

## HACIA LA HETERONOMÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: UNA APROXIMACIÓN ALTERNATIVA A LA ESTÉTICA DE DAVID HUME

*TOWARDS THE HETERONOMY OF THE AESTHETIC EXPERIENCE:  
AN ALTERNATIVE APPROACH TO DAVID HUME'S AESTHETICS*

**JORGE LÓPEZ LLORET**

Doctor en Filosofía

Profesor Titular de Universidad

Escuela Politécnica Superior. Departamento de Estética e Historia de la Filosofía

Universidad de Sevilla

Sevilla/España

lopezlloret@us.es

ORCID: 0000-0002-6738-5895

Recibido: 21/04/2021

Revisado: 1/07/2021

Aceptado: 6/09/2021

*Resumen:* En este artículo se ensaya una aproximación alternativa a la estética de David Hume, partiendo de la tesis fundamental de que este se esforzó por neutralizar la indecidibilidad del juicio estético que resultaba de la centralidad concedida a la experiencia subjetiva. Aprovechando los precedentes de la fisiología de George Cheyne y el ambientalismo de Jean-Baptiste Du Bos, ambos conocidos por Hume, se plantea que Hume redujo a fisiología al sujeto cartesiano, imposibilitando así la viabilidad de la autonomía estética. Para articular esta tesis, además de a sus textos estéticos, se recurre a las conexiones de Hume con la anatomía, a su crítica a la identidad personal y a sus reflexiones sobre la materialidad del pensamiento. Todo esto confluye en la interpretación de la norma del gusto como algo cuya factibilidad muestra la estadística del proceso histórico en la figura del crítico, que representa el estado de salud orgánica del que cualquiera podría disfrutar, todo lo cual hace que la de Hume sea un referente esencial para la nueva estética de la heteronomía.

*Palabras clave:* Arte, Estadística, Estética, Fisiología, Heteronomía, Historia, Hume.

*Abstract:* In this paper is tested an alternative approach to David Hume's aesthetics from the underlying thesis that he strove to neutralize the undecidability of aesthetics judgment resulting from the centrality granted to subjective experience. Using the precedents of George Cheyne's physiology and Jean-Baptiste Du Bos' environmentalism, both know to Hume, it is proposed that Hume reduced the Cartesian subject to physiology, thus making

non-viable the aesthetic autonomy. To articulate this thesis, in addition to his aesthetic texts, are used Hume's connections with anatomy, his critique of personal identity, and his reflections on the materiality of thought. All this converges in the interpretation of the standard of taste as something whose feasibility is evinced by the statistics of the historical process in the figure of the critic, who stand for the state of organic health that anyone could enjoy, all of which makes Hume's an essential reference for the new aesthetics of heteronomy.

*Keywords:* Art, Statistics, Aesthetics, Physiology, Heteronomy, History, Hume.

## INTRODUCCIÓN

El empirismo británico dio importancia a la idea de que la belleza no estaba en el objeto experimentado sino en el sujeto que lo experimentaba<sup>1</sup>, tesis que David Hume presentó en algunas de sus obras. Con esto se asomó a lo que Kant denominó la antinomia del gusto<sup>2</sup>, la contradicción entre el deseo de alcanzar un criterio común y la diversidad del gusto, abordando su indecidibilidad con una teoría fisiológica, estadística y mecanicista de la evaluación estética<sup>3</sup>.

Hume resolvió la antinomia erosionando la consistencia del sujeto cartesiano a partir de su admiración hacia la anatomía<sup>4</sup>, la cual le hizo afrontar el problema del gusto con cuatro premisas: 1) tenemos el mismo cuerpo; 2) compartimos el mismo entorno; 3) nuestros gustos divergen por algún defecto en nuestra respuesta corporal al entorno; 4) superados tales defectos los gustos convergerán. Además de a los textos de Hume, para desarrollar esta hipótesis vamos a recurrir a escritos de George Cheyne y Jean-Baptiste Du Bos, conocidos por él antes de comenzar la redacción del *Tratado de la naturaleza humana* (1739-1740). Cheyne le proporcionó un modelo fisiológico y Du Bos otro complementario de determinación ambientalista.

Estructuraremos nuestro argumento siguiendo el orden cronológico de influencias y desarrollo del pensamiento humeano, identificando los instrumentos de los que se sirvió y mostrando el uso que hizo de ellos: en el primer apartado nos

1 TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 1990, 247-248.

2 KIVY, Peter, *The Seventh Sense. Francis Hutcheson and Eighteenth-Century Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press, 2003, 293-294; COSTELLOE, Timothy M., *Aesthetics and Morals in the Philosophy of David Hume*. New York, Routledge, 2009, 37-52; COSTELLOE, Timothy M., *The British Aesthetic Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 54.

3 SHELLEY, James, "Hume and the Value of the Beautiful". *The British Journal of Aesthetics*, 51, 2, 2011, 213-222; STROUD, Barry, *Hume*. London, Routledge, 1977, 9 y 13.

4 Disentiremos de RIBEIRO, Brian, "Hume's Standard of Taste and *De Gustibus Sceptic*", *British Journal of Aesthetics*, 47, 1, 2007, 16-28, para quien Hume nunca superó dicha indecidibilidad. Recomendamos ARRIETA URTIZBEREA, Agustín, "¿En qué sentido es relativista David Hume?" *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XV, 2010, 7-24.

centraremos en *The English Malady* de Cheyne; en el segundo en las *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* de Du Bos; en los tercero y cuarto en su obra estética, junto con sus reflexiones sobre la anatomía, la unidad y sustancialidad del sujeto y la materialidad del pensamiento, respectivamente; y en el quinto concluiremos calificando la estética de Hume de heterónoma, identificando la ayuda que puede prestarnos en la reubicación del arte y la estética actualmente en marcha.

## 1. LA FISIOLÓGIA DE CHEYNE

Hume conoció durante su juventud algunas obras de Cheyne, comenzando por sus *Philosophical Principles of Natural Religion* (1705), un tratado sobre la hipótesis de un Dios diseñador inteligente ejemplificada con el cuerpo humano. Este libro fue recomendado en la Universidad de Edimburgo por Robert Stewart cuando Hume fue su alumno, formando parte de su Biblioteca Fisiológica<sup>5</sup>. Cheyne describió de nuevo al ser humano como una máquina bien diseñada en *The English Malady* (1733), que seguramente Hume también leyó.

Cheyne definió “la enfermedad inglesa” como una combinación de depresión y obesidad que debía afrontarse con dieta y ejercicio<sup>6</sup>. Hume la sufrió y la afrontó así, como muestra su carta de 1734 a un médico de identidad desconocida (Hume 1932, 12-18). Hoy parece aceptarse que fue Cheyne<sup>7</sup>, asignación acorde con el modelo de relación del cuerpo con la mente que Hume aceptó y la terapéutica que siguió. Redactada un año después de publicarse *The English Malady* y justo antes de su viaje a Francia, su importancia reside en la evidencia que proporciona sobre el convencimiento del joven Hume de que la relación del cuerpo humano con su entorno condicionaba nuestro comportamiento mental y emocional. Conviene, pues, describir el modelo fisiológico de Cheyne antes de aplicarlo a la interpretación de la estética de Hume.

5 GUERRINI, Anita, *Obesity and Depression in the Enlightenment: The Life and Times of George Cheyne*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000, 89. Sobre la Biblioteca Fisiológica y Hume, véase BARFOOT, Michael, “Hume and the Culture of Science in the Early Eighteenth Century”. En STEWART, M. A. (ed.), *Studies in the Philosophy of the Scottish Enlightenment*. Oxford: Clarendon, 1991, 152-160.

6 GUERRINI, *Obesity and Depression in the Enlightenment*, 144-149.

7 BURTON, John Hill, *Life and Correspondence of David Hume I*. Edinburgh: William Tait, 1846, 42-43; MOSSNER, E. C., “Hume’s Epistle to Dr. Arbuthnot, 1734: The Biographical Significance”. *Huntington Library Quarterly*, VII, 1944, 135-152; WRIGHT, John P., “Dr. George Cheyne, Chevalier Ramsay, and Hume’s Letter to a Physician”. *Hume Studies*, 29, 2003, 125-141; WRIGHT, John P., *Hume’s A Treatise of Human Nature: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 16-19.

Cheyne pertenecía a una generación de médicos escoceses que estaban explorando la relación entre el cuerpo, los nervios, el cerebro y la mente<sup>8</sup>. Como otros que aceptaron la teología del diseño, se aproximó al cuerpo humano desde la metáfora mecánica, analizándolo como un mecanismo compuesto por piezas infinitamente pequeñas, dada la divisibilidad infinita de la materia (Cheyne 1733, 4-5 y 92-93)<sup>9</sup>. Entre ellas estaban el cerebro y los nervios, descritos con la metáfora del tejido y el hilado que pusieron de moda los microscopistas, quienes vieron el cuerpo animal como haces de fibras tejidas que formaban los órganos (Cheyne 1733, 60-61)<sup>10</sup>. Estos haces precisaban cierta tensión, la cual necesitaba un grado de humedad o relación entre sólidos y líquidos (Cheyne 1733, 10). Esta humedad dependía del tipo de partículas que nuestro cuerpo absorbía de su entorno mediante el aire y la alimentación, las cuales adoptaban tamaños y formas concretas y se relacionaban según las leyes gravitatorias newtonianas (Cheyne 1733, 10, 41 y 47)<sup>11</sup>.

La constitución personal, la alimentación, los hábitos vitales y el medio ambiente definían el tamaño y la forma de las partículas corporales y estas el grado de humedad, determinando la tensión fibrilar que influía sobre nuestra situación emocional y mental. Cheyne utilizó esto para identificar enfermedades y describir terapias que Hume conocía, algo cuya vinculación con *La norma del gusto*, donde remitió las diferencias del gusto a perturbaciones orgánicas, es sugerente. Cheyne afirmó que el sentimiento surgía de

[...] el impulso, movimiento o acción de los cuerpos que presionan, suave o violentamente, sobre los extremos de los nervios, de la piel o de las otras partes del cuerpo, las cuales, por su estructura o *mecanismo*, transmiten este movimiento al principio *sentiente* del cerebro (Cheyne 1733, 71)<sup>12</sup>.

Sobre esta base desarrolló una tipología de formas emocionales y mentales en función de las situaciones corporales de las que eran síntomas. Sirva la siguiente cita como un ejemplo extensible a la experiencia estética:

Aquellos que tartamudean, balbucean, hablan bajo y con dificultad, pierden su voz sin estar resfriados y se vuelven mudos, sordos o ciegos sin ningún accidente o

8 WRIGHT, John P., "Metaphysics and physiology: Mind, body and the animal economy in eighteenth-century Scotland", en STEWART, M. A. (ed.), *Studies in the Philosophy of the Scottish Enlightenment*. Oxford, Clarendon, 1991, 251-301.

9 RISKIN, Jessica, *The Restless Clock: A History of the Centuries-Long Argument over What Makes Living Things Tick*. Chicago, The University of Chicago Press, 2016, 81-82.

10 ISHIZUKA, Hisao, *Fiber, Medicine, and Culture in the British Enlightenment*. New York, Palgrave Macmillan, 2016, 29-52.

11 KING, Lester S., "George Cheyne, Mirror of Eighteenth-Century Medicine". *Bulletin of the History of Medicine*, 48, 4, 1974, 528-533.

12 Las traducciones de *The English Malady* son nuestras.

destemplanza aguda, son ágiles, rápidos y apasionados, poseedores de nervios débiles y de un alto grado de sensibilidad; son pensadores ágiles, sienten más fácilmente placer y pena y tienen más viva imaginación (Cheyne 1733, 105).

Que uno fuera un pensador sensible e imaginativo dependía de la posición y contextura de los nervios entre los órganos de nuestro cuerpo. Este comportamiento mental permitía elaborar diagnósticos e identificar causas orgánicas que explicasen nuestras respuestas emocionales e imaginativas. Basándose en esto, Cheyne catalogó tipos mentales en función de sus cualidades orgánicas. Por ejemplo:

[...] la división usual del ser humano en *pensadores ágiles, lentos y no pensadores* no carece de base en la naturaleza y la verdadera filosofía. Las personas de nervios finos y débiles pertenecen por lo general a la primera clase: la actividad, movilidad y delicadeza de sus órganos intelectuales los hace así y, por lo tanto, debilita y relaja los *órganos materiales* de las facultades intelectuales (Cheyne 1733, 182).

Cheyne estaba describiendo la relación del pensamiento con el cuerpo, problema al que los médicos escoceses contemporáneos dieron diferentes soluciones<sup>13</sup>. Presentó la suya con una metáfora, entonces común<sup>14</sup>, que comparaba al cuerpo humano con un instrumento musical manejado por un músico alojado en el cerebro:

Estando las fibras menos interrumpidas o rotas, especialmente los *nervios*, el movimiento que se les comunica sirve para trasladar la impresión, que reciben de los objetos exteriores o de las fibras musculares, al *sensorio* del cerebro y desde aquí al principio sentiente o *músico*, así como desde este a los órganos (Cheyne 1733, 64).

Se preguntó si “no tendría el *principio sentiente* su asiento en algún lugar del cerebro en el que terminan los nervios, como el *organista* dentro de su órgano” (Cheyne 1733, 88)<sup>15</sup>. Esta curiosa imagen hacía pensar en un sujeto autónomo separado de su cuerpo que recogía las fibras corporales, procesaba su sonido y componía como música nuestro comportamiento cotidiano. En esto

13 WRIGHT, “Metaphysics and physiology: Mind, body and the animal economy in eighteenth-century Scotland”, 255-275.

14 ISHIZUKA, *Fiber, Medicine, and Culture in the British Enlightenment*, 218-228; GOUK, Penelope, “Musik and the Nervous System in Eighteenth-Century British Medical Thought”, en KENNAWAY, James (Ed.), *Music and the Nerves 1700-1900*. New York, Palgrave Macmillan, 2014, 44-71; KENNAWAY, James, *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as Cause of Disease*. New York, Routledge, 2016, 23-38.

15 SARAFIANOS, Aris, “«Subsiding Passions and the Polite Arts of Healing»: Music and Images of the Medical Profession in «Moderate Enlightenment», en KENNAWAY, James (Ed.), *Music and the Nerves 1700-1900*. New York, Palgrave Macmillan, 2014, 118-151.

Hume no lo siguió, si bien esta metáfora se puede rastrear en el *Tratado* sometida a una significativa transformación, como veremos.

## 2 EL AMBIENTALISMO DE DU BOS

Habiendo leído a Cheyne, Hume inició su viaje por Francia con un instrumento apropiado para apreciar las *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* (1719) de Du Bos<sup>16</sup>, quien analizó la determinación ambiental del gusto con una radicalidad sin precedentes<sup>17</sup>. Leyó esta obra antes de 1733 y seguramente en 1734 tuvo relación personal con su autor en París<sup>18</sup>, de manera que su contacto con las *Reflexiones* fue intenso durante la génesis del *Tratado*<sup>19</sup>, afirmando Sertoli que “los momentos y la secuencia del discurso de Hume se corresponden con las páginas de las *Reflexiones*”<sup>20</sup>.

Du Bos afirmó que el público no juzgaba las obras de arte con el razonamiento sino con el sentimiento, al que debían someterse las reglas de la crítica, que solo daban cuenta de lo que previamente gustó o disgustó (Du Bos 2007, 313; Du Bos 2015, 425). Puso un ejemplo culinario con el que afirmó, anticipándose a Francis Hutcheson, la existencia de un sentido interior:

Hay en nosotros un sentido destinado a juzgar el mérito de estas obras [...] Es ese sexto sentido que hay en nosotros sin que percibamos sus órganos; es la parte de nosotros mismos que juzga sobre la impresión que padece y que, sirviéndome de la terminología de Platón, se pronuncia sin consultar la regla ni el compás. Eso es lo que comúnmente se denomina el sentimiento (Du Bos 2007, 313-314; Du Bos 2015, 426).

Que el valor artístico dependiera de un sentimiento interior infalible introducía el problema de la indecidibilidad del gusto, que Du Bos afrontó recurriendo a

16 COURTOIS, Jean-Patrice, “La teoría de los climas en Montesquieu, Hume y Voltaire. (Un problema de gramática histórica del Siglo de las Luces)”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 36, 2016, 141-148.

17 MAZZOCUT-MIS, Maddalena, “Du Bos e la teoría climatica”, en RUSSO, Luigi (Ed.), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*. Palermo, Centro Internazionale Studi di estetica, 2005, 103-118; LOMBARD, Alfred, *L'abbe Du Bos, un initiateur de la pensé moderne*. Paris, Hachette, 1913, 242-254.

18 MOSSNER, *The Life of David Hume*, 71.

19 Sobre la conexión con Du Bos véase JONES, Peter, *Hume's Sentiments: The Ciceronian and French Context*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1982, 93-135; y TOWNSEND, Dabney, *Hume's Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*. New York, Routledge, 2014, 76-85.

20 SERTOLI, Giuseppe, “Du Bos e l'estetica inglese del Settecento”, en RUSSO, *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, 149.

la relación de nuestro cuerpo con su entorno y a la convergencia estadística de la evaluación histórica de las obras de arte, que marcaba una unidad de tendencia que él explicó mediante nuestra identidad corporal. Un argumento similar condujo a Hume a dar relevancia al crítico, pero Du Bos se la concedió a la opinión pública:

Siempre es el sentimiento del público el que prevalece [...] El público futuro, permítaseme esta expresión, que juzgará por sentimiento como lo ha hecho el público contemporáneo, siempre será de la opinión de este (Du Bos 2007, 329; Du Bos 2015, 449).

Con el tiempo crecerá la veneración hacia las obras del pasado (Du Bos 2007, 344; Du Bos 2015, 472), traduciéndose su duración en aumento de valor. Para explicar eso Du Bos recurrió a la dependencia de nuestros órganos corporales con respecto a su entorno físico, reconduciendo la diversidad del gusto a la homogeneidad de los procesos naturales. Consideró menos importante el “medio ambiente moral” (gobierno, población, ética, política o religión) porque, dependiendo de la cambiante voluntad de los sujetos, era una coyuntura “afortunada” que operaba “sin hacer en la naturaleza ningún cambio físico” (Du Bos 2007, 250; Du Bos 2015, 332-333), es decir, estable. Concedió más relevancia al “medio ambiente físico”, cuyos efectos eran más eficaces, afirmando que “las personas atribuyen, a menudo, a las causas morales efectos que pertenecen a las causas físicas” (Du Bos 2007, 255 y 268; Du Bos 2015, 340 y 359). Tales consideraciones se basaban en el modelo del cuerpo humano como una máquina inserta en un medio ambiente climático y terreno que determinaba su respuesta física, emocional y mental. Du Bos creía que nuestros pensamientos variaban como la vegetación:

[...] por el encadenamiento y la dependencia recíproca que existe entre todas las partes del mundo material, las diferencias de clima que se dejan sentir en las plantas deben extenderse y producir algún efecto también en los cerebros (Du Bos 2007, 257; Du Bos 2015, 342).

También desarrolló la hipótesis causal de que el clima de un lugar determinaba al suelo, el suelo al aire y este al cerebro de sus habitantes:

[...] las mismas cualidades del aire dependen de la cualidad de las emanaciones de la tierra que envuelve el aire; así, el aire que la envuelve será diferente según la composición de la tierra. Y las emanaciones de la tierra, en cuanto es un cuerpo mixto en que se producen fermentaciones continuas, no pueden ser siempre de la misma naturaleza en una determinada comarca; estas emanaciones, sin embargo, no pueden variar sin cambiar la temperatura del aire y sin alterar de alguna manera sus cualidades. Por tanto, en virtud de estas vicisitudes, en algún momento tienen que producirse cambios en el espíritu y en el humor de las personas de un determinado

país, en el que debe haber siglos más favorables que otros a la formación física de los niños. Así, en Francia unas generaciones serán más espirituales que otras [...] por la acción de la misma causa que hace que los años no sean igualmente templados y que los frutos de una cosecha valgan más que los de otra (Du Bos 2007, 285; Du Bos 2015, 385).

Esta hipótesis de las emanaciones se conectaba con el desarrollo internacional de la microscopía, que estaba descubriendo organismos insospechados y condujo a Du Bos a pensar que había animálculos de tamaño increíblemente pequeño por todas partes:

[...] los físicos prueban también que el aire está lleno de una infinidad de pequeños animales y de sus espermatozoides. Esto ya es suficiente para concebir sin dificultad que el aire debe estar sujeto a una infinidad de alteraciones resultantes de la mezcla de los corpúsculos incluidos en su composición (Du Bos 2007, 286; Du Bos 2015, 386).

Du Bos situaba esos animálculos en el aire y, mediante él, en nuestro cerebro<sup>21</sup>. Las personas nacían con el mismo cerebro, pero el ambiente físico y sus cambios históricos determinaban que se desarrollase generando unas estructuras intelectuales y emocionales distintas, en las que las artes y el gusto tenían una presencia variable. El gusto y su aparente indecidibilidad eran signos de estos procesos físicos, concluyendo Du Bos que “nuestro espíritu señala el estado actual del aire con una exactitud próxima a la de los barómetros y termómetros” (Du Bos 2007, 287; Du Bos 2015, 387). Hume conoció esto y su influencia es perceptible desde el *Tratado*<sup>22</sup>.

Acabamos de presentar el marco fisiológico (Cheyne) y ambiental (Du Bos) que consideramos crucial en la interpretación de la estética de Hume, a cuyo desarrollo y análisis dedicaremos los siguientes apartados.

### 3. DEL TRATADO DE LA NATURALEZA HUMANA A LA NORMA DEL GUSTO

En Francia Hume comenzó a preparar el *Tratado de la naturaleza humana*<sup>23</sup>, donde definió la belleza como una “disposición de las partes tal que, sea por la *originaria constitución* de nuestra naturaleza, por *costumbre*, o por *capricho*,

21 WILSON, Catherine, *The Invisible World. Early Philosophy and the Invention of the Microscope*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995, 70-102 y 140-175.

22 YOUNG, James O. y CAMERON, Margaret, “Jean-Baptiste Du Bos’ *Critical Reflections on Poetry and Painting* and Hume’s *Treatise*”. *British Journal of Aesthetics*, 58, 2, 124-125.

23 WRIGHT, *Hume’s A Treatise of Human Nature: An Introduction*, 15-36.



es apropiada para producir en el alma placer y satisfacción”, siendo su causa “la relación con el yo” (Hume 1988, 417-418 y 420; Hume 2002, 195 y 196). En el *Tratado* dominó la relación con el sujeto, pero Hume apuntó a la originaria constitución de nuestra naturaleza (no al capricho) para paliar la indecidibilidad del gusto que implicaba.

En el *Tratado* y en la *Investigación sobre los principios de la moral* (1751) ese esquema se complementaba con la comodidad, la simpatía y la imaginación<sup>24</sup>, derivándose la belleza del agrado que sentíamos cuando contemplando un útil nos poníamos con la imaginación, mimética y simpatéticamente, en el lugar del usuario<sup>25</sup>. No estamos ante algo desinteresado<sup>26</sup>, pues la usabilidad era la fuente de la complacencia estética<sup>27</sup>, dominando el sentido somático de la experiencia del confort<sup>28</sup>.

En la *Investigación* Hume extendió sus ejemplos a las bellas artes<sup>29</sup>, lo que le permitió conceder más importancia relativa al principio estético subjetivo, aunque en términos generales el esquema era el mismo (Hume 1991, 165; Hume 1983, 86). Mantuvo el principio utilitarista, explicando que en el juicio de gusto se tienen en cuenta los sentimientos de la persona afectada, que “comunican al espectador toques parecidos de dolor y placer” (Hume 1991, 92; Hume 1983, 46). Los sentimientos del espectador son correlatos subjetivos de los del actor que usa el objeto; por ejemplo, un vestido que dificulte sus movimientos es desagradable para este, pero también para quien lo observa. La afirmación de que “solo de los sentimientos del espectador surge la elegancia y la belleza” se acompañaba de un planteamiento simpatético que subordinaba la indecidibilidad del gusto al bienestar orgánico (Hume 1991, 166; Hume 1983, 87). Desechamos, pues, la

24 KORSMEYER, Carolyn, “Hume and the Foundations of Taste”. *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 35, 2, 1976, 206-209.

25 Para Halberstadt era un principio de objetividad, en HALBESTADT, William H., “A Problem in Hume’s Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 2, 1971, 213; véase COSTELLOE, *Aesthetics and Morals in the Philosophy of David Hume*, 3. Sobre la cualidad mimética de la imaginación en Hume véase COSTELLOE, Timothy M., *The Imagination in Hume’s Philosophy: The Canvas of the Mind*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018, 7-14.

26 TOWNSEND, *Hume’s Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*, 165.

27 KIVY, *The Seventh Sense*, 291.

28 LÓPEZ LLORET, Jorge, “De la utilidad de la belleza: Argumentos sobre el clasicismo en la estética de David Hume”. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 28, 2003, 25-40; AUGUSTO SOLÓRZANO, D. I., “David Hume: La belleza que suscita la comodidad”. *Iconofacto*, 2, 3, 2006, 61-72.

29 KIVY, *The Seventh Sense*, 292.

interpretación de la utilidad humeana como desinterés<sup>30</sup>, pues era crucial que la satisfacción corporal del actor fuera real<sup>31</sup>.

Con *La norma del gusto* (1757) Hume llegó a la madurez estética. Comenzó vinculando la indecidibilidad del gusto con su condición subjetiva y recurrió a parámetros fisiológicos para evitar cualquier planteamiento antinómico. Como introducción citaremos el famoso episodio narrado por Sancho Panza:

Dieron a dos de mis familiares a probar del vino añejo de una cuba, que se suponía de excelente cosecha, pidiéndoles su parecer sobre el estado del vino. El uno lo probó con la punta de la lengua y tras una reflexión, dijo que el vino sería bueno si no fuera porque sabía a piel curtida. El segundo se lo acercó a la nariz y tras ciertas precauciones, dio su veredicto favorable, aunque dijo que podía distinguir fácilmente un cierto sabor a hierro [...] Con el tiempo, al limpiar la cuba, hallaron en ella una llave pequeña pendiente de una correa de piel curtida (Hume 2008, 254; Hume 1994, 234-235).

En este ejemplo hay tres elementos: 1) el reconocimiento común de la bondad del vino (fase afectiva); 2) el gusto y el olfato de los catadores (fase perceptiva); y 3) la llave con la correa de piel en la cuba llena de vino, que tiene la capacidad de afectar a los sentidos, generando el reconocimiento de la excelencia<sup>32</sup>. El episodio defendía la intersubjetividad estética porque cada catador aportaba algo para reconstruir un referente común<sup>33</sup>, pero creemos más importante que la experiencia del sujeto dependa de la repuesta corporal al entorno a través de leyes que los conectan<sup>34</sup>. Con esta parábola Hume presentaba su “teoría causal del gusto”<sup>35</sup>,

30 SACCAMANO, Neil, “Aesthetically Non-Dwelling: Sympathy, Property, and the House of Beauty in Hume’s *Treatise*”. *Journal of Scottish Philosophy*, 9, 1, 2011, 37-58; STOLNITZ, Jerome, “On the Origin of «Aesthetic Disinterestedness». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 2, 1961, 131-143, no trató a Hume en su análisis del desinterés.

31 Véase PERRICONE, Christopher, “The Body and Hume’s Standard of Taste”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 4, 1995, 371-378. Perricone se centró en el humor.

32 SHELLEY, James R., “Hume and the Nature of Taste”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 1, 1998, 33-34.

33 FRANZINI, Elio, *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 2000, 140; SHELLEY, James R., “Hume’s Double Standard of Taste”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, 4, 1994, 442-443.

34 KULENKAMPFF, Jens, “The Objectivity of Taste: Hume and Kant”. *Nous*, 24, 1990, 99.

35 SHINER, Roger A., “Hume and the Causal Theory of Taste”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 3, 1996, 239-243; COSTELLOE, *Aesthetics and Morals in the Philosophy of David Hume*, 2.

cuyo tema no era la belleza sino la capacidad, primero perceptiva y después imaginativa<sup>36</sup>, de los jueces para reconocerla y argumentarla<sup>37</sup>.

Hume rechazó la indecidibilidad del gusto presente en la tesis de que “todo sentimiento es bueno, porque el sentimiento solo hace referencia a sí mismo” (Hume 2008, 249; Hume 1994, 229-230). Casi todos los argumentos de *La norma del gusto* remiten a la constitución orgánica del sujeto, a la que se accedía identificando “lo que suele complacer en todos los países y épocas” (Hume 2008, 251; Hume 1994, 231), siguiendo con ello los métodos de la estadística. El ejemplo obligado era Homero, cuya excelencia resultaba tan obvia en el siglo XVIII como más de dos mil años atrás (Hume 2008, 253; Hume 1994, 233). La estadística histórica indicaba inductivamente la convergencia de los sujetos hacia algo más que subjetivo, algo que pertenecía a los “avatares de la vida” compartida (Hume 2008, 96; Hume 1994, 3), sugiriendo causalidades, no casualidades:

*Lo que depende de pocas personas en gran medida puede atribuirse a la casualidad, o a causas secretas y desconocidas; lo que surge de un gran número de personas, puede explicarse por causas fijas y conocidas* (Hume 2008, 144; Hume 1994, 112).

Divergiendo de Du Bos, Hume conectó la convergencia estadística con el crítico porque solo él, “acostumbrado a ver, examinar y sopesar las varias creaciones admiradas en diferentes edades y naciones, puede estimar los méritos de una que se le presenta” (Hume 2008, 258; Hume 1994, 238). Introdujo la dimensión fisiológica de la experiencia estética dentro de esta reivindicación social del crítico, entendido como un agente real y no ideal<sup>38</sup>. Aunque solo él poseía suficiente sensibilidad innata, optimizada mediante el entrenamiento histórico, para paliar “los defectos de los órganos internos” que debilitaban “la influencia de esos principios generales de los que depende nuestro sentimiento de belleza” (Hume 2008, 254; Hume 1994, 234), cualquiera podría acceder al gozo de unos órganos sanos, lo que reducía la indecidibilidad del gusto a un estado transitorio de enfermedad y hacía depender la idoneidad del juicio de la aptitud perceptiva resultante de la salud orgánica<sup>39</sup>. Era una realidad empírica compartida por todos, idéntica en la salud y diferente en la enfermedad: “todas las criaturas pueden encontrarse en un es-

36 Para GRACYCK, Theodore, “Delicacy in Hume’s Theory of taste”. *Journal of Scottish Philosophy*, 9, 1, 2011, 1-16, era una capacidad de la imaginación.

37 MARSHALL, David, “Arguing by Analogy: Hume’s Standard of Taste”. *Eighteenth Century Studies*, 28, 3, 1995, 328-329.

38 ROSS, Stephanie, “Humean Critics: Real or Ideal?” *The British Journal of Aesthetics*, 48, 1, 2008, 20-28.

39 DURÀ-VILÀ, Víctor, “Courage in Art Appreciation: A Humean Perspective”. *British Journal of Aesthetics*, 54, 1, 2014, 80-82.

tado sano y uno enfermo, y solo el primero nos proporciona la verdadera norma del gusto y del sentimiento” (Hume 2008, 253; Hume 1994, 233). Puesto que el gusto dependía de la “disposición de los órganos” (Hume 2008, 250; Hume 1994, 230), era una manifestación epidérmica cuya indecidibilidad aparente estaba determinada por la situación contextual de nuestro cuerpo, cuyos defectos orgánicos pasajeros afectarían también al crítico si estuviera en la situación del que yerra. Si minimizamos esta presencia del cuerpo en el planteamiento de Hume podría parecer que el crítico naturalizaba el privilegio social burgués<sup>40</sup>, pero introduciendo el cuerpo su propuesta resultará más compleja: el privilegio, construido socialmente<sup>41</sup>, permitía optimizar una respuesta cuyos elementos no eran sociales sino fisiológicos, basados en el cuerpo común. Esto hacía viables unos “principios universales de base empírica”<sup>42</sup>, la convergencia de la crítica y el público como algo históricamente factible<sup>43</sup>.

Lo normal era el error y la indecidibilidad aparente del gusto, pero su interpretación en términos de salud y enfermedad orgánicas permitía elaborar un diagnóstico y proponer como terapia universal una cultura de la aptitud para la que el crítico se preparaba consultando la Historia, con cuyos registros controlaba sus juicios<sup>44</sup>. Como sujetos fisiológicos enraizados en la naturaleza y la historia podíamos afinar progresivamente nuestros órganos, poniéndolos en disposición de discriminar mejor en situaciones en las que las cualidades objetivas “pueden encontrarse en pequeño grado, o se mezclan y confunden” (Hume 2008, 255; Hume 1994, 235). Hume afirmó que “los principios generales del gusto son uniformes y dependen de la naturaleza humana” y que la perfección de nuestros sentidos residía en que fueran “capaces de percibir correctamente los objetos más insignificantes” (Hume 2008, 256; Hume 1994, 236). La norma del gusto no era un principio apriorístico sino la posibilidad de converger en el proceso histórico gracias a la identidad de nuestra naturaleza<sup>45</sup>.

40 SHUSTERMAN, Richard, “The Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant”. *The Philosophical Forum*, 20, 3, 1989, 213-221.

41 STRADELLA, Alessandra, “The Fiction of the Standard of Taste: David Hume on the Social Constitution of Beauty”. *The Journal of Aesthetic Education*, 46, 4, 2012, 41-44.

42 DICKIE, George, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Madrid, Antonio Machado, 2003, 238 y 252.

43 SHELLEY, James, “Hume and the Joint Verdict of True Judges”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71, 2, 2013, 148-149.

44 BACESKI, Tina, “Hume on Art Critics, Wise Men, and the Virtues of Taste”, *Hume Studies*, 39, 2, 2013, 233-256.

745 FRIDAY, Jonathan, “Hume’s Sceptical Standard of Taste”. *Journal of the History of Philosophy*, 1998, 36, 4, 554-557.

#### 4. EL CONDICIONAMIENTO FISIOLÓGICO DEL GUSTO

La estética de Hume ha de conectarse con su interés por la anatomía, su análisis crítico de la sustancialidad y la unidad del sujeto y sus consideraciones sobre la materialidad del pensamiento.

En una carta a Hutcheson de 1739, al defenderse de la crítica de que el *Tratado* no estimulaba la causa de la virtud, Hume se definió como anatomista (Hume 1932, 32-33), usando unos argumentos que introdujo después en el *Tratado*:

El anatomista no debe emular nunca al pintor [...] sin embargo, el anatomista se halla admirablemente dotado para aconsejar al pintor; es más, resulta incluso impracticable descollar en este último arte sin la ayuda del primero. Necesitamos tener un conocimiento exacto de las partes, y de su situación y conexión, antes de poder dibujar con elegancia y corrección (Hume 1988, 821; Hume 2002, 395)<sup>46</sup>.

En *La norma del gusto* Hume adoptó esta analogía anatómica<sup>47</sup>, significativa por dos motivos: 1) porque con el término “anatomía”, como sus contemporáneos, se refería también a la fisiología<sup>48</sup>; y 2) por su alta estima hacia los planteamientos fisiológicos, tanta como para afirmar que “el examen de nuestras sensaciones pertenece más a los anatomistas y filósofos de la naturaleza que a la filosofía moral” (Hume 1988, 51; Hume 2002, 11). Aunque no rebasó los límites disciplinares entre la filosofía de la naturaleza y la filosofía moral, aceptó la dependencia de las percepciones con respecto a la fisiología, pues “dependen de causas físicas y naturales” y su examen sería competencia de “las ciencias de la anatomía y la filosofía natural” (Hume 1988, 388; Hume 2002, 181). Adicionalmente, al tratar sobre las relaciones de semejanza, contigüidad y causalidad afirmó que podría profundizarse en sus causas diseccionando el cerebro, “mostrando por qué cuando concebimos una idea los espíritus animales corren por todas las huellas contiguas, despertando a las otras ideas relacionadas con la primera” (Hume 1988, 116-117; Hume 2002, 44). Hume ya había utilizado los espíritus animales para describir su propio estado físico y emocional en la carta a Cheyne (Hume 1932, 17).

46 En el *Abstract* (1740) del *Tratado* se indicaba que “propone anatomizar la naturaleza humana de un modo regular”, en HUME, David, *Abstract*. Barcelona: Humanitas, 1983, 100 (Hume 2002, 407); véase MAZZA, Emilio, “«Cloathing the Parts again»: The Ghost of the *Treatise* in *The Standard of taste*”, en BABICH, Babette (ed.), *Reading David Hume's Of The Standard of Taste*. Berlin, Walter de Gruyter, 2019, 281-299.

47 IMMERWAHR, John, “The Anatomist and the Painter: The Continuity of Hume's *Treatise* and *Essays*”. *Hume Studies*, 17, 1, 1991, 1-14, interpretó que en el *Tratado* Hume adoptó la perspectiva del anatomista, pero en los *Ensayos* la del pintor.

48 CUNNINGHAM, Andrew, *The Anatomist Anatomis'd. An Experimental Discipline in Enlightenment Europe*. Farnham, Ashgate, 2010, 156-164.

Para definir mejor su respuesta a la aparente indecidibilidad del gusto recurriremos a sus reflexiones sobre la identidad personal, la sustancialidad del sujeto y la materialidad del pensamiento, con las que puso en duda la autonomía del sujeto estético. Esta autonomía dependía de la posibilidad de distanciarse del propio cuerpo, proviniendo de la radicalidad con la que Descartes separó las sustancias pensante y extensa: “¿Qué soy, entonces? Una cosa que piensa”<sup>49</sup>, que puede “fingir que no tenía cuerpo y que no había mundo ni lugar alguno en el que me encontrase”<sup>50</sup>, pudiendo separarse de la animalidad de la extensión. Solo el ego humano se distanciaba de su cuerpo, posibilitando la autonomía estética. Hume recurrió a la anatomía comparada para negar la no corporalidad del pensamiento con la misma radicalidad con la que Descartes la afirmó, estableciendo que entre la mente humana y animal la diferencia era de grado:

Los anatomistas suelen añadir a sus observaciones y experimentos sobre cuerpos humanos otras pruebas realizadas con animales, deduciendo de la concordancia de estos experimentos un argumento adicional en favor de alguna hipótesis particular. De hecho, es cierto que, cuando la estructura de las partes de los animales es igual que la del hombre, y la operación de estas partes es también la misma, las causas de esta operación no podrán ser diferentes, de modo que todo lo que descubramos que es verdad en los unos podrá considerarse sin duda alguna como cierto en los otros (Hume 1988, 449-450; Hume 2002, 211).

Hume aceptaba la legitimidad y utilidad de la fisiología experimental a partir del método comparado, incluso lo propuso para comparar la mente y las pasiones humanas y animales<sup>51</sup>. No solo las pasiones eran las mismas, sino que sus causas también eran “iguales en los animales y en nosotros, con la natural excepción de nuestro superior conocimiento y entendimiento” (Hume 1988, 450-451; Hume 2002, 211-212). Esta identificación del cuerpo y la mente de los animales con los de los humanos daba lugar a dos hipótesis:

1. Que el animal era sustancia pensante que podía distanciarse de su cuerpo y, con ello, acceder a la autonomía, incluida la estética.
2. Que el humano era sustancia extensa como el animal y su mente no diferiría de su cuerpo. Esto negaba la propuesta cartesiana e introducía serias dudas sobre la posibilidad de la autonomía.

49 DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas* (1641). Oviedo, KRK, 2004, 148.

50 DESCARTES, René, *Discurso del método* (1637). Madrid: Tecnos, 2003, 47.

51 Es la primera de las analogías de MENDUS, Susan, “Personal Identity: The Two Analogies in Hume”. *Philosophical Quarterly*, 30, 118, 1980, 65-63 (la segunda compara la mente con el Estado).

Hume optó por la segunda, lo que tuvo notables consecuencias para la estética, pues lo que se dice de pasiones como el orgullo y la humildad se puede decir del placer y displacer suscitados por los objetos. Estas conclusiones se reforzarán si las unimos con sus reflexiones sobre la identidad personal y la materialidad del pensamiento, que introduciremos retomando la metáfora musical de Cheyne. Hume le dio un giro radical prescindiendo del músico, como en el *Tratado* en relación con la simpatía:

Las mentes de los hombres son similares en sentimientos y operaciones y no hay ninguna que sea movida por una afección de la que, en algún grado, estén libres las demás. Del mismo modo que cuando se pulsán por igual las cuerdas de un instrumento el movimiento de una se comunica a las restantes, así pasan fácilmente de una persona a otra las afecciones, originando los movimientos correspondientes en toda criatura humana (Hume 1988, 765; Hume 2002, 368).

Hume recurrió a la teoría de la armonía que Jean-Philippe Rameau elaboró en su *Génération harmonique* (1737), según la cual un sonido produce automáticamente los sonidos de su acorde<sup>52</sup>, complementándola posiblemente con el mecanicismo de la *Medicina Musica* (1729) de Richard Browne, para quien los nervios respondían simpatéticamente a las vibraciones del aire producidas por los instrumentos musicales<sup>53</sup>, con lo cual la respuesta simpatética a los sentimientos ajenos tenía una condición reproductiva<sup>54</sup>. No comparó la mente humana con un músico autónomo que recogía y pulsaba las cuerdas de su instrumento, sino con las cuerdas mismas sometidas a las leyes de la acústica<sup>55</sup>, reduciendo la condición del músico al conjunto de sonidos resonantes no unificados por un sujeto que los trascendiera.

Hume también usó la metáfora de la mente como teatro:

La mente es una especie de teatro en el que distintas percepciones se presentan en forma sucesiva; pasan, vuelven a pasar, se desvanecen y mezclan en una variedad infinita de posturas y situaciones. No existe en ella con propiedad ni *simplicidad* en un tiempo, ni *identidad* a lo largo de momentos diferentes (Hume 1988, 357; Hume 2002, 165)<sup>56</sup>.

52 RAMEAU, Jean-Philippe, *Génération harmonique*. Paris, Prault, 1737, Propositiones IV a X, 4-7.

53 BROWNE, Richard, *Medicina Musica: or a Mechanical Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing on Human Bodies*. London, John Cooke, 1729, 35-36.

54 TOWNSEND, *Hume's Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*, 99 y 218, nota 19.

55 ISHIZUKA, *Fiber, Medicine, and Culture in the British Enlightenment*, 222-223.

56 SCHWERIN, Alan, *Hume's Labyrinth: A Search for the Self*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 327-329.

Nuevamente dio un sesgo peculiar a una metáfora entonces usual. La metáfora teatral nos podría definir como actores, espectadores o dramaturgos, lo cual presupondría un sujeto unificador, pero para Hume la mente no era sino los acontecimientos que sucedían en el escenario; no construía coherentemente una trama, como el dramaturgo; tampoco unificaba los momentos que constituían un papel, como el actor; ni, finalmente, interpretaba un sentido a partir de lo observado, como el espectador. Esto es importante para aproximarse a su reducción fisiológica del sujeto de la estética, pues este no transcendía su sentimiento, que era el extremo interior de sus fibras corporales. Era su “*bundle theory of mind*”, según la cual los “seres humanos no son sino un haz o colección de percepciones” (Hume 1988, 356; Hume 2002, 165) o, más radicalmente, un montón o colección (*heap or collection*) de las mismas (Hume 1988, 300; Hume, 2002, 137)<sup>57</sup>. Esta teoría afirmaba que “cuando vuelvo mi reflexión sobre *mí mismo* [...] no puedo percibir nunca otra cosa que las percepciones” (Hume 1988, 830; Hume 2002, 399), rechazando con ello el ego unificado cartesiano. De esta teoría del “anti-cogito” resultaba que el yo no era decisivo en la determinación de la experiencia estética porque se reducía al placer o displacer, ambos condicionados orgánicamente<sup>58</sup>. Lo decisivo era el cuerpo.

La crítica a la inmaterialidad del alma tiene las mismas implicaciones, realizando las connotaciones materialistas de la reducción del sujeto a fisiología. Hume consideró que no había nada tan rebatible como la afirmación de que “es imposible que el pensamiento pueda ser causado en ningún caso por la materia” (Hume 1988, 348; Hume 2002, 161), adoptando una posición definida como “materialismo escéptico” o “vitalista”<sup>59</sup>. Aplicando las conclusiones de su análisis de la causalidad, concluyó que “la materia y el movimiento pueden ser considerados en muchas ocasiones como causa del pensamiento” (Hume 1988, 351-352; Hume 2002, 163).

En su ensayo *Sobre la inmortalidad del alma* afirmó que ningún principio ajeno a la experiencia hacía saber “si la materia, por su estructura u orden, no puede ser la causa del pensamiento”, aproximándose a la hipótesis materialista:

57 Disentimos de STRADELLA, Alessandra, “The Dramatic Nature of Our Selves: David Hume and the Theatre Metaphor”. *Literature and Aesthetics*, 20, 2, 2010, 157, para quien la metáfora teatral conectaba el “haz de percepciones” con la conciencia cotidiana unificada. En palabras de STRAWSON, Galen, *The Evident Connexion: Hume on Personal Identity*. Oxford, Oxford University Press, 2011, 118, “bundles are just bundles”.

58 Sobre el “anti-cogito” véase AINSLIE, Donald C., *Hume’s True Scepticism*. Oxford, Oxford University Press, 2015 192-197.

59 BUCKLE, Stephen, “Hume’s Sceptical Materialism”. *Philosophy*, 82, 322, 2007, 553-578; WILSON, Catherine, “Hume and Vital Materialism”, *British Journal for the History of Philosophy*, 24, 5, 2016, 1002-1021.



“todo es común entre el alma y el cuerpo. Los órganos de uno son los órganos del otro; la existencia, por lo tanto, del uno, debe depender de la del otro” (Hume 2008, 284 y 289; Hume 1994, 591 y 596). Gracias a esto Yolton situó a Hume entre los que podrían aceptar la materialidad del pensamiento<sup>60</sup>. Lo mismo que del pensamiento podría decirse del sentimiento y, con él, de la experiencia estética, de manera que el estado subjetivo de placer o displacer sería algo correspondiente con los órganos de nuestro cuerpo afectados por su entorno.

Tal fue la solución de *La norma del gusto* a la aparente indecidibilidad del gusto: tarde o temprano, por su identidad fisiológica los gustos convergerían, como anticipaba la estadística. Con la estadística del proceso histórico, convergente en la figura del crítico<sup>61</sup>, ratificó que el gusto dependía de la relación orgánica con nuestro entorno e, identificando al sujeto con su cuerpo, redujo las diferencias a disfunciones orgánicas superables con el entrenamiento adecuado. Si “todo conocimiento se reduce a la probabilidad” (Hume 1988, 269; Hume 2002, 122)<sup>62</sup>, mientras más se ratifique una opción estética más probable será en el futuro, hasta volverse casi una certeza, como mostraba el ejemplo de Homero<sup>63</sup>. Se trata de la teoría de la convergencia de las opiniones<sup>64</sup>, que Hume planteó genéricamente en su *Investigación sobre el conocimiento humano* (1748) y que se podría aplicar a la estética:

[...] cuando se ha encontrado que efectos distintos se siguen de causas que, al parecer, son exactamente iguales, todos estos efectos distintos han de presentarse a la mente al trasladar el pasado al futuro, y deben entrar en nuestra consideración cuando determinamos la probabilidad del acontecimiento. Aunque optemos por el efecto que hemos encontrado más frecuentemente y estemos convencidos de que este se dará, no hemos de pasar por alto otros efectos, sino que hemos de asignar a cada uno de ellos un peso y valor determinados según haya sido más o menos frecuente (Hume 2015, 106; Hume 1993, 38).

El argumento fisiológico, histórico y estadístico de *La norma del gusto* conectaba a Hume con la fisiología de Cheyne y el ambientalismo de Du Bos. Justificó la viabilidad de un estándar del gusto explicando las desviaciones en términos funcionales de salud y enfermedad, neutralizando la indecidibilidad subyacente a

60 YOLTON, John W., *Thinking Matter: Materialism in Eighteenth-Century Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1983, 49-63.

61 NOXON, James, “Hume’s Opinion of Critics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 2, 1961, 161-162.

62 GOWER, Barry, “Hume on Probability”. *The British Journal for the Philosophy of Science*, 42, 1, 1991, 1-19.

63 TOWNSEND *Hume’s Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*, 169-173.

64 HOWSON, Colin, *Hume’s Problem: Induction and the Justification of Belief*. Oxford, Oxford University Press, 2003, 208-210.

la remisión de la experiencia estética al sujeto. La de Hume fue una estética de la heteronomía, para la que el gusto era algo que formaba parte de las respuestas de nuestro cuerpo al entorno en el que estaba inmerso.

## CONCLUSIÓN: HUME Y LA HETERONOMÍA ESTÉTICA

Arthur D. Danto afirmó que en la segunda mitad del siglo XX se produjo el final del arte porque en él todo se había hecho posible y no se podían proponer discursos legitimadores<sup>65</sup>. El discurso legitimador por excelencia en Occidente fue el del arte como imitación de la realidad<sup>66</sup>, que procedente de la tradición greco-latina se mantuvo hasta finales del siglo XIX, no sin discordancias<sup>67</sup>. El discurso no mimético se inició a finales del siglo XVIII, cuando Adam Smith, afirmando que “la melodía y la armonía de la música instrumental [...] no significan ni sugieren nada”<sup>68</sup>, desplazó el paradigma pictórico-mimético hacia el musical-abstracto, abriendo una vía que culminó cuando Wassily Kandinsky recurrió a la música para legitimar la pintura abstracta en *De lo espiritual en el arte* (1911).

La teoría mimética englobaba muchas disciplinas y no era excluyente<sup>69</sup>. Pese al deseo de establecer jerarquías sociales, como en los parangones renacentistas, las disciplinas más “bajas” también imitaban la realidad mediante procedimientos reglados. Esto fue así hasta el siglo XVIII y la sociedad georgiana lo aceptaba, incluido Hume<sup>70</sup>. Hemos visto el rango tan amplio de ejemplos a los que este recurrió, desde los útiles confortables hasta la épica de Homero<sup>71</sup>. Las patas de una silla Chippendale imitaban las garras animales, la coronación de un escritorio Hepplewhite la cornisa de un templo griego o los motivos en las telas las flores, formando con los cuadros de William Hogarth, la arquitectura de Robert Adam o las novelas de Samuel Richardson parte de la misma trama vital<sup>72</sup>.

65 DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte* (1997). Barcelona, Paidós, 1999, 75-76.

66 DANTO, Arthur C., “The Artworld”. *The Journal of Philosophy*, 61, 19, 1964, 571-584.

67 TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 301-310.

68 SMITH, Adam, *Ensayos filosóficos*. Madrid: Pirámide, 1998, 203.

69 TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, 43-45.

70 TOWNSEND, *Hume’s Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*, 87 y 94; TOWNSEND, Dabney, “Hume’s Aesthetic Move: The Legitimation of Sentiment”. *The European Legacy. Towards New Paradigms*, 18, 5, 2013, 554-555.

71 JONES, Peter, “Hume on the Arts and «The Standard of Taste» Texts and Contexts”, en NORTON, David Fate y TAYLOR, Jacqueline Anne (Eds.), *The Cambridge Companion to Hume*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 414-425.

72 El mejor estudio de este aspecto de la cultura georgiana es el de BREWER, John, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. London, Harper Collins, 1997.

Según Larry Shiner<sup>73</sup>, la diferenciación del arte de lo que no es arte se remonta al siglo XVIII. Cuando estaba en marcha surgió el relato de justificación más relevante de los siglos XIX y parte del XX, el de la autonomía de la estética y el arte. Aunque el relato de la autonomía tampoco ha tenido una aceptación homogénea, desde Friedrich Schiller hasta Martin Heidegger, pasando por los grupos de *Arts and Crafts* en la segunda mitad del siglo XIX, el ingreso de varios pintores abstractos en la Bauhaus o las críticas de Walter Benjamin y John Dewey, por indicar solo algunos disidentes<sup>74</sup>, mantuvo su hegemonía hasta la Segunda Guerra Mundial, siendo en la actualidad uno más entre otros.

El arte puede ser lo que quiera un grupo humano, pero nos preguntarnos si habría relatos legitimadores apropiados para la situación actual. Creemos que un candidato sería el relato de la heteronomía, planteado por autores como Gianni Vattimo o Jacques Rancière<sup>75</sup>. A diferencia del de la autonomía, el de la heteronomía es incluyente y asume la pluralidad de los matices éticos, políticos, utilitarios y comerciales de nuestra realidad cotidiana. La heteronomía acaba con la distinción del arte con respecto a otras disciplinas que construyen dicha realidad y exige la inmersión del trabajo artístico en esta, que no es la realidad del museo ni del ego cartesiano, sino la de nuestro cuerpo en sus complejos entornos cotidianos. Nosotros remitimos el relato de la heteronomía a Hume, dejando de lado la alargada sombra de la autonomía kantiana, cuyo ciclo histórico ha concluido.

La autonomía kantiana se basaba en dos momentos del juicio de gusto: el primero afirmaba que no era sensorial ni ético y el tercero que no tenía relación con los fines utilitarios<sup>76</sup>. Con esto estaba distanciándose de Hume<sup>77</sup>, quien hizo depender la experiencia estética de nuestro cuerpo y la vinculó con los objetos utilitarios<sup>78</sup>. Hume no utilizó la palabra “heteronomía”, pero el rechazo kantiano a sus presupuestos hace interesante que se le aplique un término que permite identificar una tradición que desde él ha llegado a nuestros días, cuando la autonomía ha desaparecido ante el aumento de los referentes de la experiencia estética y nuestra necesidad de hacer cotidiano al arte.

73 SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2004, 119.

74 SHINER, *La invención del arte*, 302-362.

75 MURCIA SERRANO, Inmaculada, “La heteronomía de la estética en la filosofía de Gianni Vattimo”. *Aisthesis*, 49, 2011, 205-216; LARREA, Felipe, “Sobre el régimen estético de las artes en Jacques Rancière: heteronomía, sensorium y montaje”. *Pananbí*, 3, 2016, 116-119.

76 KANT, Immanuel, *Crítica del discernimiento* (1790). Madrid, Alianza, 2012, 247-260 y 303-309.

77 MARTÍN PRADA, Juan, “David Hume y el juicio estético”. *Revista de Filosofía*, 73, 2017, 259-279, especialmente 277; INFANTE DEL ROSAL, Fernando, *La autonomía del diseño*. Valencia, Universitat de València, 2018, 22-28.

78 TOWNSEND, *Hume's Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*, 108-111.

No minimizamos la importancia de la revolución kantiana, pero en estética ya es algo solo histórico, cuya naturaleza no conceptual, no emocional, no sensorial y no utilitaria resulta tan desencarnada (“hedonismo castrado” dijo Adorno)<sup>79</sup> que nos sirve de poco. Si bien durante mucho tiempo Kant triunfó sobre Hume<sup>80</sup>, este ha tomado la revancha por haber promovido lo emocional, utilitario, corporal y sensorial, lo que lo convierte en un referente de la alternativa heterónoma. En realidad, el referente sería la cultura georgiana a la que pertenecía, la última que vivió la heteronomía del arte sin problema antes del advenimiento de la autonomía en 1790, cuando el arte empezó a separarse de nuestra vida común. Visto así, a diferencia de Jones, quien creía que el contexto en el que Hume escribió era profundamente diferente del nuestro<sup>81</sup>, creemos que Hume y su cultura están más próximos a nosotros que Kant.

La historia de la estética y el arte en clave heterónoma, a partir de nuestro cuerpo inserto en su entorno físico y social, conduce a una pregunta simple: ¿y si el arte, en lugar de acabarse, se hubiera encarnado de nuevo y vuelto heterónimo? En este caso lo relevante no es que todo sea posible, sino que vuelve a escuchar a nuestro cuerpo y a enriquecer nuestra existencia colectiva cotidiana, con la misma naturalidad que en la época georgiana, pero según nuestras peculiaridades sociales e históricas, con unos medios tan poderosos de intervención en nuestros entornos que hubieran hecho las delicias de los georgianos. Esta reencarnación del arte como un ámbito no privilegiado entre otros, politizado o no, moralizado o no, en nuestros objetos de uso, en nuestras casas, en nuestras calles, en cualquier parte, dirigiéndose de nuevo a nuestros cuerpos en relación, ya no construiría espacios de institucionalización excluyente, sino que haría nuestra vida común más humana y consciente:

Sin instituciones, sin Estética, sin espacios exclusivos, sin la ventaja de la excepción, es más, resistiendo su oposición, los diseñadores y creadores de lo cotidiano invertimos un gran esfuerzo en suscitar una percepción generalizada que haga que la gente disfrute de las acotaciones del mundo. No solo hacemos el mundo más operativo, más accesible o más bello, lo hacemos más consciente<sup>82</sup>.

79 ADORNO, Theodor W., *Teoría estética* (1970). Madrid, Akal, 2004, 18.

80 INFANTE, *La autonomía del diseño*, 21.

81 JONES, Peter, “Hume on the Arts and «The Standard of Taste» Texts and Contexts”, 445.

82 INFANTE, *La autonomía del diseño*, 138.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W., *Teoría estética* (1970). Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2004.
- AINSLIE, Donald C., *Hume's True Scepticism*. Oxford, Oxford University Press, 2015.
- ARRIETA URTIZBEREA, Agustín, “¿En qué sentido es relativista David Hume?” *Constrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XV, 2010, 7-24.
- AUGUSTO SOLÓRZANO, D. I., “David Hume: La belleza que suscita la comodidad”. *Iconofacto*, 2, 3, 2006, 61-72.
- BACESKI, Tina, “Hume on Art Critics, Wise Men, and the Virtues of Taste”, *Hume Studies*, 39, 2, 2013, 233-256.
- BARFOOT, Michael, “Hume and the Culture of Science in the Early Eighteenth Century”. En STEWART, M. A. (Ed.), *Studies in the Philosophy of the Scottish Enlightenment*. Oxford, Clarendon, 1991, 152-160.
- BREWER, John, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. London, Harper Collins, 1997.
- BROWNE, Richard, *Medicina Musica: or a Mechanical Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing on Human Bodies*. London, John Cooke, 1729.
- BUCKLE, Stephen, “Hume's Sceptical Materialism”. *Philosophy*, 82, 322, 2007, 553-578.
- BURTON, John Hill, *Life and Correspondence of David Hume I*. Edinburgh, William Tait, 1846.
- CHEYNE, George, *The English Malady: Or, a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds*. London, Strahan, 1733.
- COSTELLOE, Timothy M., *Aesthetics and Morals in the Philosophy of David Hume*. New York, Routledge, 2009.
- , *The British Aesthetic Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- , *The Imagination in Hume's Philosophy: The Canvas of the Mind*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.
- COURTOIS, Jean-Patrice, “La teoría de los climas en Montesquieu, Hume y Voltaire. (Un problema de gramática histórica del Siglo de las Luces)”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 36, 2016, 131-163.
- CUNNINGHAM, Andrew, *The Anatomist Anatomis'd. An Experimental Discipline in Enlightenment Europe*. Farnham, Ashgate, 2010.
- DANTO, Arthur C., “The Artworld”. *The Journal of Philosophy*, 61, 19, 1964, 571-584.
- , *Después del fin del arte* (1997). Trad. Elena Neerman Rodríguez. Barcelona, Paidós, 1999.
- DESCARTES, René, *Discurso del método* (1637). Trad. Eduardo Bello Reguera. Madrid, Tecnos, 2003.
- , *Meditaciones metafísicas*. Trad. Vidal Peña. Oviedo, KRK, 2004.
- DICKIE, George, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Trad. Francisco Calvo Garzón, Madrid, Antonio Machado, 2003.

- DU BOS, Jean-Baptiste, *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Trad. Josep Monter. Valencia, Universitat de València, 2007.
- , *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris, Beaux-Arts de Paris, 2015.
- DURÀ-VILÀ, Víctor, "Courage in Art Appreciation: A Humean Perspective". *British Journal of Aesthetics*, 54, 1, 2014, 77-95.
- FRANZINI, Elio, *La estética del siglo XVIII*. Trad. Francisco Campillo. Madrid, Visor, 2000.
- FRIDAY, Jonathan, "Hume's Sceptical Standard of Taste". *Journal of the History of Philosophy*, 1998, 36, 4, 545-566.
- GOUK, Penelope, "Music and the Nervous System in Eighteenth-Century British Medical Thought", en KENNAWAY, James (Ed.), *Music and the Nerves 1700-1900*. New York, Palgrave Macmillan, 2014, 44-71.
- GOWER, Barry, "Hume on Probability". *The British Journal for the Philosophy of Science*, 42, 1, 1991, 1-19.
- GRACYK, Theodore, "Delicacy in Hume's Theory of taste". *Journal of Scottish Philosophy*, 9, 1, 2011, 1-16.
- GUERRINI, Anita, *Obesity and Depression in the Enlightenment: The Life and Times of George Cheyne*. Norman, University of Oklahoma Press, 2000.
- HALBESTADT, William H., "A Problem in Hume's Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 2, 1971, 209-214.
- HOWSON, Colin, *Hume's Problem: Induction and the Justification of Belief*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- HUME, David, *The Letters of David Hume I: 1727-1765*. Ed. J. Y. T. Greig. Oxford, Oxford University Press, 1932.
- , *Abstract*. Trad. Alicia Olabuenaga. Barcelona, Humanitas, 1983.
- , *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*. Ed. de J. B. Schneewind. Indianapolis, Hackett, 1983.
- , *Tratado de la naturaleza humana*. Trad. Félix Duque. Madrid, Tecnos, 1988.
- , *Investigación sobre los principios de la moral*. Trad. Gerardo López Sastre. Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- , *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Ed. Eric Steinberg. Indianapolis, Hackett, 1993.
- , *Essays: Moral, Political, and Literary*. Ed. Eugene F. Miller. Indianapolis, Liberty Fund, 1994.
- , *A Treatise of Human Nature*. Ed. por David Fate y Mary J. Norton. Oxford, Oxford University Press, 2002.
- , *Ensayos morales y literarios*. Trad. Estrella Trincado Aznar. Madrid, Tecnos, 2008.
- , *Investigación sobre el conocimiento humano*. Trad. Jaime de Salas Ortueta Madrid, Alianza, 2015.
- IMMERWAHR, John, "The Anatomist and the Painter: The Continuity of Hume's *Treatise and Essays*". *Hume Studies*, 17, 1, 1991, 1-14.

- INFANTE DEL ROSAL, Fernando, *La autonomía del diseño*. Valencia, Universitat de València, 2018.
- ISHIZUKA, Hisao, *Fiber, Medicine, and Culture in the British Enlightenment*. New York, Palgrave Macmillan, 2016.
- JONES, Peter, "Hume on the Arts and «The Standard of Taste» Texts and Contexts", en NORTON, David Fate y TAYLOR, Jacqueline Anne (Eds.), *The Cambridge Companion to Hume*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 414-446.
- JONES, Peter, *Hume's Sentiments: The Ciceronian and French Context*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1982.
- KANT, Immanuel, *Crítica del discernimiento*. Trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid, Alianza, 2012.
- KENNAWAY, James, *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as Cause of Disease*. New York, Routledge, 2016.
- KING, Lester S., "George Cheyne, Mirror of Eighteenth-Century Medicine". *Bulletin of the History of Medicine*, 48, 4, 1974, 517-539.
- KIVY, Peter, *The Seventh Sense. Francis Hutcheson and Eighteenth-Century Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- KORSMEYER, Carolyn, "Hume and the Foundations of Taste". *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 35, 2, 1976, 201-215.
- KULENKAMPPF, Jens, "The Objectivity of Taste: Hume and Kant". *Nous*, 24, 1990, 93-110.
- LARREA, Felipe, "Sobre el régimen estético de las artes en Jacques Rancière: heteronomía, sensorium y montaje". *Panambí*, 3, 2016, 109-128.
- LOMBARD, Alfred, *L'abbe Du Bos, un initiateur de la pensée moderne*. Paris, Hachette, 1913.
- LÓPEZ LLORET, Jorge, "De la utilidad de la belleza: Argumentos sobre el clasicismo en la estética de David Hume". *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 28, 2003, 25-40.
- MARSHALL, David, "Arguing by Analogy: Hume's Standard of Taste". *Eighteenth Century Studies*, 28, 3, 1995, 323-343.
- MARTÍN PRADA, Juan, "David Hume y el juicio estético". *Revista de Filosofía*, 73, 2017, 259-279.
- MAZZA, Emilio, "«Cloathing the Parts again»: The Ghost of the *Treatise* in *The Standard of taste*", en BABICH, Babette (ed.), *Reading David Hume's Of The Standard of Taste*. Berlin, Walter de Gruyter, 2019, 281-299.
- MAZZOCUT-MIS, Maddalena, "Du Bos e la teoría climatica", en RUSSO, Luigi (Ed.), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*. Palermo, Centro Internazionale Studi di Estética, 2005 103-118.
- MENDUS, Susan, "Personal Identity: The Two Analogies in Hume". *Philosophical Quarterly*, 30, 118, 1980, 61-68.
- MOSSNER, E. C., "Hume's Epistle to Dr. Arbuthnot, 1734: The Biographical Significance". *Huntington Library Quarterly*, VII, 1944, 135-152.

- MURCIA SERRANO, Inmaculada, "La heteronomía de la estética en la filosofía de Gianni Vattimo". *Aisthesis*, 49, 2011, 205-216.
- NOXON, James, "Hume's Opinion of Critics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 2, 1961, 157-162.
- PERRICONE, Christopher, "The Body and Hume's Standard of Taste". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 4, 1995, 371-378.
- RAMEAU, Jean-Philippe, *Génération harmonique*. Paris, Prault, 1737.
- RIBEIRO, Brian, "Hume's Standard of Taste and *De Gustibus Sceptic*", *British Journal of Aesthetics*, 47, 1, 2007, 16-28.
- RISKIN, Jessica, *The Restless Clock: A History of the Centuries-Long Argument over What Makes Living Things Tick*. Chicago, The University of Chicago Press, 2016.
- ROSS, Stephanie, "Humean Critics: Real or Ideal?" *The British Journal of Aesthetics*, 48, 1, 2008, 20-28.
- SACCAMANO, Neil, "Aesthetically Non-Dwelling: Sympathy, Property, and the House of Beauty in Hume's *Treatise*". *Journal of Scottish Philosophy*, 9, 1, 2011, 37-58.
- SARAFIANOS, Aris, "«Subsiding Passions and the Polite Arts of Healing»: Music and Images of the Medical Profession in «Moderate Enlightenment», en KENNAWAY, James (Ed.), *Music and the Nerves 1700-1900*. New York, Palgrave Macmillan, 2014, 118-151.
- SCHWERIN, Alan, *Hume's Labyrinth: A Search for the Self*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- SERTOLI, Giuseppe, "Du Bos e l'estetica inglese del Settecento", en RUSSO, Luigi (Ed.), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*. Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2005, 139-158.
- SHELLEY, James R., "Hume's Double Standard of Taste". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, 4, 1994, 437-445.
- , "Hume and the Nature of Taste". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 1, 1998, 29-38.
- , "Hume and the Value of the Beautiful". *The British Journal of Aesthetics*, 51, 2, 2011, 213-222.
- , "Hume and the Joint Verdict of True Judges". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71, 2, 2013, 145-154.
- SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*. Trad. de Eduardo Hyde y Elisenda Lulibert. Barcelona, Paidós, 2004, 119.
- SHINER, Roger A., "Hume and the Causal Theory of Taste", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 3, 1996, 237-249.
- SHUSTERMAN, Richard, "The Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant". *The Philosophical Forum*, 20, 3, 1989, 211-229.
- SMITH, Adam, *Ensayos filosóficos*. Trad. Carlos Rodríguez Braun. Madrid, Pirámide, 1998, 203.
- STOLNITZ, Jerome, "On the Origin of «Aesthetic Disinterestedness»". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 2, 1961, 131-143.



- STRADELLA, Alessandra, "The Dramatic Nature of Our Selves: David Hume and the Theatre Metaphor". *Literature and Aesthetics*, 20, 2, 2010, 154-167.
- STRADELLA, Alessandra, "The Fiction of the Standard of Taste: David Hume on the Social Constitution of Beauty". *The Journal of Aesthetic Education*, 46, 4, 2012, 32-47.
- STRAWSON, Galen, *The Evident Connexion: Hume on Personal Identity*. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- STROUD, Barry, *Hume*. London, Routledge, 1977.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid, Tecnos, 1990.
- TOWNSEND, Dabney, "Hume's Aesthetic Move: The Legitimation of Sentiment". *The European Legacy. Towards New Paradigms*, 18, 5, 2013, 552-562.
- , *Hume's Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*. New York, Routledge, 2014.
- WILSON, Catherine, *The Invisible World. Early Philosophy and the Invention of the Microscope*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- , "Hume and Vital Materialism", *British Journal for the History of Philosophy*, 24, 5, 2016, 1002-1021.
- WRIGHT, John P., "Metaphysics and physiology: Mind, body and the animal economy in eighteenth-century Scotland", en STEWART, M. A. (Ed.), *Studies in the Philosophy of the Scottish Enlightenment*. Oxford, Clarendon, 1991, 251-301.
- , "Dr. George Cheyne, Chevalier Ramsay, and Hume's Letter to a Physician". *Hume Studies*, 29, 2003, 125-141.
- , *Hume's A Treatise of Human Nature: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- YOLTON, John W., *Thinking Matter: Materialism in Eighteenth-Century Britain*. Oxford, Basil Blackwell, 1983.
- YOUNG, James O. y CAMERON, Margaret, "Jean-Baptiste Du Bos' *Critical Reflections on Poetry and Painting* and Hume's *Treatise*". *British Journal of Aesthetics*, 58, 2, 119-130.