad del humano de relacionarse cognitivamente con la naturaleza.

⁷ Íbidem: Pág. 322

De esta manera, explica que desde la lectura a Kant, el reino del arte y de las formas orgánicas representan un mundo *distinto* de la causalidad mecánica y de las normas morales que no pueden ser explicadas ni siquiera por las “analogías de la experiencia” teóricas, o por razones causalidad, ni por imperativos éticos. Al respecto del carácter de lo objetivo con el que habían sido tratadas las anteriores Críticas, Cassirer afirma: “Esta objetividad, ya nazca de la necesidad del pensamiento de la intuición o responda a la necesidad del ser o del deber, constituye siempre un problema único determinado. Lo que la Crítica del juicio aporta es una nueva diferenciación de este problema. Descubre una nueva modalidad del título de vigencia, pero sin que con ello se salga absolutamente para nada del marco trazado ya por el primer esbozo general de la filosofía crítica.” (1993, pág. 336)

Entonces, entendiendo que hay espacios sin resolver, ¿Existe una forma de los fenómenos adecuada a un fin que se nos manifieste, no por medio del concepto y de la reflexión trascendental, sino en relación directa con el sentimiento de lo agradable y lo desagradable?⁸ Aparece entonces el “reino del arte” según la terminología del autor. De manera sucinta lo enuncia así: “(...) es un reino de formas puras cada una de las cuales se halla circunscrita dentro de sí misma y tiene su centro individual propio, sin perjuicio de formar parte, con otras, de una peculiar concatenación de sustancia y de efectos.” (1993, pág. 359)

⁸ Íbidem: Pág. 358

1.3 Immanuel Kant no es un subjetivista.

Sin perjuicio de lo anteriormente expuesto, Kant no puede ser calificado bajo la nomenclatura de un pensador subjetivista, pues él sí considera que puede haber un conocimiento del objeto, empero en el juicio del gusto, lo que opera en dicho caso es el libre juego de las facultades representacionales del sujeto y de cómo éste se representa a sí mismo la forma de un determinado objeto. Pese a que el juicio estético está orientado al sujeto deliberante, ello no impide la posibilidad de un conocimiento del objeto, pero eso es tarea, valga la redundancia, del juicio de conocimiento y de la facultad de juzgar determinante.

Sobre esto Cassirer nos aclara: “La primera definición que Kant da de la capacidad de juicio como una capacidad que dicta leyes *a priori*, nos remite en cuanto a su tenor literal más bien a un problema de lógica ‘formal’ general que a un problema fundamental perteneciente a la órbita de la filosofía trascendental. ‘Facultad de juicio es —dice Kant—la capacidad de concebir lo especial como contenido dentro de lo general’. Dado lo general (la regla, el principio, la ley), es determinante la capacidad de juicio que subsume dentro de ello lo particular (aun cuando, considerada como capacidad de juicio trascendental a priori, indique las condiciones con arreglo a las cuales sólo puede ser subsumido ese algo particular). En cambio, cuando sólo se da lo particular y la capacidad de juicio tiene que encargarse de buscar lo general de ello, esta capacidad de juicio es puramente “reflexiva” (1993, pág. 323)

El autor de la filosofía crítica no remitió toda la capacidad determinante y reflexionante a un juicio subjetivo, incapaz de determinar leyes trascendentales a

priori, sino que distinguió a estos dos estamentos como una facultad de conocimiento y a la otra del gusto para, desde allí, indicar las particularidades de cada una. Empero lo inmediatamente precedente, -que el juicio del gusto esté basado en fundamentos subjetivos- vale hacer el alcance de que él cuenta dentro de sí mismo con una ley a priori fundamental; a saber, la validez universal del placer estético, siendo éste el único concepto a priori especial de la facultad de juzgar reflexionante.

El traductor de esta edición, al igual que la impresión presentada por Cassirer, afirma que lo que distingue a la facultad de juzgar es: “ (...) la capacidad de pensar lo particular (el caso) en cuanto contenido (subsumido) en lo universal (la regla)” (1992, pág. 8) Esto en razón que en la primera *Crítica*, Kant ya se ocupó de resolver el problema de la subsunción trascendental; i. e., el cómo a la facultad de juzgar trascendental puede serle indicado a priori el caso al cual ella aplique su regla (debiendo ser un concepto puro del entendimiento)

En el prólogo de la segunda edición (B) de la *Crítica de la razón pura*, Kant señala lo siguiente sobre los juicios de conocimiento: “Ahora bien, en la medida en que ha de haber razón en dichas ciencias, tiene que contenerse en ellas algo a priori, y este conocimiento puede poseer dos tipos de relación con su objeto: o bien para determinar simplemente este último y su concepto (que ha de venir dado por otro lado), o bien para convertirlo en realidad. La primera relación constituye el conocimiento teórico de la razón; la segunda, el conocimiento práctico.” (2017, B IX-X)

Para concluir, nos gustraría aportar con lo señalado por Cassier que a nuestro juicio, resume de mejor manera lo que hemos intentado exponer. “Esta adecuación al fin es "formal", pues no versa directamente sobre cosas y sobre su naturaleza interior, sino sobre los conceptos y su entrelazamiento dentro de nuestro espíritu; pero es, al mismo tiempo, absolutamente "objetiva", en el sentido de que sobre ella descansa nada menos que la existencia de la ciencia empírica y la dirección en que las investigaciones empíricas se deben desarrollar” (1993, pág. 344)

Capítulo II: El rol de la naturaleza en el juicio de lo bello.

2.1 Sobre el juicio reflexionante

Lo que distingue a la CFJ del resto del proyecto crítico kantiano -claro, desde una perspectiva posterior-, es la aparición del juicio reflexionante. Entonces, es desde allí menesteroso iniciar la reflexión acerca de qué implica un juicio subjetivo y cuál es el singular papel de la naturaleza. Así Oyarzun señala en la introducción que: “El planteamiento expreso de la cuestión de lo empírico como tal -particular, diverso y contingente- debe considerarse, pues, como la novedad esencial de la tercera Crítica respecto de las anteriores que exploraban y acotaban la dotación a priori (...)” (1992, pág. 10)

En aquel terreno en donde la determinación, entiéndase como la posesión previa de una regla; en aquella naturaleza en donde en su mera particularidad y variabilidad infinita de casos empíricos, ellos no sean deducibles a partir de una regla, resulta menesteroso entonces la búsqueda de una regla.

La facultad de juzgar refiere a la capacidad de pensar lo particular en cuanto a contenido en subsunción de lo universal. Ella es propiamente reflexionante cuando hay ausencia de una regla o preexistencia de una ley debido a la conmensurabilidad de la diversidad de lo dado por la naturaleza. *Reflexión* es lo que Kant llama a aquel proceso de búsqueda que va desde el *caso* hasta la *ley* y desde la *intuición* al *concepto*. Por el contrario, se encuentra el juicio determinante que es: “la posesión previa de la regla, la preexistencia de la ley” (1992, pág. 9)

Coinciden en tanto, lo bello y lo sublime en el juicio reflexionante; esto porque ambos no presuponen un juicio de los sentidos, así como tampoco un juicio lógico-determinante. Por lo tanto, la complacencia no depende de una sensación ni de un concepto, como es el caso del juicio de lo bueno. Tanto lo bello como lo sublime están ligados a la mera presentación o a su facultad.

Al juicio formal de reflexión se le atribuye la necesaria complacencia, como único principio a priori que, no descarta Kant, puede ser sin incluso subjetivo. Sin embargo, se requiere también para lo anterior, una deducción con el objetivo de que se conciba cómo un juicio estético puede tener dicha pretensión de necesidad y universalidad.

Finalmente, no podemos dejar de exponer brevemente -para fines de entender cabalmente el juicio del gusto y en directa relación con el juicio reflexionante- , cómo ha de proceder el libre juego de las facultades representacionales. Al respecto, Kant señala que las fuerzas del conocimiento son puestas en *juego* por una representación dada, puesto que ningún concepto determinado la constriñe a una regla particular del conocimiento. El estado de ánimo que ilustra lo anterior

debe ser el del *libre juego* de las fuerzas representacionales, a propósito de una determinada representación, pero con vistas a un conocimiento en general.⁹

Pero ¿cuáles son esas fuerzas representacionales? Kant lo formula de la siguiente manera: “(...) la imaginación, para la composición de lo múltiple de la intuición, y el entendimiento, para la unidad del concepto que unifica las representaciones” (1992, A-B 28). Un objeto es dado, luego¹⁰ se genera una representación de él a la cual no puede atribuírsele ningún concepto en particular en aras hacia el conocimiento. Por lo anterior, esta representación logra imponerse (hasta cierto punto, la imaginación por sobre el entendimiento). El entendimiento genera muchos conceptos a los cuales adecuar la representación dada; y al no poder hacerlo, el resultado es la vivificación del sentimiento vital. El poder *comunicar* ese estado de ánimo de libre juego de las facultades representacionales, en pos de un asentimiento universal del sentimiento subjetivo de belleza, es lo que conlleva al *placer* por el objeto.

2.2 El problema: ¿Es posible una ciencia de lo bello?

“No puede haber ninguna regla objetiva que determine por conceptos lo que fuera lo bello” (1992, B 53)

Kant abre la analítica de lo bello, más precisamente el primer momento en su respectivo primer párrafo advirtiéndolo siguiente: “Para discernir si algo es bello o no lo es, no referimos la representación por medio del entendimiento del objeto, con fines al conocimiento, sino por medio a la imaginación (quizás unida al

⁹ Íbidem: A-B 28

¹⁰ La sucesión descrita no refiere a una sucesión temporal, sino que más bien tiene relación con una sucesión lógica. Léase ese “luego” como un *ergo* latino.

entendimiento) al sujeto y al sentimiento de placer o displacer de éste.”(1992, A-B 4) Por lo tanto, si el primer enunciado de la CFJ es desmarcarse de la tradición objetivista, es debido a que esta será la tónica del restante tratado.

El sentimiento de placer por lo bello en Kant depende enteramente de fundamentos subjetivos; es el sujeto quien enjuicia, mediante sus facultades representacionales quien determina qué es lo bello. Como el eje de enjuiciamiento es el sujeto, el juicio de lo bello no tendrá fines de conocimiento, pues no está mediado por la representación del objeto por medio del entendimiento. El juicio de gusto entonces -señala Kant- no es un juicio de conocimiento ni lógico, sino estético. Que sea denominado como juicio estético viene a reafirmar lo anterior, esto es, que cuyo fundamento de determinación no puede ser de otro modo sino subjetivo¹¹. El sujeto se siente así mismo como afectado por las representaciones del objeto que alienta el sentimiento vital de placer o displacer. Lo anterior no implica, sin embargo, que el juicio subjetivo sea individual; sino que en la medida en que es un juicio del gusto, aspira siempre a la universal comunicabilidad de ese enjuiciamiento.

Un juicio estético puro de gusto es tal que ninguna complacencia meramente empírica cruce su fundamento de determinación. Puro es aquello que no se ve perturbado por ninguna especie agena de sensación. Al respecto se refiere de la siguiente forma: “Un juicio de gusto, sobre el cual no tengan influencia alguna el atractivo y la emoción (aunque puedan éstos unirse a la complacencia en lo bello),

¹¹ Véase Kant, I (1992). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila Editores. A-B 4

que posea, pues, como fundamento de determinación sólo la conformidad a fin de la forma es un juicio puro de gusto” (1992, A-B 38)

Otro antecedente no menos importante a tener en cuenta, es el papel que cumple la naturaleza en la teoría estética de Kant. Ella es considerada como un modelo de belleza para el arte bello. Empero, ¿Qué implica este modelo? Para abrir este tema, nos valdremos de un nota del traductor Pablo Oyarzun que es clave para el esclarecimiento de la pregunta planteada,¹² y en base a ello iremos vislumbrando sus implicancias. En ella se sugiere: “Obsérvese que la puntualidad referida no es imitativa -como simple reproducción exacta del parecer del modelo natural- sino que habla de deber de ceñirse a reglas del arte. Referido esto a la idea de que, en el tratamiento kantiano, *scheinen* no significa parecerse al producto natural, sino el parecer *ser* naturaleza” (1992, pág. 281) Explicaremos por qué ha de necesitarse dicha aclaración. Ella funciona a raíz de la afirmación de Kant que sugiere que el arte bello para ser tal, no debe ser intencional, sino debe dar *aspectos* de naturaleza, pese a que, por cierto, se esté conciente que es arte¹³. El arte debe contar con la *libertad* que tiene la naturaleza para que no haya la menor huella de que el artista tenga en mente un concepto para la producción del arte bello. Lo anterior para que de esa manera, no le sean puestos los impedimentos a las fuerzas del ánimo del artista.

Hemos de notar que aquello que es *producto* del arte bello no es naturaleza, sino arte. Kant indica que la forma de lo que sea entendido como arte bello debe estar

¹² Notas n°52 y 53 a la deducción de los juicios estéticos puros.

¹³ Véase Kant, I (1992). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila Editores. B 178

completamente libre de cualquier sujeción a reglas, de modo tal que debe haber tal nivel de arbitrariedad en ellas, que *pareciera* ser producto de la naturaleza. Lo propuesto por el paragrafo 45 es : “Bella era la naturaleza cuando a la vez tenía viso de arte; y el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, nos ofrece viso de naturaleza” (1992, A 177)

A esta altura también aparece la figura del genio; entendiéndose como talento o don natural de un artista que -según el autor- le da regla al arte. Este talento, continúa Kant, como facultad productiva innata del artista, forma parte de la naturaleza de éste, por lo que se da el permiso también de concebir al genio como la disposición del ánimo a través de la cual, la naturaleza le da regla al arte.¹⁴

Se hace menesteroso recalcar de acuerdo a la afirmación anterior, que lo que concebimos como belleza no comprende en ella, que su producto sea derivado de cualquier regla que pueda relacionarsela con un concepto o un juicio de conocimiento. Al juicio de belleza nada le pertenece regla alguna que tenga como fundamento de determinación y de posibilidad un elemento regidor objetivo. Continúa desarrollando el autor que el arte bello en sí, no puede inventarse una regla para con la cual definirse como tal, sino que es la naturaleza quien le da regla al arte mediante el sujeto personificado en el genio a través del temple de las facultades representacionales de éste. Kant cierra este punto indicando que el arte bello sólo es producto del genio.¹⁵

¹⁴ Íbidem: A 179

¹⁵ Íbidem: B 182

Es por lo precedente, que el traductor de esta edición hace la aclaración antes expuesta: el arte no es imitativo de la naturaleza. No sucede que es bello todo aquello que sea la reproducción exacta de los elementos de la naturaleza; sino que cuando Kant se refiere a *scheinen* no quiere decir un parecerse a, más bien es un parecer *ser* naturaleza. El arte bello debe ser mirado como naturaleza, en el sentido de darse a ver como tal.

“Todo lo rígido-regular (que se aproxima a la regularidad matemática) conlleva en sí algo contrario al gusto” (1992, A 71)

Por otro lado, históricamente -y como intentaremos evidenciar más adelante en esta tesina- se ha relacionado al número áureo, más específicamente a la proporción áurea como la proporción matemática de la belleza. Todo objeto que contenga en sí dicha proporción en 1,6... sería calificado como bello, conozcamos o no que dicha proporción está presente en el objeto. Tanto dicho número como sus derivados, comprendase rectángulos y triángulos áureos, espirales logarítmicas y la serie de Fibonacci representan un dato objetivo-matemático. Lo mismo sucede con aquellas obras de arte que contienen en sí la mencionada proporción; sea en el arte pictórico, en la música, en la escultura, etc. Es posible encontrar, -consciente o inconscientemente por parte del artista-, a la proporción áurea como un fin o como medio en las obras de arte. Ello hace plausible formular la pregunta si es que hay un dato objetivo en las consideraciones de belleza y cómo ello es compatible con la tesis kantiana de que la belleza está fundamentada en bases subjetivas; tomando en cuenta que en ambas consideraciones, tanto la kantiana como la matemática, consideran a la naturaleza como un modelo, un

simiento de lo que se podría calificar como bello, extrapolando dicho elemento hacia el arte.

Si por caso, bajo el marco kantiano quisiésemos juzgar un girasol en razón de su proporción áurea, para descifrar desde allí cuán bello es, nos encontraríamos con un grave problema, puesto que podríamos estar confundiendo el juicio de belleza con el juicio de lo bueno y el de conocimiento. Si es que la proporción áurea es pensada como parte del principio de economía de la naturaleza; es decir, como una proporción que le permite al girasol optimizar al máximo su recepción del rayo solar, o bien estaríamos aplicando el juicio de lo bueno (como lo óptimo para) ; o bien, por otro lado, si es que evaluamos qué es el girasol y cuáles son sus principios activos desde la botánica, estaríamos aplicando allí un juicio de conocimiento.

Es fácil confundir los juicios que han de ser aplicados para cada caso, esto porque la proporción áurea al representar un elemento objetivo, estático, invariable, constante y matemático es usada para explicar los fenómenos anteriormente descritos, pero a la vez, y de manera independiente a ellos, ha sido descubierta como elemento común a muchos fenómenos naturales que son apreciados como bellos; así como ha sido utilizada por los artistas – conciente o inconcientemente- en sus obras de arte.

Sin embargo, lo que nos convoca es el juicio subjetivo de belleza, el juicio fundado en sujeto y en el sentimiento de placer o displacer de éste; un juicio puramente reflexionante que no puede estar cruzado por un juicio determinante que juzga objetivamente. ¿Cómo nos es entonces posible compatibilizar un juicio de lo bello

con una proporción que a todas luces nos apunta a juzgar de manera determinante? ¿No son contradictorias, o en su defecto, incompatibles la una con la otra?

Otra arista a considerar en esta discusión es que Kant afirma que no existe una ciencia de lo bello ni una bella ciencia. Sólo existe una crítica así como sólo existe el arte bello. Sobre la ciencia de lo bello, ella es imposible porque: “ (...) debería resolverse en ella científicamente, es decir, por medio de argumentos probatorios, si algo ha de ser tenido por bello o no; el juicio sobre belleza, si perteneciera a la ciencia, no sería entonces juicio de gusto.” (1992, B 177). Continúa señalando que, por cuanto la segunda respecta, que una ciencia deba ser bella también ello es un absurdo. La confusión sobre las “bellas ciencias” consiste básicamente en una confusión de palabras y ésta proviene de la creencia (acertada) de que se requiere mucha ciencia para que el bello arte alcance toda su perfección, como por ejemplo es el caso de la retórica. Y si sobre este tema cabe entrar en alguna duda, Kant rápidamente se ocupa de hacer la siguiente aclaración: “Cuando el arte, adecuado al conocimiento de un objeto posible, ejecuta simplemente los actos requeridos para hacerlo efectivo, es mecánico, pero si tiene por propósito inmediato el sentimiento de placer, llámese arte estético.” (1992, A175- B178)

Entonces ¿Qué nos queda? ¿Descartar a la proporción áurea como un numeral que genera placer estético? ¿Dejar de lado la discusión filosófica sobre la estética métrica y relegarla o remitirla solamente a disciplinas de la psicología? En la conducente tesina nos hemos tomado la libertad de afirmar que ello no es necesario. No es necesario dejar de ocuparse de esta clase de problemas pues

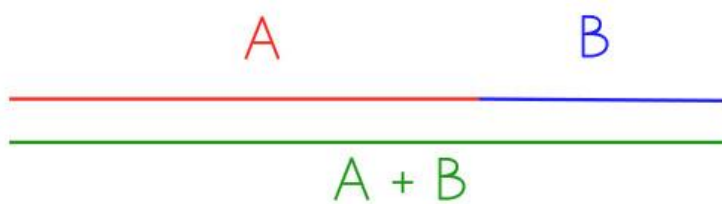
Kant mismo cuenta con una solución para ello. La filosofía debe ocuparse de todo ello que le acontece a la duda humana, sea que la ciencia se haya o no pronunciado sobre ella.

A modo de hipótesis de esta tesina, hemos de decir que la manera de compatibilizar al juicio subjetivo de belleza -como es el propuesto por Kant- con un dato objetivo de ella, representado en una proporción matemática de la proporción áurea es la salida que entrega el mismo autor sobre la *belleza adherente*. La proporción áurea constituye ella misma una belleza adherente; empero de lo cual, aquella condición no imposibilita o entorpece la reflexión que entrega Kant sobre el juicio puro de belleza. No existiría aquella aparente incompatibilidad entre ambos elementos, sino que ambos deben ser concebidos en el marco conceptual que el propio Kant nos otorga. Qué es lo que implica la primigenia afirmación es algo que iremos dilucidando a medida que definamos qué es la belleza adherente, qué es un juicio puro de belleza y las correspondientes exclusiones teóricas para evitar confusiones como lo es -para estos efectos- la distancia entre lo bello y lo perfecto.

Capítulo III: Sobre la Proporción áurea y la serie de Fibonacci

Para la siguiente exposición de qué es o qué representa la proporción áurea y la serie de Fibonacci, nos basaremos principalmente en el libro del astrofísico Mario Livio que lleva por título *The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number* (2002).

Dicha proporción, ha recibido por la tradición una gran cantidad de calificativos, como lo son: número áureo, número de oro, proporción áurea, divina proporción, razón áurea y en inglés, *golden ratio*. En este sentido, se indica que la definición precisa de la Proporción Áurea data del 300 a.C., por parte de Euclides, quien la definió como: “Se dice que si un segmento está dividido en media y extrema razón cuando el segmento total es a la parte mayor como la parte mayor es a la menor” (Livio, 2002) Sin embargo, la información sobre ella data del siglo V a.C. en donde los pitagóricos, más específicamente, Hipaso de Metaponto descubrió que dicha proporción no era un número ni natural, ni entero, ni fraccionario (racional); es así como determinó la inconmensurabilidad de dicha proporción, denominándolo (por primera vez) como un número irracional; i.e., un número que no puede ser expresado como una fracción m/n donde m y n sean enteros y n sea diferente de cero. Un número irracional es cualquier número real que no es racional, y su expresión decimal no es ni exacta ni periódica¹⁶.



$$\frac{A + B}{A} = \frac{A}{B} = \varphi$$

Es así como la proporción áurea se representa entonces, con la letra griega de φ (phi)¹⁷ en honor a Fidias, arquitecto que diseñó el Partenón quien se dice -y

Figura 1: Número áureo graficado en la recta, dividida en media y extrema razón

¹⁶ Noción extraída de Arias Cabezas, José María; Maza Sáez, Ildelfonso (2008). «Aritmética y Álgebra». En Carmona Rodríguez, Manuel; Díaz Fernández, Francisco Javier. Matemáticas 1. Madrid: Grupo Editorial Bruño, Sociedad Limitada. Pág. 14.

¹⁷ También suele representarse, aunque no tan comúnmente, bajo la letra griega τ (tau) por ser la raíz de $\tau\omicron\mu\eta$ que significa intersección.

aún se discute- que utilizó la proporción aurea para el diseño de dicha edificación. Su valor numérico, expresado en radiales y decimales, siendo la solución positiva

de una ecuación de segundo grado es el de $\varphi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} \approx 1,6180339887498948\dots$

Para los efectos de esta tesina, usaremos la nomenclatura de proporción áurea sobre las anteriormente mencionadas, puesto que (y además de la aclaración hecha al lector al principio), como describe Livio, en matemáticas, la proporción se usa para describir una igualdad tipológica. Por ejemplo, nueve es a tres como seis es a dos¹⁸, es en este sentido que nos parece el término más indicado para los efectos estéticos que hemos de darle en este espacio.

Entonces, siguiendo la definición otorgada por Euclides, dos números, a y b están en proporción áurea si se cumple que: $\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}$

Por otra parte, en cuanto a la serie de Fibonacci, ella surge de Leonardo de Pisa (c. 1170 - ib., post. 1240), más conocido como Leonardo de Fibonacci, quien en 1202 publicó *Liber abaci*; un texto en donde se comparaba y estudiaba los distintos sistemas numéricos; entiéndase romano e indo-arábigos. Prefería este último ya que éste sistema incluye en sí el principio de lugar-valor, haciéndolo superior al resto de los métodos, pues permitía la expansión el campo de cálculo de la aritmética sencilla a una más compleja.

Una vez obtenido bastante éxito en el ámbito comercial con la implementación del sistema indo-arábigo, Fibonacci publicó en 1223 *Practica Geometriae* en donde

¹⁸ Véase Livio, M (2002), *The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number*. New York: Brodway Books. Pág. 7

expresó más claramente la secuencia que más tarde, en el siglo XIX el matemático francés Édouard Lucas bautizó como la serie de Fibonacci. Por lo expresado, dicha serie es una sucesión infinita que consiste en 1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144,233... ∞ en donde cada cifra, iniciando desde la tercera, es igual a la suma de las dos cifras anteriores. Esta serie representa la primera secuencia recursiva que se conoció en Europa. El matemático Albert Girard en 1634 expresa matemáticamente la secuencia del siguiente modo: $F_{n+2} = F_{n+1} + F_n$.

Empero, cabe preguntarse ¿de qué manera son relacionables la proporción áurea y la serie de Fibonacci? Pues ambas tienen directa relación en que es demostrable que, si se toma dos números consecutivos de la sucesión, por ejemplo a_n y a_{n+1} , y se dividen dichos números consecutivos, F_{n+1} / F_n , tendiendo a_n hacia el infinito, a_{n+1} / a_n tenderá entonces a acercarse hacia phi (ϕ) (puesto que n va aumentando). Así, por ejemplo (calculados hasta el sexto lugar del decimal) 987/610 correspondientes al quinceavo y catorceavo lugar en la sucesión, respectivamente, da como resultado 1,618033. Johannes Kepler descubrió esta propiedad en 1611, pero tuvo que pasar más de un siglo para que, según Livio, Robert Simson pudiera probarla.

n	a_n	a_{n+1}	a_{n+1}/a_n
1	1	1	1
2	1	2	2
3	2	3	1.5
4	3	5	1,66666...
5	5	8	1,6
6	8	13	1,625
7	13	21	1,61538...
8	21	34	1,61904...
9	34	55	1,61764...
10	55	89	1,61818...
11	89	144	1,61797...
12	144	233	1,61805...
13	233	377	1,61802...

3.1 Proporción áurea aplicada en la naturaleza

La proporción áurea y la serie de Fibonacci, presentes fundamentalmente en la naturaleza, no tienen otro objetivo en sí mismos que lo que se podría catalogar como el principio de economía de la naturaleza. Esto significa que, por ejemplo, las ramas en un gran tallo crecen en posiciones que optimizan los recursos, la luz solar, el agua y el aire. Las ramas que crecen, lo hacen en una posición tal -

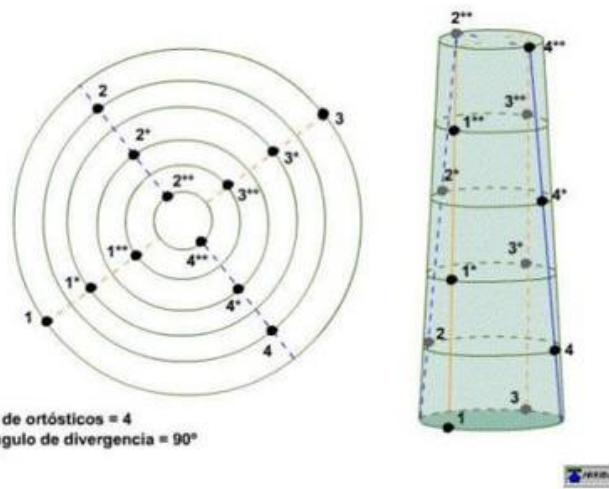


Fig.2.45. Filotaxis verticilada en *Nerium oleander*, laurel rosa, adelfa

Cuando hay 3 hojas o más en cada verticilo, la filotaxis es **verticilada** (*Apocynaceae*). El número de ortósticos es 6 o más. Es excepcional la presencia de 4 hojas en un verticilo.



Filotaxis verticilada

Figura 2: Filotaxis laurel rosa

bastante regular por lo demás-, que entre ellas mismas no hacen sombra la una a la otra, o sobre cargando a un lado del tallo en consumo de agua, o

imposibilitando el paso de aire para otras hojas. Por lo anterior, en el caso de los tallos, la transición de una hoja a otra se da en forma de tornillo y tiene por nombre filotaxis.

El en caso de las cabezas de girasol por ejemplo, en favor de un mejor uso del espacio horizontal, su crecimiento lo conforman espirales en sentido horario y en sentido contrario. El número de estas espirales está dado por el tamaño del girasol, pero se ha informado boletines botánicos en donde las proporciones de números de espirales es por lo general de 34/55 pero se han informado también de 89/55, 144/89 e incluso 233/144, siendo todos ellos números de serie Fibonacci adyacentes. Las margaritas silvestres también tienen 13, 21 y 34 pétalos. La disposición de los pétalos de las rosas; es decir, los ángulos en los que ellos se hayan son la parte fraccionada de simples múltiplos de ϕ . El pétalo 1 es 0,618 (la parte fraccionada de $1 \times \phi$) de un giro desde el pétalo 0; el pétalo 2 es 0,236 (la parte fraccionada de $2 \times \phi$) de un giro desde el pétalo 1, etc.¹⁹



Figura 3 : Serie de Fibonacci en el girasol. Traducción: Imagen Izq. Total de espirales en el sentido contrario del reloj, 55 es el décimo número en la serie de Fibonacci / Imagen Der. Total de espirales en sentido horario, 34 es el noveno número en la serie de Fibonacci. $55/34=1,618$ La Razón de Oro (proporción áurea)

¹⁹ Véase Livio, M (2002), The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number. New York: Broadway Books. Pág. 109

Bajo esta misma línea, Jacques Bernoulli -indica Livio- escribe un tratado titulado *Spira Marabilis* en donde redacta sobre la belleza de la espiral logarítmica. La propiedad fundamental de ésta es que su forma no se altera cuando aumenta su tamaño. Dicho rasgo es llamado auto-similitud. Esta propiedad, indica el autor, se da en muchos fenómenos de crecimiento en la naturaleza. Un ejemplo de ello es el molusco de nautilo que crece en el interior de su concha construyendo su habitáculo, así como va sellando los pequeños recovecos que ya no utiliza. Los incrementos en la longitud de la concha van acompañados de un incremento proporcional en su radio. Por lo tanto, el habitáculo del molusco es “igual” durante toda su vida, pues su crecimiento es proporcional a la extensión de su hogar. La misma espiral está presente en los cuernos de los carneros y en la curva del colmillo del elefante. Algo similar ocurre con los huracanes y las galaxias, de manera que esta espiral está presente en muchas de las dimensiones de la naturaleza. Livio señala que “La forma constante de la espiral logarítmica en todas las escalas de tamaño aparece en la naturaleza de un modo extremadamente hermoso en forma de minúsculos fósiles u organismos unicelulares conocidos como foraminíferas” (Livio, 2002, pág. 114)

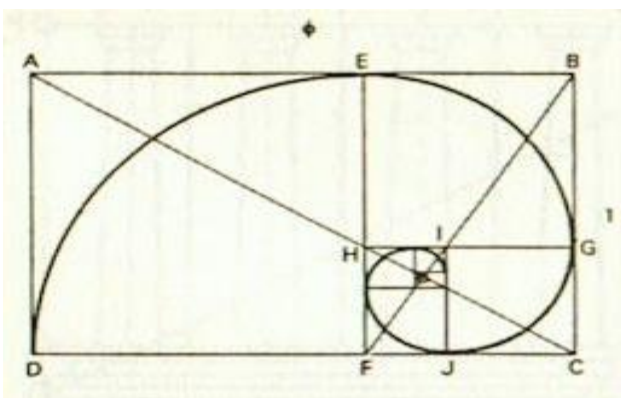


Figura 4: Espiral logarítmica áurea

Cabe preguntarse entonces cuál es la relación de la proporción áurea con la espiral logarítmica y por qué hemos de sacarla a colación. Sucede que deben evaluarse para ello, los

rectángulos áureos. Si se conectan los puntos sucesivos en donde los rectángulos en forma de remolino dividen los lados en proporción aurea, se obtendrá una espiral logarítmica que se enrosca hacia dentro en dirección al polo.²⁰ Asimismo, se puede obtener la mencionada espiral a partir de un triángulo áureo al bisecar el ángulo de su base *ad infinitum*, generando una serie de triángulos en remolino.

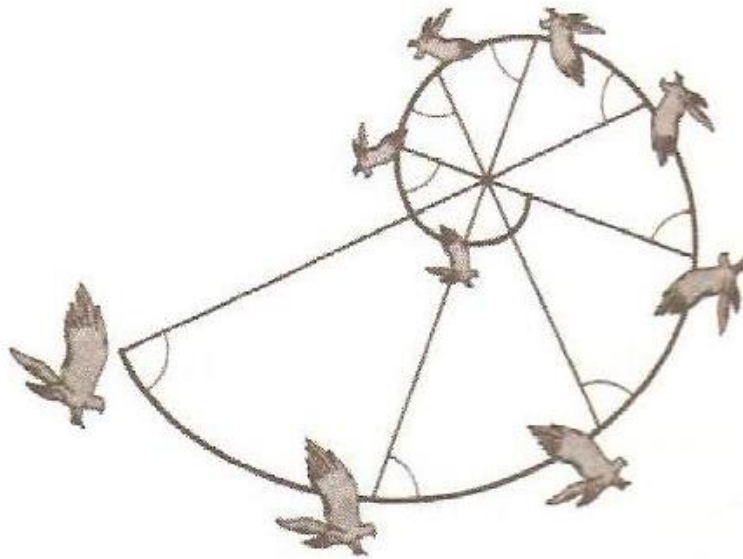


Figura 5: Vuelo de halcón en espiral logarítmica

El filósofo y matemático René Descartes, nombró a la espiral logarítmica como espiral equiangular (1638) reflejando otra característica única; si se trazase una línea recta desde el polo

hacia cualquier punto de la curva, ésta quedará cortada exactamente en el mismo ángulo. Mario Livio señala que los halcones utilizan esta propiedad para atacar a sus presas, manteniendo sus cabezas rectas, trazan una línea en espiral logarítmica, permitiéndoles controlar visualmente a sus presas al mismo tiempo que se maximiza su velocidad.

Es así como dicha espiral – y por lo tanto, la proporción áurea- se encuentran en la naturaleza desde la foraminífera celular, pasando por el girasol, la guía de vuelo

²⁰ Íbidem. Pág. 115

del halcón, hasta los sistemas de estrellas reunidos en un plano común como lo es la Vía Láctea.

3.2 Relación con el placer estético

A lo largo de los años, y en el ámbito de las ciencias sociales y exactas, se han formulado diversas teorías que vendrían a respaldar y/o justificar la relación entre la proporción áurea como elemento matemático y cierto placer estético asociado a su contemplación. Ya sea su avance o desestimación, dichas teorías han servido para enriquecer en la discusión sobre la posibilidad de la belleza métrica y nos permiten establecer relaciones filosóficas entre dichas especulaciones y la teoría estética kantiana. Hemos de exponer tres propuestas que han cruzado a la psicología del Arte.

3.2.1 Escuela Formalista

Para discutir sobre este tema, recurriremos al artículo de Nick Zangwill, titulado *Un formalismo estético viable*²¹.

Nos gustaría abrir con el siguiente extracto para entender de mejor manera a esta escuela: “Caracterizaré el formalismo en términos de determinación estético/no-estético. Asumo como principio fundamental que las propiedades estéticas son determinadas por propiedades no-estéticas. Con esta noción de determinación de propiedades estéticas por propiedades no-estéticas me refiero a que, si algo tiene una propiedad estética, entonces tiene alguna combinación de propiedades no-estéticas que es responsable de la propiedad estética en cuestión.” (2010, pág. 80)

²¹ Zangwill, N. (2010). *Un formalismo estético viable*. BAJO PALABRA. Revista de Filosofía5, 79–98.

A la definición anterior, se le plantea el siguiente problema: ¿qué propiedades no-estéticas determinan a las propiedades estéticas? Este sería -según el autor- el gran problema del formalismo. Es necesario entonces, definir qué se entiende por las mencionadas propiedades.

Por un lado, estarían las propiedades estéticas que refieren a la disposición de las líneas, formas y colores, así como distinciones cromáticas de brillantez, etc. En el caso de la música por ejemplo, serían representadas por los sonidos. En resumen, son las propiedades físicas y sensoriales. Por otro lado, están las propiedades no-estéticas que representan al contexto de la obra de arte, la historia social y las motivaciones personales del artista que en general, circundan a la obra.

La propuesta del autor tiene relación con la defensa de un formalismo moderado, con el fin de salvar a la escuela completa del olvido. Para ello, hará un símil con el tema que nos convoca; a saber, la distinción kantiana entre belleza libre y belleza adherente. Continuando con las delimitaciones, dirá que, para los formalistas extremos, *todas* las propiedades estéticas son formales; todas ellas vienen determinadas de un modo muy estricto. Los formalistas moderados -siendo esta la posición del autor- creen que *algunas* propiedades estéticas de las obras de arte son formales mientras que otras no lo son. Admiten ellos que algunas obras representacionales tienen propiedades estéticas no formales; así como también que hay algunas obras de arte que sólo tienen propiedades formales. En este punto – y a juicio de Zangwill, un punto indispensable- relacionará a la belleza adherente con las propiedades estéticas no formales, mientras que la belleza libre vendría a representar a las propiedades formales. Advierte, sin embargo, que las

calificaciones a Kant como un formalista son un gran error, puesto que precisamente, él considera la categoría de la belleza adherente.

No ahorraremos la exposición -en esta sección- de qué es la belleza adherente, puesto que Zangwill adscribe bastante con la propuesta kantiana y a ella la desarrollaremos más adelante. Diremos, en términos generales, y para efectos de continuar con el hilo conductor de esta argumentación, que la belleza adherente tiene un cierto fundamento de determinación; es decir, cierta sujeción a un concepto.

De lo anterior afirma: “Si un objeto natural es bello adherentemente, su belleza viene en parte determinada por la propiedad no-estética de tener una cierta funcionalidad evolutiva” (2010, pág. 86) Las propiedades no formales cruzan a la obra de arte mediante intenciones del artista que son la fuente de su función.

La relación del formalismo con la proporción áurea está dada, para efectos de esta investigación, con la propuesta de Zangwill de ligar al formalismo moderado con la belleza adherente. Pese a ello, la mencionada relación con la escuela formalista puede no quedar solo allí. Adolf Zeising (1810-1876) en *Der goldene Schnitt*, (1884) se dedica a la variante *objetivista* que se centra en los estudios “externos” en donde puede hallarse a la proporción áurea²². Gustav Theodor Fechner²³ constituye – a juicio de Casans- la variante *subjetivista* en cuanto que estudia la noción de representación de la proporción áurea.

²² Véase Casans Arteaga, A. (2001). Aspectos Estéticos de la Divina Proporción. En Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://81.89.32.211/boe/dias/2002/07/10/pdfs/A25252-25252.pdf>. Pág. 57

²³ Sobre este autor ahondaremos en la siguiente sección.

Para cerrar, siguiendo lo expuesto por Casans, diremos -en resumen- que la estética formal (*Formalwissenschaft* o morfología de lo bello) tiene como objeto especial y predilecto a los estudios relacionados con la simetría, la proporción, la armonía, el ritmo y el número.²⁴

3.2.2 Estética experimental

Partiremos exponiendo brevemente qué propone esta teoría sobre la psicología del Arte, especialmente su relación con la proporción áurea para posteriormente exponer una de las críticas – y salvavidas- más recurrentes, todo en palabras de Gisèle Marty.²⁵

El creador de esta teoría es Gustav T. Fechner (1801-1887) quién a través de ella propuso sentar las bases de principios científicos aplicables al arte, tratando siempre de reconocer leyes generales y reconocibles de la experiencia artística.²⁶ Una de esas leyes tenía que ver con el “umbral estético”, siendo sólo ese el indicador de qué era lo agradable o lo desagradable. Para Fechner los objetos estéticos, entiéndase, imágenes, palabras, sonidos, etc., evocan recuerdos o impresiones que, a través de su reconocimiento estimulan cierta afinidad con el objeto artístico.

Sobre la proporción áurea generó el ya clásico experimento de los 10 rectángulos con diferentes dimensiones entre anchura y longitud. Posteriormente, pidió a diversos observadores que eligiesen qué rectángulos les parecían “mejores” o

²⁴ *ibidem*. Pág. 59

²⁵ Marty, G. (2002). *Formación de esquemas en el reconocimiento de estímulos estéticos*. *Psicothema*, n°14(1), 19–25. ISSN 0214 - 9915

²⁶ Véase Givone, S. (1999) *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos. Pág. 106

“peores”. Su interés conducía a encontrar ciertos patrones de reconocimiento sobre los rectángulos con determinadas proporciones. La mayoría de los rectángulos escogidos como “mejores” eran aquellos que tenían la razón 3:5 y 5:8, razones propias de la serie de Fibonacci y del “número de Oro”, las cuales fueron descritas como las más agradables a la vista.

Marty por su parte, atendiendo a la crítica de Arnheim, considera que Fechner acude a supuestos metodológicos no válidos. En la psicología del arte, la reducción al laboratorio de un fenómeno que en la vida real cuenta con múltiples facetas, es mucho más complejo que evaluar el juicio del gusto a través de la proporción áurea por medio de preferencias por ciertos rectángulos.

Sin embargo, se indica que dicha objeción puede superarse ampliando los objetos de estudio hacia objetos que formen parte propiamente tal del mundo del arte. Pensar la posibilidad de cierta proclividad estética hacia la proporción áurea aún no es tan descabellado. Vuelve a surgir otro obstáculo: las conclusiones de Fechner se basan en juicios que emiten sujetos de lo que consideran “bello”, “agradable” e “interesante”. Se señala que sólo se cuenta con evidencia subjetiva, sujeta a distorsiones. La autora afirma que no se sabe qué es lo bello para el sujeto, sino qué es lo que ese sujeto *dice* al respecto.

En el laboratorio de Sistemática de Islas Baleares -continúa- se están haciendo estudios sobre percepción y reconocimiento para evitar los errores cometidos por Fechner. Consiste en utilizar estímulos estéticos diversos y técnicas del diferencial semántico, completando con el estudio de huella mnemónica; lo que dejaría los estímulos en los sujetos y permitiría contar con elementos objetivos de control.

Haya funcionado el experimento de Fechner, tenga vicios metodológicos, o sus resultados sean concluyentes o no, un hecho evidente es que hasta el día de hoy encontramos rectángulos áureos en la arquitectura, el arte y el diseño en general. Un ejemplo claro de esto, son las tarjetas de crédito, identificación, entre otras. Ellas están hechas en la medida 3:5 de la sucesión de Fibonacci y divididos entre sí, da 1,6.



Figura 6: Tarjeta de crédito universal

3.2.3 La neurofísica de lo bello

Para las siguientes consideraciones, revisamos el artículo de José Luis Caballeros titulado “¿Hay una neurofísica de la proporción aurea?”. El autor entonces se pregunta si existiría una base neurofísica para la proporción aurea y su relación con el placer estético; y a su vez, si es posible detectarla. Indicará que bajo ciertas condiciones de experimentación, existiría dicha posibilidad en la Magnetoencefalografía. ¿Cómo resultaría dicho experimento? No hay claridad. Lo que sí sería posible argüir es que la percepción de la belleza tendría en la proporción áurea un a priori.

Indica que la realización del mencionado experimento y la detección del patrón no implicaría conjeturar que, desde la vereda de una biología, hay cierta propensión hacia la matemática; sino que si es que hay una propensión biológica *al placer estético* que genera dicha proporción. Sobre ésta forma de evaluar la posible propensión de la proporción áurea, indica que: “(...)en una consideración neurocientífica, la visión es integración de varios sistemas de procesamiento multinivel que operan paralelamente. Cada uno de ellos está especializado en un atributo como el color o el movimiento. A fin de saber si uno de esos atributos es la proporción vista, y concretamente la proporción áurea, se puede pensar en algún tipo de experimento con magnetoencefalografía.” (2017, pág. 605)

La mencionada técnica -indica- ya ha sido utilizada múltiples veces en la activación del córtex prefrontal para la percepción visual estética²⁷. A la mencionada experimentación deben tenerse cautelas tales como que los sujetos no tengan conocimientos sobre geometría o dibujo lineal; así como también limitar el tiempo de exposición, etc. y otras precauciones propias de la metodología cuantitativa. El experimento consistiría en la observación de imágenes geométricas, desprovistas de carga cultural para no inclinar el juicio del espectador. En algunas de esas figuras estaría presente en la proporción áurea y se debiese indicarse con el dedo qué imagen (en escala) de belleza es una sobre la otra, mientras se registra la actividad cerebral.

²⁷ Cf. Cela-Conde, C.J., et al.: «Activation o the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception», en PNAS 101/16, April 2004, pp. 6321-6325. Universidad Complutense de Madrid. Esta nota es copiada del texto original que hemos venido revisando. La hemos extrapolado tal cual porque nos pareció importante su revisión.

Capítulo IV: Distinciones y delimitaciones teóricas fundamentales

El elemento fundamental para proseguir en la revisión de qué es lo que se constituye como un objeto bello es el papel que le otorga Kant a la forma. Es la forma del objeto la que es considerada bella, no su materia ni su concepto. La presencia de determinado objeto, expresado en la forma de éste, es lo que juzgaremos como una belleza que place o no al gusto. Al ser la forma el punto angular de la reflexión estética, nacen de ella también derivaciones y distinciones que pueden conducir a error, o al menos, confusión si se va en busca de un juicio de gusto puro. No sólo las expondremos en la medida de despejar dudas, sino que también son éstas distinciones las que nos darán la clave para desarrollar nuestra propuesta.

Un juicio de gusto no tiene por fundamento más que la forma de la conformidad a fin de un objeto, o en el modo de representación de éste. Pero, a ¿qué se refiere el autor cuando habla de la conformidad a fin y, aún más allá, conformidad a fin sin fin?

En un primer momento, es necesario definir el concepto de *fin* como: “[se dirá que] un fin es el objeto de un concepto en cuanto que éste es considerado como la causa de aquél (el fundamento real de su posibilidad)” (1992, A-B 33) a lo que Kant agrega inmediatamente la precisión sobre la *conformidad a fin* (*Zweckmäßigkeit*): “(...) y la causalidad de un concepto con respecto a su objeto es la conformidad a fin (forma finalis)” (íbid). Un fin lo es en cuanto que, en el

contexto del conocimiento del objeto y el objeto mismo, el efecto de éste es pensado como posible sólo a través del concepto de aquel efecto.

En cuanto al juicio de belleza, lo que sucede aquí es que se da una conformidad a fin sin fin; esto porque al momento del enjuiciamiento, las facultades representacionales no pueden determinar un concepto al cual atribuir la representación de ese objeto y por lo tanto, una conformidad que se autogenera. Es esa vivificación del uso de las facultades representacionales, entiéndase el entendimiento y la imaginación, lo que genera el estado de ánimo placentero.

4.1 Interés y desinterés

“Interés se denomina a la complacencia que ligamos a la representación de la existencia de un objeto” (1992, A-B 6) De esta manera abre Kant el debate sobre la relación – y la preponderancia de uno por sobre otro- entre el interés y el desinterés en el juicio subjetivo del gusto. El interés es aquella complacencia que sentimos por la existencia de un objeto mediante su representación. Kant señala que al juzgar algo como bello, no nos interesa -valga la redundancia- si esa cosa que estamos calificando como bella existe o no.

El autor se pregunta si es posible que exista complacencia en mí -mediante la mera representación de un objeto-, a pesar de la indiferencia que yo sienta por la existencia *real* de ese objeto. Aclara que con facilidad se ve que lo que yo haga con la representación en mí misma es lo que importa para poder decir que algo es bello y para demostrarle a alguien más que tengo buen gusto²⁸. La existencia real de un paisaje natural para efectos del juicio de lo bello es intrascendente; más

²⁸ Íbidem A-B 7

aún, cualquier interés en dicha existencia parcializa el juicio y lo hace impuro. Si veo una obra de arte pictórica, al considerar su representación en mí como bella, no importa si ese paisaje existe en algún punto geográfico o no, así como tampoco está cruzado ese juicio por la exactitud de la reproducción de algún objeto dentro de la pintura; sino que por el contrario, todo ello ensucia un juicio puro de belleza, pues está cruzado por el interés.

El juicio de lo bello entonces, es completamente desinteresado. A su inversa, está el ámbito de lo agradable: “Agradable es lo que place a los sentidos en la sensación” (1992, A-B 7) observa Kant. Los juicios que declaran agradable a un objeto expresan un interés en la existencia de éste; esto porque es la sensación la que despierta el *deseo* de objetos semejantes. Por lo tanto, lo que deleita es la relación de la existencia del objeto con mi estado, en la medida que ese es afectado por este.²⁹

Lo agradable, mediado por el interés, está determinado en enjuiciamiento – por motivo de los sentidos- a estar limitado al sentimiento *privado* de aquello que agrada. Algo es agradable *para mí* en favor de cada cual con su gusto, con sus sentidos, con su paladar o su visión. En el caso de lo bello, resultaría ridículo - según Kant- que dicho sentimiento fuese privado, “(...) pues no debe llamarlo *bello* si le place meramente a él” (1992, A-B 19), cuando se declara algo bello se le atribuye – al menos en intención- a otros la misma complacencia; se juzga para todos y se da a entender como si la belleza fuese una propiedad intrínseca de la cosa. Se dice entonces, que la cosa es bella y no espera al acuerdo del común

²⁹ Íbidem. A-B 10

sobre ese juicio, sino más bien *exige* de ellos este acuerdo, llegando incluso a la censura cuando se juzga de manera distinta.

Ahora bien, de regreso y con respecto a lo agradable, afirma Kant que sí puede haber unanimidad en los juicios de los hombres en vista de lo cual, ocurre que se les concede o se les deniega el gusto a unos o a otros; ello en vistas de lo agradable en general. Sin embargo, es importante hacer la aclaración que la mencionada es una pretensión de universalidad, es ella sólo comparativamente, habiendo solo reglas generales y no universales como son a las cuales aspira el juicio de lo bello. Kant afirma en esa misma línea que el juicio de lo agradable es un juicio referido a la sociabilidad en la medida en que reposa sobre reglas empíricas.³⁰

4.2 El papel de la forma

“La pretensión de un juicio estético de tener validez universal para cada sujeto (...) requiere (...) de una deducción; ésta tiene que añadirse a su exposición si es que concierne a una complacencia o displacencia en la forma del objeto. De esa índole son los juicios del gusto sobre lo bello de la naturaleza” (1992, B 131 - A 130)

Tal como lo habíamos enunciado de manera preliminar en la Introducción, la forma cobra un papel preponderante en la problemática que convoca la redacción de esta tesina. Esto porque es ella quien es juzgada como bella, es a ella a quien debe interrogársele cuando nos preguntamos si lo que está en ella o lo que ella representa puede o no, estar mediada por una proposición matemática objetiva o

³⁰ Íbidem. A-B 21

si la definición que ella representa como bella sólo está relacionada al sentimiento del sujeto.

En las bellas artes y en general en todas las artes plásticas, el diseño -indica Kant- es lo esencial, en él se encuentra todo el fundamento de la disposición para el gusto que, no siendo aquello que deleita la sensación, es, sin embargo, lo que meramente place a la forma. Pero lo que nos convoca -por ahora- no son las bellas artes y su relación con el juicio de gusto, sino que es la visión kantiana sobre las bellas formas de la naturaleza y su relación con el placer estético.

Ya en lo precedente hemos intentado denotar el especial interés que pone el autor en la belleza de la naturaleza, ligándola incluso con el bien moral de un alma buena en cuanto que alguien demuestra interés inmediato por ella. Ahora se enfocará en las formas bellas de la naturaleza que dejan de lado cualquier atractivo que ella pueda asociar. La belleza empero está sólo concentrada en este sentido, en la naturaleza, pues ella es bella en tanto que es un producto de. Existe una preeminencia de la belleza natural por sobre la belleza artística motivada por la forma de aquella. No está de más recordar – a raíz de lo anterior- que una belleza natural es una cosa bella, mientras que una belleza artística es una bella representación de una cosa.

Continúa el autor señalando que hay atractivos de los objetos bellos de la naturaleza que se hayan estrechamente fundidos en la forma bella, como lo son la luz en los colores y el sonido. Las sensaciones descritas, son las únicas que no se

reducen solamente al sentimiento de los sentidos, sino que también posibilitan una reflexión sobre la forma de las modificaciones de estos sentidos.³¹

Un juicio de gusto puro sólo es tal cuando su fundamento de determinación no es otro más que la conformidad a fin de la forma. Cuando se concede -afirma Kant- que la complacencia de un juicio como el descrito en el objeto está enlazada al mero enjuiciamiento de su forma, lo que se está enlazando es la representación del objeto a la conformidad a fin subjetiva de esa forma, para la facultad de juzgar.

Yerra quien emite un juicio del gusto y toma la materia en vez de la forma del objeto para juzgar, así como también quien tome el atractivo por la belleza. Sucede que, en la distinción atractivo – bello, se da la misma diferencia entre la materia y la forma para estos efectos. Si alguien juzga según los atractivos de un objeto, está juzgando la materia de éste y por tanto, sólo puede ejercer un juicio basado en la experiencia, siendo ésta quien nos enseña cómo cierta materia nos afecta subjetivamente. Quien juzga el atractivo de un objeto, juzga mediante el interés a la existencia de éste y, como ya hemos dejado claro en la sección anterior, ello no constituye en ningún caso un juicio puro de belleza. Quien en cambio, juzga de acuerdo a la forma, está juzgando no al objeto mismo, sino la representación que mis facultades del entendimiento (imaginación y entendimiento) se hacen de dicho objeto; y por tanto quien juzgue de esta manera está en aras de emitir un juicio puro de gusto. No obstante, ello cumple el criterio de necesidad, mas no de suficiencia para la pureza del juicio del gusto. Puede suceder que, según lo anterior, un juicio esté basado (o condicionado) por la

³¹ Íbidem: A169 -170

materia de la representación (o por su concepto), por lo que habría un elemento faltante. Lo que constituye entonces – señala Kant- la complacencia que, sin concepto, se juzga universalmente comunicable, y con ello el fundamento de determinación del juicio del gusto, no es otra que la conformidad a fin subjetiva del gusto en la representación de un objeto, sin fin alguno; siendo éste objetivo o subjetivo. Lo anterior, no es otra cosa que la mera *forma* de la conformidad a fin en la representación por la cual nos es dado el objeto, siempre y cuando seamos conscientes de ella.³²

Un juicio de gusto puro es tal que ninguna sensación empírica se mezcle con su fundamento de determinación, i. e., la conformidad a fin (sin fin) de la forma.³³

4.3 Belleza libre y belleza adherente

Para la siguiente exposición nos centraremos en lo contenido en el párrafo 16 de la CFJ. En él, Kant afirma que hay dos especies de belleza; a saber, la belleza libre (*pulchritudo vaga*) y la belleza adherente (*pulchritudo adherens; anhängende Schönheit*). La diferencia entre ambas radica en términos simples en que una de ellas constituye un juicio de gusto puro del gusto mientras que la otra no, una de ellas juzga por su mera forma mientras que la otra ve intervenido su juicio por elementos externos.

Define a ambas de la siguiente manera: “La primera [belleza libre]³⁴ no presupone concepto alguno acerca de lo que deba ser el objeto; la segunda [belleza

³² Íbidem: A-B 35

³³ “Por tanto, podemos al menos observar una conformidad a fin según la forma, aun sin que pongamos en su fundamento un fin (como materia del *nexus finalis*), y advertirla en objetos, si bien no de otro modo más que por reflexión” (1992, A-B 34)

adherente o condicionada] presupone un tal concepto y, según él, la perfección del objeto.” (1992, A 48).

La belleza libre es una belleza subsistente al margen de cualquier objeto o concepto de éste. Distintamente está la belleza adherente que es ella condicionada y dependiente de un concepto, siendo atribuída a los objetos que están bajo el concepto de un fin en particular. Las bellezas libres, están ejemplificadas por Kant en las flores³⁵; esto debido a que no suponen concepto de fin para lo cual pueda servirle lo múltiple al objeto -la flor-, no se restringe tampoco a la imaginación en el juego de la contemplación de la figura. Qué información nos ha de entregar la botánica sobre la flor, en un juicio de belleza, no tiene cabida aquí.

La belleza de un edificio- continúa- puesto que está supeditada al concepto de fin de qué es lo que ese edificio debe ser, está directamente relacionada con la perfección de este. Así como la vinculación con lo agradable le resta pureza al juicio del gusto, de la misma manera le resta pureza la intomisión de lo bueno en el juicio estético.

Para quienes discutan quién emite correcto juicio de gusto respecto a las dos especies de bellezas descritas anteriormente, Kant concluirá señalando que *ambos juzgan rectamente*, cada uno a su modo; sea según los sentidos, o según

³⁴ El corchete es agregado nuestro

³⁵ Es de esperar que al lector, en base a lo hasta ahora expuesto, pueda parecerle controversial este ejemplo otorgado por Kant como una belleza libre. Éste y otros similares serán discutidos en el capítulo V

el pensamiento. La belleza libre atiende a un juicio de gusto puro; mientras que la belleza adherente responde a un juicio aplicado.³⁶

El *Diccionario de filosofía crítica kantiana*³⁷ las define de la siguiente manera:

5) Belleza adherente o condicionada: es la belleza en la que interviene el concepto de lo que la cosa deba ser para alcanzar su perfección.

6) Belleza libre: es aquella en la que no interviene el concepto de ningún fin.³⁸

Finalizaremos con el aporte de Zangwill mediante la siguiente cita aclaratoria: “En el caso de la belleza adherente, un objeto no es, simplemente, bello y *además* objeto funcional de un cierto tipo, sino que es bello *como* objeto que tiene esa función.” (2010, pág. 86)

4.4 Lo bello y lo perfecto

Todo aquello que podamos entender como bello para Kant, funda su enjuiciamiento en una conformidad a fin meramente formal³⁹; i. e, una conformidad a fin sin fin. Por otro lado, se encuentra como ya hemos venido definiendo, el juicio de conocimiento; el cual consta de una conformidad a fin objetiva, entiéndase como la referencia del objeto a un fin determinado. Es en este último punto -en la conformidad a fin objetiva- en donde nace una distinción esencial para entender el fenómeno de la perfección y qué distingue a esta de lo bello.

³⁶ *Ibidem*: B 52

³⁷ Mario Caimi [et. Al.] 1° ed. Buenos Aires: Colihue.

³⁸ Véase *Diccionario de la filosofía crítica kantiana*, s. v., 5ta y 7ma asep. Belleza.

³⁹ *Ibidem*: B 44

Abriremos con la siguiente afirmación: “La conformidad a fin objetiva es o bien externa, esto es, la utilidad, o bien interna, es decir, la perfección del objeto” (1992, A 44)

A raíz de esto, no es difícil afirmar que la perfección- sea ello lo que sea aún- no tiene relación directa con lo bello, pues porque para Kant, la perfección contaría con la causalidad de un concepto con respecto a un objeto. Sin embargo, hemos de adentrarnos un poco más en dicha distinción para demarcar en qué sentido no calificaríamos a la proporción áurea como bella, sólo porque ésta representase algún tipo de perfección.

Lo bello no puede recaer en consideraciones de *utilidad*, debido a que ello implicaría que estamos conduciendo al juicio del gusto hacia un juicio determinante de lo bueno (hacia o para algo). Otro problema que surge es que mediante este juicio determinante no se podría producir una complacencia *inmediata* por el objeto, siendo este elemento tan propio de un juicio de belleza; es por ello que no puede referirse a una conformidad a fin objetiva externa. Pero hemos de dilucidar por qué tampoco cabe entender a la belleza como una conformidad a fin interna; esto es, a la *perfección*, pese a las confusiones de los filósofos que las identificaban a ambas, según relata el propio Kant.

Asimismo, continúa el autor señalando que, para juzgar la conformidad a fin objetiva, hemos de requerir siempre el concepto de un fin y del concepto de un fin interno (perfección) junto con dicho fundamento de posibilidad.⁴⁰ Un fin en general

⁴⁰ Véase Kant, I (1992). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila Editores. B45 - A45

puede ser entendido como -continúa- aquello cuyo concepto puede ser considerado como el fundamento de posibilidad del objeto mismo; de esta manera, para representarse la conformidad a fin objetiva de un objeto, ha de tenerse, previamente, el concepto de éste. Para la representación entonces, se necesita saber de antemano qué cosa eéte objeto *deba ser* y, para cerrar el proceso, la concordancia de lo múltiple en la cosa, de acuerdo a su concepto, siendo aquello lo que enlaza esa multiplicidad. A lo anterior Kant lo llama perfección *cualitativa*. Por otra parte, se encuentra la perfección *cuantitativa*; la cual refiere a la totalidad de cada cosa en su especie; esto es, que lo que la cosa deba ser, es algo ya determinado y sólo se considera dicha perfección si es que todo lo que se necesita para que ello determinado está presente en la cosa misma⁴¹.

A esta altura de la argumentación, entra en juego un punto muy importante para distinguir entre lo bello y lo perfecto. Se señala que lo formal en la representación de una cosa (la concordancia de lo múltiple con algo uno) no da a conocer por sí mismo ninguna conformidad a fin objetiva. Esto porque haciéndose abstracción de esta unidad como fin (qué cosa deba ser la cosa) no queda en el ánimo del que contempla más que la conformidad a fin *subjetiva* de las representaciones. Hay un estado de conformidad del sujeto para aprehender la forma dada en la imaginación, lo que ello no implica la perfección del objeto, puesto que no es pensado a través del concepto de un fin.⁴²

Si por caso, hallo una piña de pino en medio de un bosque y no me represento para qué sirve esa piña o qué es lo que esa piña deba ser, “la mera forma no me

⁴¹ *Ibíd*em: A 45

⁴² *Ibíd*em: B-A 46

entregará el menor concepto de perfección” (1992, A 46). Representarse una conformidad a fin objetiva sin fin, i. e., la sola forma de una perfección, sin materia ni concepto con lo cual concordar, indica Kant, es una verdadera contradicción.

Entender a la belleza como formal conformidad a fin subjetiva, nos permitirá también entender que no se piensa a la belleza de ningún modo como la perfección del objeto; es decir, como conformidad a fin pretendidamente formal objetiva, esto debido a que, en cuyo caso, no habría diferencia entre los conceptos de lo bello y lo bueno. No habría diferencia específica y así el juicio de gusto también sería un juicio de conocimiento. Esperamos también ya haber dejado claro en lo presedente que no revisete en lo más mínimo un juicio de conocimiento. El juicio del gusto es único en su especie.

Finalmente, hemos de agregar lo descrito por Kant sobre que el juicio del gusto refiere sólo a la representación efectuada por el sujeto, sin que se considere cualquier calidad del objeto, sino sólo a su forma conforme al fin en la determinación *de las facultades representacionales* que se ocupan de él. Es un juicio estético puesto que su fundamento de determinación es el sentimiento, el sentido interno del acuerdo que configuran las fuerzas del ánimo en cuanto que estas son sentidas.⁴³

Capítulo V: La proporción áurea una como adherencia.

Mediante las definiciones que hemos otorgado previamente, nos es lícito afirmar que la proporción áurea aplicada al juicio de belleza, entendida bajo los

⁴³ Íbidem: A 47

parámetros de Kant, representa lo que él califica como una belleza adherente (*pulchritudo adherens*). Esto porque la proporción áurea presente en los diferentes objetos de la naturaleza, representa una belleza condicionada, sujeta a un determinado concepto y a raíz de esto, ligado a la perfección de éste, sin caer en ella propiamente tal.

En el párrafo 16, a propósito de la discusión sobre si un juicio de gusto puede declarar bello un objeto bajo la condición de un concepto determinado, nace la resolución al problema que hemos venido planteando.

Existen tres tipos de complacencia⁴⁴ de las cuales Kant se referirá a dos para comenzar la discusión. Aquella complacencia por lo múltiple en una cosa que está en relación con un fin interno que determine su posibilidad; i.e., una complacencia fundada en un concepto, a la que llamaré complacencia *intelectual*. Y aquella complacencia que llamaré *estética*, la cual entiendo como una que no supone concepto alguno, sino que está inmediatamente vinculada a la representación a través de la cual el concepto es dado.⁴⁵ Sucede entonces que, si se hace depender a un juicio del gusto de un fin contenido en un concepto como un juicio de conocimiento, resulta aquel constreñido, no siendo ya más un juicio libre y puro de gusto.

El elemento clave para pensar- bajo la perspectiva kantiana- el fenómeno de la proporción áurea es el siguiente: Kant abre la posibilidad de una *vinculación* entre la complacencia estética e intelectual. El juicio del gusto, pese a no ser universal,

⁴⁴ Véase Diccionario de la filosofía crítica kantiana, s. v., 2da asep. Complacencia

⁴⁵ *Ibidem*: B 51

gana al ser fijado (aplicado) y pueden serle prescritas reglas con respecto a objetos determinados por conformidad a fin (*pulchritudo adherens*). Las anteriores reglas -continúa el autor- no son reglas del gusto, sino son "(...) simplemente del acuerdo del gusto con la razón, esto es, de lo bello con lo bueno, a través de las cuales vuélvese aquel [lo bello] utilizable como *instrumento* de la intención con vistas a éste [lo bueno], para poner ese temple de ánimo, que se conserva sí mismo y es de validez universal subjetiva, como apoyo de ese modo de pensar que solo puede ser mantenido por una esforzada resolución, pero es válido universalmente de manera objetiva" (1992, A 51)

La belleza adherente entra en el juicio puro, como la posibilidad de darle ciertas reglas al mismo para que sea el gusto quien gane en la vinculación de ambas complacencias, de modo de conservarse en el temple de ánimo placentero producido por la representación objeto de dicha belleza. La belleza condicionada en tanto al acuerdo que genera con lo bueno, con *miras* a la perfección del objeto (netamente por tener cierta complacencia en lo bueno) aporta al gusto y al temple de ánimo del sujeto que busca conservarlo en sí mismo. El juicio sigue siendo subjetivo y expresivo del estado de ánimo del sujeto el cual se genera la representación, empero éste se ve *ayudado* por el estado de ánimo propio de un juicio de conocimiento.

Con lo dicho, nace la posibilidad de entender a la proporción áurea y a su placer estético como ese *vínculo* entre el gusto y la razón, y bajo ningún punto de vista, como un fenómeno que podría venir a cuestionar la teoría estética kantiana. Es el mismo autor quien nos abre una ventana para empezar a despejar una aparente

contradicción que nos hacía pensar que en un crustáceo existiese algo propiamente bello que nosotros juzgásemos como tal sin poder discutir ese juicio porque -supuestamente- era intrínseco del objeto y amparado en un principio matemático.

Hasta el momento hemos podido despejar aquella aparente incompatibilidad entre un juicio plenamente subjetivo y libre de conceptos, junto con un patrón objetivo de belleza; no obstante hay una legítima duda que puede surgir de lo anterior y que lo expuesto hasta el minuto aún no resuelve. La pregunta es la siguiente: Tomando en cuenta lo ya descrito, podría pensarse que esa colaboración del gusto con la razón se da de manera voluntaria una vez que el sujeto reconoce en el objeto la regularidad de la proporción áurea y producto de ello se emite juicio de belleza. Sin embargo, cuando observamos una flor, un tallo, un crustáceo, realmente y en la inmediatez, ¿sabemos que los juzgamos bellos pues detrás de ellos se encuentra la proporción áurea? Más explícitamente, ¿reconocemos como bello dicho tallo porque reconocemos en él los fines por los cuales crece de esa manera?

Para la mayoría de nosotros, cuando se ve enfrentado al girasol, siendo o no un matemático, contempla “su belleza *per se*” y no se pregunta si detrás de ella existe una proporción o una regularidad rastreable matemáticamente. Es en este punto en el que sigue operando un juicio del gusto puro y que no cruza la línea hacia un juicio de conocimiento, pues no estoy interesada por la existencia efectiva de ese girasol, sino que me es placentero solo en razón de mis facultades representacionales. La aplicación de reglas con respecto a objetos determinados por su conformidad a fin es sólo parcial.

Los juicios aplicados sobre los elementos regidos por la proporción áurea y por la serie de Fibonacci son, -a una primera aproximación al menos-, completamente *inconscientes*. Qué hay de común entre la formación de un huracán, el tallo de una rama, un copo de nieve, la fertilidad de los conejos y los crustáceos; ello es producto de un juicio determinante *posterior* a la primogénica observación de los fenómenos antes descritos. Es precisamente en este punto donde, siguiendo al autor, se puede *retomar* un juicio *puro* de belleza, porque si bien reafirmamos nuestra hipótesis hasta aquí expuesta, i.e., sobre que la proporción áurea y la serie de Fibonacci constituyen ambas una belleza adherente porque -consciente o inconscientemente- ellas están cruzadas por las reglas propias de su conformidad a fin hacia su perfección, se abre la posibilidad - además- de emitir un juicio puro de gusto sobre ellas. Kant señala muy lúcidamente lo siguiente: “Puro sería un juicio de gusto respecto de un objeto [dotado] de fin interno determinado solamente cuando el que juzga no tuviese concepto alguno de ese fin o bien hiciese abstracción de él en su juicio” (1992, B-A 52)

Por lo tanto, el juicio del gusto puro, con todas las características ya expuestas a lo largo de esta investigación, también puede ser aplicado a un objeto dotado de un fin interno que lo cruce constantemente, siempre y cuando éste fin interno sea desconocido para quien juzga, o bien, quien juzga sea capaz de *abstraer* el fin interno de su juicio⁴⁶. Este es precisamente el caso de la proporción áurea, pues al juzgarla desconocemos que hay un número, específicamente 1,6 operando como regularidad de la naturaleza y que si se ha dado 1,1,2,3,5 el próximo número en

⁴⁶ *Íbidem*: A 51

darse será 8 y por ello, ese crecimiento es bello y se acerca a la perfección hacia el 13 y así continuamente.

En vista de que lo que es juzgado sobre los objetos de la naturaleza es la *forma* de éstos y a quién juzga sólo le atañe la aprensión de la forma de ellos, es que - indica Kant- se pueden plantear varias preguntas que atañen a la causa de esta conformidad a fin de sus formas; como por ejemplo, señala :“(...) cómo se va a explicar por qué la naturaleza ha difundido la belleza por doquier tan pródigamente” (1992, B 132)

Ya para ir finalizando este hilo argumental, nos gustaría remitirnos al parágrafo 41⁴⁷ de la *Deducción de los juicios estéticos puros*. En él, se recalca lo que ya se ha venido afirmando; a saber, que el juicio del gusto por el cual algo es declarado como bello no debe tener ningún interés como fundamento de determinación. Sin embargo -y nuevamente- Kant abre una ventana de posibilidad para la evaluación del fenómeno de la proporción áurea. En palabras del autor: “Pero no se sigue de ahí que, tras haber sido dado como juicio estético puro, no pueda ser ligado a él interés alguno” (1992, B 162 - A 160). Se hace empero, la salvedad que este enlace sólo puede y debe ser indirecto, de manera que el gusto debe ser primeramente enlazado a otra cosa para poder vincular un placer en la existencia de éste⁴⁸. Pero ¿qué significa esa otra cosa a la cual debe ser enlazada? Refiere más bien a dos aspectos, pudiendo ser algo empírico o algo intelectual. Aquello empírico es una inclinación propia de la naturaleza humana y aquello intelectual tiene que ver con la propiedad de la voluntad de poder ser determinada a priori por

⁴⁷ Que lleva por título “Del interés empírico en lo bello.”

⁴⁸ Íbidem: A 160

la razón. Ambos -indica Kant- contienen una complacencia en el existir del objeto, y, en base a esto, el fundamento necesario para poder incluir un interés en aquello que *ya ha placido* por sí mismo.

Para lo anterior aplica la clásica noción: *a posse ad esse non valet consequentia*⁴⁹ tanto para el juicio de conocimiento como para el juicio del gusto. Ella tiene que ver -para los efectos que nos convocan- con que no porque un juicio haya sido puro, es decir, que ha placido en primera instancia por sí mismo, ello implique necesariamente que éste siempre lo será. Que un juicio emitido pueda ser puro pues cumple con todas las características que él requiere, no implica que, posterior a ello, no pueda ser ligado a interés alguno.

Explica el autor que empíricamente, lo bello sólo interesa en el contexto de la sociedad; mientras que la actitud y propensión del hombre hacia ella es llamada sociabilidad. Un hombre sin contacto social no buscaría los elementos bellos, no puede colmarle el placer por un objeto si no tiene una comunidad con quien compartir la complacencia en él. Es por esto que una sociedad en sus inicios se vuelven relevantes los atractivos y hacia el correr del tiempo las formas bellas.

Se trata entonces de un interés indirectamente asociado a lo bello por la inclinación propia de la sociedad y por ello mismo, empírico. Sin embargo, se salvaguarda también que cuando una sociedad se deja llevar siempre por las inclinaciones, sólo se puede ofrecer un paso muy ambiguo de lo agradable a lo bueno⁵⁰.

⁴⁹ Del poder ser al ser, no se sigue la consecuencia.

⁵⁰Íbidem: A 163

La belleza adherente presupone un tal concepto y está siempre ligada a algún tipo de intención; ya sea cognitiva o apetitiva. En esta última entran en relación con lo agradable las emociones, atracciones y los realces. En ella -la belleza adherente-, se involucran y cruzan inevitablemente junto con el juicio de la belleza dichas apetencias, puesto que es imposible comprobar empíricamente que hay un juicio de belleza puro y que sólo estoy juzgando la presencia del objeto. Lo que es denominado como bello sólo es en base a su presencia, empero lo anterior, es una presencia particular e irreductible en sí misma de ese objeto particular que interpela al sujeto. Ese sujeto emite un juicio del gusto *aplicado*.

Anteriormente discutíamos que era el gusto quien ganaba entre este acuerdo del gusto con la razón, pero a propósito de ello, nos gustaría ir concluyendo con el siguiente extracto en donde Kant aclara más precisamente este punto:

“Propiamente hablando, empero, no gana la perfección por la belleza, ni la belleza por la perfección; sino que, al comparar a través de un concepto la representación por la cual un objeto es dado con el objeto (en vista de lo que éste deba ser), y no poderse por eso evitar mantener unida a la vez a esa representación con la sensación del sujeto, es la entera facultad de la fuerza representacional la que gana cuando ambos estados de ánimo concuerdan” (1992, A51- B52)

Si lo bueno a través de la razón aspira a la perfección, y lo bello a través del gusto aspira al juicio puro de belleza, concordando en la representación de un objeto por parte del sujeto, sea lo que sea que este objeto deba ser, no gana una por sobre la otra, no se impone una más que otra, sino que, como muy lúcidamente estipula Kant, la entera facultad representacional es la que se ve favorecida cuando ambos

estados de ánimo concuerdan, aumentando así también el estado de ánimo vital producto de la vivificación de las diversas fuerzas representacionales (entendimiento e imaginación)

Es así entonces que podemos decir que bajo el marco kantiano, tanto la proporción áurea como la serie de Fibonacci caben perfectamente como fenómenos que vivifican las facultades de los sujetos quienes se ven expuestos a sus expresiones naturales. Ellas coexisten con el juicio puro e incluso, pueden llegar a ser uno.

5.1 Ejemplos controversiales

Durante el desarrollo de la Primera Parte, en *la Crítica de la facultad de juzgar estética*, se entregan una serie de ejemplos que buscan representar qué quiere decir Kant cuando habla de un juicio puro de belleza, específicamente de una belleza libre. Lo paradójico de todo esto, y la razón por la cual traemos esto a colación, es que coincidentemente, todos los ejemplos que el autor entrega son ejemplos de elementos naturales en los cuales está presente la proporción áurea y la serie de Fibonacci. Zangwill por su parte, también considera la posibilidad de que existan objetos naturales que puedan ser a su vez bellezas libres y adherentes⁵¹

El párrafo 58⁵² el autor afirma lo siguiente: “En favor del realismo de la conformidad a fin estética de la naturaleza hablan, y mucho, las bellas

⁵¹ Véase Zangwill, N. (2010). Un formalismo estético viable. BAJO PALABRA. Revista de Filosofía5, 79–98. Pág. 85

⁵² Del idealismo de la conformidad a fin de la naturaleza así como el arte, en cuanto único principio de la facultad de juzgar estética.

formaciones en el reino de la naturaleza organizada toda vez que se querría suponer que en el fundamento de la producción de lo bello está unida una idea de éste” (1992, A 244) Como ejemplos de bellas formaciones⁵³ Kant entrega los siguientes fenómenos que que pasaremos a revisar; de los cuales incluso hace el énfasis de que éstas pareciesen estar *destinadas* a la contemplación debido a su libre formación:

- Flores y brotes



Figura 7: Filotaxis en flor

Aquí, el secreto que esconde la proporción áurea no tiene, en ningún caso que ver con la belleza de esa espiral perfecta, sino que tiene relación con la disposición de las flores para optimizar la exposición al sol y al agua. En este caso, se aplica lo que se conoce como $\frac{1}{2}$ proporción filotáctica. En plantas como el avellano la proporción filotactica de giro al tallo es de $\frac{1}{3}$, en el manzano es de $\frac{2}{5}$, todas fracciones de miembros alternos de la secuencia de Fibonacci. Los giros que dan las escamas

de las piñas de pino americanas utilizan la misma fracción.

⁵³ Expone sobre ellos desde B 248 hasta A 249

- Moluscos



Figura 8: Molusco de nautilo

El caso que trae a colación reiteradas veces Kant es el del molusco. En este fenómeno, el molusco de nautilo, la proporción se da en forma de lo que se conoce como espiral logarítmica. Ésta se genera

cuando se unen todos los puntos sucesivos de los rectángulos aureos en dirección interna hacia el polo. También se obtiene la espiral de la unión de los puntos del triángulo áureo. Se presenta el principio de “auto-similitud” que significa la simetría a lo largo de la escala de tamaños.

- Copos de nieve



Un elemento fundamental de la geometría de la naturaleza son los fractales. Mandelbrot (1924-2010), al formular la teoría fractal asumía (y explicaba) que todo complejo zigzag no es al azar, sino que constituye

la principal característica matemática de la morfología. Aplica para esto también el principio de auto-similitud que determina la dimensión fractal del copo de nieve. La secuencia áurea es auto-similar y se expande a escala.

Ya hemos propuesto anteriormente que los fenómenos naturales que presentan en sí a la proporción áurea constituirían, bajo la nomenclatura kantiana y, considerando su propia exposición, bellezas adherentes. Sin embargo, ya sea por desconocimiento o coincidencia, existen al menos tres de estos fenómenos de los cuales él afirma abiertamente que son bellezas libres o que son fenómenos de complacencia pura. Sobre las flores afirma que son bellezas libres de la naturaleza, pues qué es, que deba ser o de qué está compuesta esa flor, difícilmente le interese a alguien más que no sea el botánico. Sobre los moluscos, como íconos quizás más celebres y populares de la proporción áurea, indica que: “una multitud de crustáceos del mar son, por sí, bellezas, que no convienen a ningún objeto determinado por conceptos con vistas a un fin, sino que placen libremente y por sí mismos” (1992, B 49) a la vez que en otra sección aporta con lo siguiente: “ (...) de los moluscos, según su figura como asimismo su color, puede serles atribuido a la naturaleza y a su poder de formarse también estéticamente y en conformidad a fin, en su libertad, sin fines especiales dirigidos a ello, de acuerdo a leyes químicas, al depositarse la materia requerida para la organización.” (1992, A 248 - B 252). Finalmente, y aplicando solamente su juicio de gusto subjetivo, estima Kant que es necesario señalar la sobremanera belleza del copo de nieve y su figura que a menudo parece muy artística.

Vale aclarar, por mor de nuestra propuesta que, pese a que acogemos el comentario del autor sobre estos tres elementos en particular, lo que nos interesó en todo el desarrollo de esta tesina no fueron las particularidades y los fines de estos tres fenómenos, sino cuál era el elemento en común tal que hacía que todos ellos nos pareciesen de alguna forma bellos, cuál era el elemento objetivo detrás de ellos que hacían -quizás- que los consideráramos tan bellos como lo hizo Kant hace un par de siglos atrás.

Claro está que toda esta problemática se basa en el presupuesto de que consideramos bello la forma de ese molusco, de esa flor o de ese copo de nieve y que a partir de ello nazca la duda pero, obviamente, compartimos con el autor el carácter subjetivo del juicio sobre lo bello, por lo que puede suceder que alguien que lea esta tesina pueda disentir de las pasadas afirmaciones y la discusión de la misma se acaba allí. “No considero a esa flor bella o no creo que el copo de nieve represente un objeto de mi complacencia” son juicios evidentemente válidos que limitan inmediatamente el debate que hemos pretendido plantear. No obstante, hemos decidido de la misma manera, emprender el rumbo de esta discusión pues, tal como piensa Kant, lo que mueve nuestro enjuiciamiento de lo bello es la pretensión de universal comunicabilidad de éste y gracias a ello, hemos decidido abrir de todas formas, la conducente discusión con el fin de que otros sujetos sintientes y juiciosos compartan el nuestro.

Conclusiones

Ya una vez desarrollada nuestra exposición y propuesta, es momento de evaluar qué de los objetivos inicialmente propuestos hemos podido corresponder, cuál es el estado de la investigación con el que nos encontramos en el camino de la misma, qué elementos hemos decidido también dejar fuera y cuáles elementos se sumaron que en un principio de la investigación no fueron considerados.

Sobre el objetivo principal de este informe, podremos declararlo como resuelto en cuanto que Kant abre la posibilidad de una vinculación entre la complacencia estética y la complacencia intelectual, mediante la cual la belleza adherente a la que refiere la proporción áurea, es pensada sin el desmedro de la poner en duda la posibilidad de la emisión de un juicio puro de belleza. Recalcamos la referencia de Kant: no gana la complacencia estética por sobre la intelectual, ni viceversa, -ni la belleza por la perfección-, sino que es la entera facultad representacional la que gana cuando ambos estados de ánimo concuerdan.

Sobre la posibilidad del juicio puro en el caso de la proporción áurea y la serie Fibonacci, se puede decir que, mientras el sujeto que juzga no conozca o pueda hacer abstracción del concepto del fin que implican dichas proporciones, puede emitir juicio de gusto puro; la clave está en la conciencia (o inconciencia) de la adecuación al fin del objeto dado. Por lo tanto, nos es lícito afirmar que sí es compatible una proporción estética-matemática objetiva con un juicio de lo bello cuyo fundamento es subjetivo, sin que en lo absoluto se vea perjudicada la propuesta kantiana, pues es desde ella misma que pueden extraerse las

respuestas a la incógnita que originalmente nos surgió en una clase de estética y a raíz de un disenso con ingenieros.

Sobre los objetivos secundarios y/o específicos, podemos decir acerca de ellos que, respecto al primero (i) sí es completamente plausible establecer relaciones filosóficas entre la belleza métrica y la teoría estética kantiana; esto porque, esencialmente la propuesta kantiana está orientada no a establecer un canon de enjuiciamiento de lo bello en el arte, sino que busca dar continuidad a su propia teoría del conocimiento, con las grietas (o posibilidades) que dejó la CRP para la percepción y el enjuiciamiento de la naturaleza, los estados de la conciencia sobre ésta y por sobre todo, acerca de sus límites. Desde ese punto de vista, es ampliamente posible, pertinente y necesario relacionarlo directamente con la proporción áurea, en favor que dicha proporción sí representa un canon, al menos de *funcionamiento* de la naturaleza (en caso de que no sea estético), y en este sentido, reviste alguna porción del conocimiento de ella y nuestra relación cognoscitiva de sujeto cognoscente. Cómo se relacionan -más allá de la clásica dicotomía subjetividad-objetividad- los datos de funcionamiento de la naturaleza con el proceso cognitivo del sujeto, es lo que nos ha dejado como resultado este primer objetivo específico.

Por otro lado, el segundo objetivo específico (ii) tenía que ver con la intención de retomar la discusión sobre si la proporción áurea constituiría un modelo de belleza. Sobre ello y sobre la ya larga discusión que se ha dado por expertos de la psicología -entre otros-, no nos queda más que decir que, efectivamente creemos que existe una relación entre el número 1,6... y el placer estético por la

representación de un objeto, empero, ello podría ser replicado perfectamente (o guardar cierta similitud) con cualquier otro número que indique proporcionalidad y simetría entre los elementos constitutivos del objeto. Por ejemplo, si una persona tiene un brazo más largo que otro y ese brazo más corto está en proporción áurea, no sé si nos atreveríamos a afirmar que ese brazo es bello. Suele suceder que en las investigaciones sobre este tema, se suelen evidenciar casos en los que efectivamente se da la denominada proporción y a su vez, es un objeto bello. Pues claro, ello nos tiende a pensar que siempre que se dé ese caso, hay algo propiamente bello detrás, porque le concedemos a los ejemplos ser tomados como bellos, pero ello no implica que su contrario, esto es, que todo lo que está en dicha proporción, deba ser tomado de por sí, bello. Es decir, si encontramos bello el molusco y descubrimos que en él se da la proporción áurea, y seguimos ese patrón de ejemplos, ello no quiere decir que -sin calificar de ante mano el objeto como bello- todo aquello que tenga la serie de Fibonacci o el número áureo sean necesariamente, cánones de belleza. Podría darse incluso, por ejemplo, que el número en cuestión fuese un 7. Podré encontrar en muchos elementos la presencia matemática de ese 7, así como también puedo encontrar, de alguna manera, en muchos objetos que considero bellos, el 7 como elemento constitutivo; lo que no significa entonces, que ese 7 sea el número que representa a lo bello. Más bien, a nuestro juicio, nos parece que existe tendencia -sea en 7 o en 1.6- hacia la armonía y hacia la simetría estética, más que a un número por preferencia de otro.

Por lo anterior, y en la medida de la redacción de esta tesina y de su correspondiente investigación, nos ha parecido que el objetivo – que en un primer momento- creíamos era el principal, ya no lo es más. Sube en el escalafón “ontológico” el primer (i) objetivo secundario, transformándose ahora en el principal. Esto se dio por repasar el hilo conductor del proyecto crítico trascendental kantiano a través de la proporción áurea y su papel en el funcionamiento de muchos fenómenos naturales que, debido a la multiplicidad y complejidad de la naturaleza, no pudieron ser resueltos en la primera gran crítica. No pretendemos afirmar que la histórica y clásica discusión sobre la pugna objetivo-subjetivista sea poco relevante, ni menos interesante; sino que en el transcurso de la inmersión en la tercera crítica -y también gracias al favor de sus comentaristas- ha sido movida nuestra atención desde un problema que puede ser fácilmente resuelto después de una lectura acabada de la *Crítica de la facultad estética*, hasta un estado de ánimo profundamente placentero por seguir manteniéndonos en el estudio, profundización y contemplación del proyecto kantiano, una vez sopesado incluso una pequeña porción de la magnitud y trascendencia que éste significa.

Si bien en un principio pensamos a la proporción áurea con respecto a la belleza; y en ella cabía la inclusión del arte como aquello que “debería denominarse arte sólo a la producción por libertad, es decir, a través de un arbitrio que pone razón en el fundamento de sus acciones” (1992, B 174) puesto que además entraba en directa relación con el hacer (*facere*) y el hacer uso conciente de dicha proporción en la producción artística, lamentablemente, ello implicaría abrirse hacia un amplio

espectro de posibilidades y temas concomitantes como la labor del genio, la libertad, las bellas artes, etc., los cuales excederían los límites de una tesina, así como también la intención propiamente kantiana de enfocarse por sobre todo, en la belleza natural hacia su teleología.

No podemos dejar sin hacer al menos una sucinta mención la habilidad que tiene Kant de generar una teoría lo bastante completa y estricta en cada una de sus vertientes; lo suficiente para creer -al menos- que no se dejan espacios para salidas distintas a las ya propuestas y, sin previo aviso o mayor advertencia, en un párrafo logra salvaguardar cualquier posible objeción y/o refutación que pudo haber arrastrado su propuesta hasta ese momento. Y para nuestro favor, contener en aquel parágrafo 16 y 41 los elementos necesarios para darle sustento a esta tesis.

Nos gustaría finalizar con el siguiente cita de Ernst Cassirer sobre el proyecto Kantiano, sobre la vida orgánica y la idea de fin en que ésta se expresa: “No se trata de la expresión de lo absoluto ni de una limitación subjetiva del juicio, puramente fortuita y anulable, sino de algo que nos lleva hasta los ‘límites de la humanidad’ misma y nos hace comprenderlos como tales y resignarnos dentro de ellos.” (1993, pág. 414)

Bibliografía

Arias, C [et. Al] (2008). *Aritmética y Álgebra*. Matemáticas 1. Madrid: Grupo Editorial Bruño.

Caballero, J. L. (2017). ¿Hay una neurofísica de la proporción aurea? *Pensamiento*, 73(276), 603-607.

Caimi, M. [et. Al.] (2017) *Diccionario de filosofía crítica kantiana*. Buenos Aires: Colihue. (1° ed.)

Casans, A. (2001). *Aspectos estéticos de la Divina Proporción*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 2019

Cassirer, E. (1993). *Kant, vida y doctrina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Givone, S. (1999). *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos.

Kant, E. (1992). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. (P. Oyarzún, Trad.) Caracas: Monte Avila Editores.

Kant, I. (2017). *Crítica de la razón pura*. (P. Ribas, Trad.) Barcelona: Gredos.

Livio, M. (2002). *The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number*. New York: Broadway Books.

Marty, G. (2002). Formación de esquemas en el reconocimiento de estímulos estéticos. *Psicothema*, 14(1), 19-25. Recuperado el 2019

Véliz, J. M. (2012). De la belleza del pensar a la belleza del arte. *ALEXANDER BAUMGARTEN*. Santiago, Chile. Recuperado el 2019, de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/2947/627960.pdf>

Zangwill, N. (2010). Un formalismo estético viable. *BAJO PALABRA. Revista de Filosofía*, II(5), 79-98.