

# La irreductible percepció sensible i l'apreciació de la bellesa artística en Leibniz

Maria Ramon Cubells Bartolomé

Universitat Rovira i Virgili  
mariaramon.cubells@urv.cat



Data de recepció: 6-4-2017

Data d'acceptació: 8-5-2017

## Resum

Aquest article analitza el lloc que ocupa la percepció sensible en l'univers leibnizià i les seves conseqüències en l'àmbit del que s'anomenarà estètica. La crítica al coneixement clar i distint cartesà condueix Leibniz a una posició epistemològica força complexa, ja que, malgrat compartir amb el cartesianisme que les percepcions dels sentits (colors, olors...) són confuses, és la percepció sensible la que dona accés a la infinita complicació del món real, tot i que el coneixement que en tinguem sigui confús i romanguí, potser en alguns àmbits, sempre confús.

**Paraules clau:** estètica; *cognitio clara et confusa*; bellesa; plaer

**Abstract.** *Leibniz's irreducible sensory perception and appreciation of artistic beauty*

This article analyzes the status of sensory perception in the Leibnizian universe and its consequences in the field of what is to be called aesthetics. The criticism of the Cartesian clear and distinct knowledge leads Leibniz to a quite complex epistemological position, despite sharing with Cartesianism that sense perceptions (colors, smells, etc.) are confusing. It is the sensible perception which leads to the infinite complexity of the real world, though the knowledge we have of it is confusing and remains, perhaps in some areas, always confusing.

**Keywords:** aesthetics; *cognitio clara et confusa*; beauty; pleasure philosophy

## Sumari

- |   |   |
|---|---|
| 1. Leibniz en el context del naixement de l'estètica              | 4. El plaer i la <i>cognitio clara et confusa</i> |
| 2. Sentir i conèixer en Leibniz                                   | Abreviatures i edicions utilitzades               |
| 3. La bellesa com a perfecció i el <i>no sé què</i> de la bellesa | Referències bibliogràfiques                       |

## 1. Leibniz en el context del naixement de l'estètica

Els filòsofs del segle XVII van exercir una influència cabdal en l'atmosfera teòrica que permetrà el naixement de l'estètica al segle XVIII. Però, així com Descartes i Locke són una referència indirecta (a França i Anglaterra, respectivament), Leibniz té un paper més central en aquest naixement perquè la qüestió estètica es planteja a Alemanya en un context en el qual predomina el problema gnoseològic<sup>1</sup>. Tanmateix, no és només aquest paper el que té reservat el filòsof de Hannover en aquesta història; d'una manera més difusa, la cultura europea del XVIII troba en el seu pensament, en alguns dels seus conceptes (harmonia, bellesa com a unitat en la diversitat, coincidència dels oposats), el ressò d'una exigència conciliadora, d'una vocació de mediació que li resultarà molt interessant d'escoltar. Probablement perquè s'ho miren retrospectivament, moltes històries de l'estètica interpreten que el to profund de la filosofia leibniziana és de caràcter estètic. Aquesta és l'opinió de Sergio Givonne en la seva *Història de l'estètica* (1990: 31), que expressa, al seu torn, conformitat amb la tesi de Raymond Bayer, que va escriure: «L'univers [segons Leibniz] és enterament estètic i imposa la respectuosa admiració del sublim»; i afegeix: «Fins a Kant, l'estètica es redueix a il·lustrar i aprofundir els punts de vista de Leibniz» (1993: 180). També Baeumler el presenta com el filòsof preferit del segle de l'estètica<sup>2</sup>. Aquestes consideracions no estan mancades de sentit i caldrà veure què autoritza a destacar aquest protagonisme de Leibniz en el segle XVIII.

La filosofia cartesiana fou el model de racionalitat del segle XVII i influí notablement en les doctrines de l'Acadèmia de París i en el credo classicista, malgrat que Descartes no va tractar les qüestions *estètiques* com a part de la seva filosofia. Tanmateix, quan el pare Mersenne (en una carta de 1630) demana a Descartes una definició de bellesa, el jove filòsof, després de respondre-li amb la formulació clàssica (*harmonia de les parts*), suggereix que la bellesa s'ha d'*experimentar* i, resignadament, afegeix: «D'allò que agrada a més gent, es pot dir senzillament que és el més bell, però això no és *quelscom ben definit*» (AT I, 132-133). Potser té raó W. Tatarkiewicz quan afirma que la idea d'un racionalisme estètic li era força estranya a Descartes (1970: 465). Tot i defensar que el mètode racional és l'únic per arribar a la veritat, no pensava que aquest fos aplicable a les qüestions artístiques. La poesia, la pintura, els productes de l'art, fruit de la imaginació, no es presten a ser racionalitzats perquè no hi ha criteri objectiu de bellesa. Malgrat l'afany de trobar la *sagesse*, en Descartes hi ha implícita l'escissió del saber. Pensava, doncs, el pare del racionalisme modern, que les experiències estètiques són subjectives. Curiosament, com esmentava,

1. Vegeu Franzini, E., *La estètica del siglo XVIII*, especialment el capítol que dedica als precedents de l'estètica (p. 17-42).
2. Vegeu Alfred Baeumler, *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Presses Universitaires de Strasbourg (1999), especialment les p. 52-55, on presenta a Leibniz com «a racionalista modern, però pensador de l'irracional».

la teoria de l'art del xvii romangué fidel a l'objectivisme i al racionalisme i usà la metodologia cartesiana per a les qüestions estètiques<sup>3</sup>.

Leibniz repensarà l'herència cartesiana i, així com la crítica al mecanicisme el conduirà no només a la correcció sinó també a la descoberta d'una nova ciència (la dinàmica), la crítica al criteri d'evidència implicarà una concepció del coneixement més complexa en la qual el paper de l'experiència sensible, reconeixent una *claredat* cognoscitiva pròpia dels sentits, serà més matisat. Haurem d'explicitar més tard, doncs, on rau la novetat de la posició leibniziana i què diu el filòsof sobre la bellesa i el plaer. L'articulació d'una complicitat entre el *docere* i el *delectare* permetrà a Leibniz admetre la producció d'un plaer alhora racional i sensible. Això no obstant, no podem parlar d'una estètica leibniziana perquè no hi ha afirmada una especificitat de la percepció sensible pròpia de l'art.

És Baumgarten qui caracteritza l'estètica com la *ciència del coneixement sensible*. Serà aquesta una *nova ciència*, una *nova gnoseologia* que s'ocuparà només del coneixement propi de la sensibilitat i, per això, parlarà Baumgarten d'una *gnoseologia inferior*, ja que, en el context filosòfic racionalista, la capacitat sensible es considerava una *facultas* cognoscitiva inferior. El que ara ens interessa és que aquesta nova disciplina, l'estètica, en la presentació de Baumgarten, respon a la necessitat de replantejar el coneixement sensible, el seu estatut i legitimitat i, és clar, la seva veritat. En aquest context, serà l'epistemologia de Leibniz (de qui menciona les *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*) la que, en superar la concepció cartesiana del coneixement amb la seva classificació de les idees, admetent una claredat cognoscitiva pròpia dels sentits i de l'experiència a la qual anomenarà *confusa cognitio*, permetrà a Baumgarten arribar a aquesta ciència del coneixement sensible. De totes maneres, com ja he avançat, no comparteixo l'opinió que expressava Romano Galeffi en l'article «À propos de l'actualité de Leibniz en Esthétique» en el sentit que l'únic que li faltaria a Leibniz és el darrer pas i que ja hi hauria en l'obra del filòsof alemany els fonaments per fer-lo.

Des del punt de vista de la història de l'estètica, l'interessant de la reflexió de Baumgarten és que comprendrà que la facultat estètica pertany a l'àmbit del coneixement i, amb això, permetrà inscriure l'experiència estètica en un nou registre epistemològic<sup>4</sup>. L'estètica, convertida en una disciplina de ple dret, reflexionarà sobre l'art i sobre les obres des d'un nou univers conceptual constituït d'un saber.

El que ens interessa estudiar ara és la complexitat associada a la *confusa cognitio* en l'univers cognoscitiu leibnizà.

3. Vegeu M. Barasch, *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, especialment les p. 249-300.

4. Vegeu E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración* (especialment el capítol que dedica als «problemes fonamentals de l'estètica»). E. Franzini assenyalà la importància per al naixement de l'estètica, a més de la tradició filosòfica del segle xvii, de la *Querelle* entre els antics i els moderns i les discussions dins de l'àmbit de la poètica i la retòrica (*op. cit.*, p. 23-42).

## 2. Sentir i conèixer en Leibniz

En el text *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684), Leibniz distingeix entre diversos tipus de coneixement (*notio i cognitio*):

El coneixement pot ser obscur o clar i el clar és a més confús o distint i el distint és inadequat o adequat, i també simbòlic o intuïtiu; i si és simultàniament adequat i intuïtiu és summament perfecte (G IV, 422).

El *coneixement clar* és el que permet reconèixer la cosa representada, mentre que *l'obscur* és el que no ho permet, com el record que tinc d'alguna flor o animal «que he vist abans però que no arriba a ser suficient per poder reconèixer-los quan se'm presenten ni per diferenciar-los d'una cosa semblant».

El coneixement clar però confús és el que no permet enumerar per separat cadascuna de les notes necessàries per distingir aquesta cosa de les altres, «encara que la cosa tingui realment tals notes i requisits en què es pot descompondre la seva noció». Tenim, doncs, un coneixement clar però confús quan no distingim la cosa entre altres coses mitjançant l'enumeració de notes, encara que sí que sabem que són diferents, sense poder dir per què. Així és el coneixement que tenim dels colors, olors, sabors i altres objectes propis dels sentits, perquè els reconeixem clarament i els discernim entre si: no confonem els colors, encara que els coneixem pel testimoni dels sentits i no perquè puguem indicar les notes que els constitueixen. Per aquest motiu, diu Leibniz, no se li pot explicar a un cec què és el vermell; aquest tipus de coses (colors, olor, sabors) només es poden ensenyar posant l'altre en presència mateixa de la cosa i fer que la vegi o l'olori o la tasti (o recordi haver-ho fet); i, afegeix, no l'hi podem explicar, encara que sigui veritat que les nocions d'aquestes qualitats són compostes i es poden resoldre, ja que tenen les seves causes. Així doncs, les nocions de les qualitats sensibles són reductibles als seus elements simples, i són elles mateixes intel·ligibles. Però, de fet, no en podem donar compte i per això remeten a un *no sé què*. Leibniz indica que són exemples de coneixement confús el coneixement que els pintors i altres artistes tenen de la seva obra (i de la dels altres), ja que «saben perfectament si l'han realitzada correctament o defectuosa, encara que sovint els resulta impossible donar raó del seu judici», i diuen que falta a les que critiquen (o a les que els desplauen) un cert «no sé què», *nescio quid* (G IV, 423).

No és aquest l'únic text en què Leibniz, per explicar la diferència entre un coneixement clar però confús i un coneixement clar i distint, fa servir l'exemple de la percepció d'objectes de l'art<sup>5</sup>. Sens dubte, l'exemple és molt interessant en el nostre context, ja que vincula el que s'anomenarà experiència estètica amb la claredat sensible, és a dir, amb el *coneixement confús*. El filòsof apel·la a un cert «no sé què», *nescio quid*, una fórmula difosa pel jesuïta Dominique Bouhours<sup>6</sup>, amb la qual s'indicava —en mitjans crítics amb el classicisme— certa

5. Vegeu, per exemple, *Discours de métaphysique*, paràgraf 24, on també utilitza l'exemple de l'apreciació estètica per analitzar la competència de la *cognitio clara et confusa*.

6. *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671).

peculiaritat de l'experiència estètica<sup>7</sup>. Col·locant, doncs, la causa del plaer que provoquen els objectes de l'art en un *je ne sais quoi*, Leibniz no només reprèn una fórmula coneguda, sinó que també destaca l'aptitud per apreciar amb justesa el valor estètic d'un objecte sense estar en condicions d'indicar-ne les raons. Interpreta aquesta aptitud com a formant part de la facultat de conèixer clara però confusa. Retrobarem més tard el fil del *no se què*.

Seguint amb la classificació leibniziana, una noció clara és *distinta* quan disposem d'una definició nominal (l'enumeració de totes les seves notes), és el cas de la noció d'or que tenen els assajadors, que els permet distingir-lo de qualsevol altre metall. En aquest cas (a diferència del cas dels colors), sí que es pot ensenyar a algú que no ha vist mai or les característiques que li permetran de reconèixer-lo. I també una noció és clara i distinta, naturalment, quan aquesta noció és primitiva (no descomponible, irresoluble). El coneixement és *adequat* quan podem realitzar l'anàlisi fins al final, és a dir: quan totes les notes de la noció són conegudes distintament. Leibniz afegeix que no sap si pot oferir un exemple perfecte de coneixement adequat (per a nosaltres), en tot cas el que hi és més proper és el dels nombres. En canvi, el coneixement és *inadequat* quan les notes que componen la noció necessiten també una definició i només la coneixem confusament.

Aquest és el quadre del coneixement humà al qual Leibniz anirà remetent al llarg de la seva vida i obra. Per al filòsof, doncs, per a qui el coneixement és gradual, des d'un menor grau de distinció, per passes, analitzant, es va augmentant el coneixement fins a arribar a completar-lo. Per tant, com que el coneixement distint té graus, Leibniz sempre afirma, tant en les *Meditationes* com en el *Discours de métaphysique* o com en els *Nouveaux essais*, una continuïtat de naturalesa entre el coneixement sensible (coneixement confús) i el coneixement intel·lectual (distint adequat o inadequat). Precisament perquè no es tracta de diferents tipus de coneixement, sensible i intel·lectual, no penso que sigui correcte parlar d'una esfera autònoma, pròpia del coneixement sensible, que s'anomenarà després «estètica». L'obscuritat i la claredat són graus quantitatius d'un coneixement únic, que és —a la fi— de l'enteniment, això és: intel·lectual.

En aquest sentit, en un altre text (probablement de 1699), escriu:

no deixa de ser veritat que, en el fons, els pensaments confosos no són altra cosa que una multitud de pensaments que en ells mateixos són com els distints, però que són tan petits que cadascun a part no excita la nostra atenció i no es fa distingir (G IV, 574-5).

En la continuació del text, Leibniz afegeix que les sensacions confuses, com el dolor o la calor, no són coses inexplicables, encara que la seva explicació completa sobrepassi les nostres forces; que el progrés del coneixement ens porta a descobrir els seus fonaments, que són pensaments distints (com ha passat respecte de la llum i els colors); que la relació entre sensació confusa i pensa-

7. Utilitzada també per Pascal, Feijoo, Marivaux, Montesquieu, etc.

ment distint no és arbitrària, és una relació de semblança i d'expressió. No és, doncs, una diferència essencial (com pretenien alguns filòsofs de l'Escola i alguns filòsofs moderns, com els ocasionalistes). I aquí rau la crítica de Leibniz a Locke: si el sensible no fos reductible al racional, o si volem el confús al distint, les qualitats secundàries serien arbitràries (NE II, VIII, 13: 144 s)<sup>8</sup> i Déu actuaria sense raó. Justament l'anàlisi consisteix en aquesta reducció i el coneixement, en el pas del confús al distint. En tot cas, com en tants textos se sosté explícitament, i en coherència amb la filosofia monadològica, les qualitats sensibles són nocions confuses, però són del mateix tipus o gènere que les nocions distintes.

La qüestió, però, que plantejàvem és si aquesta concepció gradual del coneixement implica que tot coneixement ha de ser susceptible d'esdevenir coneixement clar i distint o bé hi ha un coneixement sensible irreductible al coneixement intel·lectual, no obstant això summament important per *assabentar-nos* de certs fenòmens. En tot cas, sembla poder-se sostenir que la percepció sensible no implica pas imperfecció cognitiva, sinó que dona accés a un àmbit inabastable per a la intel·lecció.

Com suggereix Leibniz, el que caracteritza la nostra posició epistemològica, el que sovintaja, doncs, és no poder portar l'anàlisi fins al final; habitualment el nostre coneixement del món es desenvolupa sobre un fons de confusió; de fet, partim de les nocions confuses dels sentits que no podem explicar distintament, però que funcionen com si fossin distintes: en aquest sentit, *blanc, vermell, groc i blau*, «en la mesura que consisteixen en aquesta expressió *inexpressable (inexplicabili)* de la nostra imaginació, són termes primitius» (A VI, IV, 745). És clar, punt de partida, direm, no pas d'arribada, perquè la intel·ligència procurarà superar aquest estadi sensible i, evidentment, aquest progrés serà un guany perquè ens aproximarà a la veritat. Tanmateix, semblaria que per a Leibniz no sempre, o no pas en tots els casos, és tan senzill. En els NA Filaletes al·lega aquesta reducció del sensible a l'intel·ligible:

Si els nostres sentits fossin prou penetrants, les qualitats sensibles, per exemple, el color groc de l'or, desapareixerien, i en lloc d'això veuríem una certa textura admirable de les parts. És, evidentment, el que passa amb els microscopis (NA II, XXIII, 12: 246).

Teòfil-Leibniz respon matisadament que si hi hagués àtoms (com Locke sembla sostenir)

el coneixement perfecte dels cossos no podria estar per damunt de tot ésser finit. D'altra banda, si alguns colors o qualitats desapareguessin per als nostres ulls més ben armats o esdevinguts més penetrants, segurament en naixerien d'altres; i caldria un nou creixement de la nostra vista per a fer-los desaparèixer al seu torn, la qual cosa podria anar a l'infinit, com hi va efectivament la divisió actual de la matèria (NA II, XXIII, 12: 247).

8. Totes les traduccions dels *Nous essais sobre l'enteniment humà* seran de l'edició catalana, a cura de Josep Olesti. Citarem per NA Llibre, capítol, paràgraf i pàgina d'aquesta edició.

Sembla, doncs, que no hi ha reducció que valgui, que la complexitat del real es correspon amb la complexitat del nostre coneixement.

Podríem conèixer la bellesa de l'univers en cada ànima si es poguessin desembolcallar tots els seus plecs que només es desemboliquen sensiblement en el temps. Però com que cada percepció distinta de l'ànima comprèn una infinitat de percepcions confuses que emboliquen tot l'univers, l'ànima mateixa només coneix les coses que pot percebre en tant que posseeix percepcions distintes i destacades i té perfecció en la mesura en què posseeix percepcions distintes. Cada ànima coneix l'infinit, ho coneix tot, però confusament; com en passejar-me per la vora del mar i sentir la remor que produeix: sento els sorolls particulars de cadascuna de les ones de què està compost el soroll total però sense discernir-los. Les nostres percepcions confuses són el resultat de les impressions que produeix en nosaltres tot l'univers; el mateix s'esdevé amb cada mònada. Només Déu té un coneixement distint de tot (G VI, 604).

Enfront l'atomisme, l'*organicitat*. Desenvolupament, replegament, interioritat, exterioritat, expressió, infinitud... Deleuze (1988) va caracteritzar la filosofia de Leibniz amb un mot: *plec*. Cada substància percep tot l'univers, i la multiplicitat infinita dels seus predicats la vincula a totes les altres; però l'expressió de la mònada és desigual: expressa distintament allò més pròxim i més confusament la resta. Cadascuna de les mònades (definides per la *percepció* i l'*apetit*) és una expressió diferent del mateix, és com un «univers concentrat» (G III, 348). En tot cas, la confusió dels sentits més que ser una marca d'imperfeció revela la infinitat de relacions que defineixen la substància i la lliguen a la resta. Escriu Leibniz:

Tota substància té quelcom d'infinit [...] tota substància expressa tot l'univers segons el seu *situs* i el seu punt de vista, en la mesura que totes les altres coses es relacionen amb ella; d'aquí que necessàriament algunes de les nostres percepcions, encara que clares, siguin confuses, ja que elles emboliquen coses infinites; així, les nostres percepcions dels colors, de la calor, i d'altres de semblants. És per això que allò que va dir Hipòcrates del cos humà és vertader de l'univers mateix, que totes les coses conspiren i simpatitzen, és a dir que res no arriba a una criatura sense que algun exacte efecte corresponent arribi a totes les altres (A VI, IV, 1618).

Així, doncs, malgrat no en puguem fer la prova de l'existència d'una esfera autònoma, ¿hi ha, en la concepció de Leibniz, una forma de percepció sensible irreductible a la descomposició analítica, com el plaer sentit gràcies a una obra d'art?

### 3. La bellesa com a perfecció i el *no sé què* de la bellesa

La concepció metafísica de la bellesa condueix a un concepte fonamental del sistema: *harmonia*. L'harmonia, dirà Leibniz, és *simplicitat* en la multiplicitat, i en això mateix consisteix la bellesa i el plaer (Grua, 267). La bellesa és per-

fecció<sup>9</sup>, proporció, harmonia. Així, doncs, captar la bellesa és captar les relacions que lliguen els fenòmens entre ells; és el reconeixement de l'ordre de l'univers. La bellesa, vista racionalment<sup>10</sup>, es mostrarà sempre en la seva estructura matemàtica. Tanmateix, l'harmonia de l'univers no està exempta d'imperficcions:

altrament, les imperfeccions de l'univers són com les dissonàncies d'una excel·lent peça de música, que contribueixen a fer-la més perfeta, a judici d'aquells que senten bé el lligam. Així hom no pot dir que Déu creant el món hagi fet una màquina imperfecta, que es desenvolupa malament (Kortholt, 425).

La bellesa de l'univers (que com la de la música depèn de les dissonàncies) és captada per nosaltres i ens provoca plaer. Reconèixer la bellesa en els fenòmens seria aleshores captar l'ordre subjacent que els regula, captar la seva unitat malgrat l'aparent diversitat.

Com encabir en aquesta concepció el *no se què* que Leibniz atribueix a la bellesa artística? Gabriele Tomasi considera que Leibniz adopta dos punts de vista aparentment alternatius sobre la bellesa: un de la tendència subjectivista dels *moderns* connectat a la categoria estètica del *no sé què*; l'altre, més conforme al lèxic tradicional de la metafísica. El primer punt de vista el trobem en el context de les discussions de les idees confuses i de les qualitats sensibles; el segon, modul·lat en el lèxic d'una concepció de la bellesa com a propietat de l'ésser, més proper als *antics* (Tomasi, 2002: 12). L'alternativa és interessant, això no obstant, si es pot considerar que tota bellesa és reduïble a l'expressió de l'ordre en el món, aleshores el *je ne sais quoi* només seria una sortida transitòria. Però, si aquest *no sé què* no és tal sortida immediata, aleshores s'està postulant un nivell perceptiu específic que permet interrogar els textos de Leibniz en funció d'aquest tipus de plaer o d'aquesta forma de produir bellesa. La qüestió és que sembla difícil mantenir la idea d'una total reductibilitat del plaer sensible a l'esfera conceptual, si més no en el cas de l'experiència que s'anomenarà estètica.

La complexitat de la posició de Leibniz en aquesta qüestió, evidentment lligada a la claredat-confusa de la percepció sensible, es mostra perquè, d'una banda, sembla que el filòsof afirmi la possibilitat de reconduir tot plaer sensible a un plaer intel·lectual, però de l'altra sembla impossible per a les representacions confuses ser reduïdes a una altra cosa que no siguin representacions confuses.

Aturem-nos un moment en aquest *nescio quid* que del llatí passa a les llengües romàniques i que, des d'un ús literari general, es lliga a la bellesa i passa a ser un concepte interessant des del punt de vista de l'estètica.

Si busquéssim els antecedents de la fórmula del *no sé què* hauríem de submergir-nos en els textos de teoria de l'art que, des d'Alberti, es planteja la problemàtica de si les regles, els ordres i les mesures tenen el mateix paper per a la pintura i l'escultura que per a l'arquitectura, per a la qual són indispensa-

9. La perfecció és moltes vegades definida per Leibniz com a «grau de realitat» (G VII, 27).

10. Vegeu Colorni, «L'estetica di Leibniz», on presenta dues perspectives que s'articulen: una d'anàlitica i una altra de sintètica (p. 72).



bles. Tractant de donar resposta a aquesta qüestió, es va formular la tesi que la bellesa no pot reduir-se a relacions numèriques, que hi ha en ella quelcom d'irracional i, en tractar de denominar aquest «quelcom», es va recordar un *non so che* pronunciat per Petrarca (Tararkiewicz, 1970: 246)<sup>11</sup>. Quan entra en crisi la convicció que les regles artístiques asseguruen la bellesa, quan es comença a pretendre que la bellesa consisteix en quelcom més que en una relació, una harmonia mesurable, quan es refereix a una qualitat atractiva que resulta difícil de definir perquè no rau en l'observança de les regles, entra en joc aquest *je ne sais quoi*. En aquesta transformació no només intervé aquest concepte, n'apareixen d'altres (gràcia, discreció, enginy, gust, judici, sentiment...), però el *no sé què* els ajuda a precisar i confirma el procés de canvi del que Tatarkiewicz anomenà *la gran teoria* que dominà durant vint segles l'estètica occidental (Tatarkiewicz, 1970).

El *no sé què*, doncs, està lligat a l'àmbit del sentiment, del que no es pot explicar, d'allò que es pot sentir, però del que no se'n pot donar raó<sup>12</sup>.

La referència al *no se què* es presenta en Leibniz<sup>13</sup>: per definir la natura del nostre pensament, per referir a una perfecció amagada, per al·ludir a les qualitats sensibles pures i més familiars (vermell, dolç, amarg) i per parlar de les obres d'art (o del judici estètic). Què tenen en comú aquests àmbits? La impossibilitat de trobar una veritable definició, de trobar totes les notes que componen aquesta definició, i malgrat que aquestes notes no les puguem enumerar distintament, tanmateix coneixem clarament, sense cap mena de dubte, què és el vermell o si un poema o un quadre està ben fet i ens satisfà, malgrat no podem comunicar-les més que referint-nos a *un quelcom* que l'altre també haurà experimentat, perquè n'haurà tingut una experiència anàloga. El *no sé què* és de l'esfera del sentiment, de la sensibilitat, de la imaginació, del gust.

El que es planteja, doncs, és com interpretar aquesta confusió, aquest *no sé què* del sentiment del bell que ens encanta i pel qual experimentem plaer davant d'una obra d'art: ¿es tracta d'una racionalitat oculta (com la música que *amaga* la seva estructura matemàtica), una expressió sensible que té el seu corresponent intel·lectual? Si fos així, el recurs al *no sé què* semblaria poc interessant, ja que seria merament provisional. Però potser ens podem demanar, amb Tomasi, si és ben bé la mateixa cosa allò que plau en una melodia quan la sentim i quan n'estudiem el seu fonament, és a dir, la seva estructura matemàtica<sup>14</sup>. Tanmateix, en el cas que es pugui conèixer l'*estructura* de tals fenòmens, el *no sé què* es fa traduïble a l'esfera lògica i no deixa cap rastre? És possible l'experiència estètica sense cap resta d'aquest *no sé què*?, o passarà com amb el

11. Vegeu P. D'Angelo i S. Velotti (ed.), *Il «non so che». Storia di una idea estetica*, Palerm: Aesthetica, 1997.

12. Baumler escriu: «L'irracional ha de ser aprehès pel pensament» (1999: 52).

13. Vegeu el desenvolupament de Velotti a: P. D'Angelo i S. Velotti (ed.), *Il «non so che». Storia di una idea estetica*, Palerm: Aesthetica, 1997.

14. Tomasi conclou: «La bellezza conosciuta non è quella sentita, perché nella sua natura di ordine o coerenza concettuale essa non può apparire allà sensazione» (Tomasi, 2002: 112). Vegeu també el desenvolupament, p. 76.

*transparent artificial* de la rotació ràpida d'una roda dentada que desapareix quan aturem el moviment? Diu Leibniz que la naturalesa de la percepció confusa «és ésser i romandre confusa» (NA, IV, VI, 7: 469). Anàlogament, potser també desapareixeria amb el *no se què* l'experiència mateixa del pintor que contempla el quadre. En la continuació de la citació anterior, Leibniz escriu: «És fàcil de pensar que serà igual pel que fa als altres fantasmes sensitius, dels quals no tenim encara una anàlisi tan perfecta, com els colors, els gustos, etc.». Sí, *encara*, perquè en rigor l'anàlisi completa podria traduir l'experiència del *no se què* de les aparences sensibles. Però, i l'experiència de l'obra d'art? No serà el romandre de la percepció clara-confusa una limitació rendible per a l'apreciació de la bellesa?

Potser no està de més recordar que l'enrevessat filòsof alemany escriu als *Assaigs de Teodicea* que només les coses concretes contingents poden ser belles, ja que no hi ha bellesa en la necessitat (G VI, 320-21). En la representació «en tant que confosa, hi ha quelcom més del que veiem» (G VI, 327) i aquest *més* és el que diferencia l'harmonia de la necessitat lògica, en la qual no hi ha espai per a la bellesa.

En tot cas, aquesta incapacitat de fonamentar les apreciacions estètiques no és pas pròpia només de la disposició artística en particular. És pròpia, igualment, del discurs sobre el plaer o el desplaer davant dels objectes en general.

#### 4. El plaer i la *cognitio clara et confusa*

El debat sobre els fonaments de l'estètica tal com es desenvolupa al XVIII se centra, des d'aquesta perspectiva, en l'explicació del plaer del bell i del plaer en general. Si ara enfoquem de més a prop aquest plaer o desplaer davant de l'obra d'art, podem dir que a partir de Leibniz l'estètica es construeix sobre la base d'una teoria del plaer concebut com a *cognitio clara et confusa*<sup>15</sup>.

Quan Leibniz escriu «així coneixem de vegades clarament, sense dubtar de cap manera si un poema o un quadre està ben fet o mal fet, perquè hi ha un *no sé què* que ens satisfà o ens molesta» (G IV, 449), indica que no percebem en raó de quines qualitats un objecte posseeix la propietat de causar-nos plaer; tanmateix, el coneixement clar i confús no es caracteritza només per un defecte epistèmic. El recurs a aquesta *cognitio clara et confusa* permet distingir exactament una realització artística reeixida d'una realització artística mancada, sense que siguem conscients de les raons que motiven aquesta apreciació, però no pas perquè ho jutgem a l'atzar. La qualitat de confusió conceptual d'un coneixement no remet només a un defecte de distinció conceptual, conté també un contingut positiu. Leibniz fonamenta el plaer que hom sent davant els objectes estètics en la capacitat d'un coneixement conceptualment confús. El filòsof remarca que en la major part dels casos nosaltres apreciem estèticament els objectes sense identificar-hi les qualitats que són la causa del nostre plaer.

15. Vegeu Franzini, *op. cit.*

Per a la qüestió que ara ens ocupa, és interessant fixar l'atenció en el Prefaci dels *Nous essais*, on Leibniz afirma que l'ànima (la ment) *pensa sempre*, encara que de vegades no en siguem del tot conscients, ja que, tot i que sempre hi ha activitat, infinitat de percepcions, són massa petites perquè ens n'adonem. Per al filòsof (que s'està oposant a la tesi de Locke de la *tabula rasa*), la importància d'aquestes *petites perceptions*<sup>16</sup> és enorme per l'eficàcia que els concedeix:

Aquestes petites percepcions són, doncs, de més gran eficàcia per les seves conseqüències que hom no pensa. Són elles les que formen aquell *no sé què*, els *gustos*, les *imatges de les qualitats dels sentits*, clares en el conjunt però confuses en les parts; les impressions que fan en nosaltres els cossos que ens envolten i que inclouen l'infinit; aquest enllaç que cada ésser té amb tota la resta de l'univers. Fins i tot es pot dir que, com a conseqüència de les petites percepcions, el present està prenyat de l'avenir i carregat del passat, que tot conspira (com deia Hipòcrates) i que, en la menor de les substàncies, uns ulls tan penetrants com els de Déu hi podrien llegir tota la sèrie de les coses de l'univers (NA Pref.: 55-56).

Aquestes percepcions quasi insensibles, lligades a la llei de la continuïtat i al principi dels indiscernibles, «marquen i constitueixen l'individu mateix», componen una trama tan espessa que doten l'ànima d'un «fons obscur i creatiu»<sup>17</sup>. Els devem, a aquestes percepcions inconscients, gairebé, el poder gaudir de la riquesa del món. L'experiència del *no sé què*, que ara trobem que depèn d'aquestes petites percepcions, podria ser irreductible perquè confronta la nostra finitud amb la infinitud de l'univers, el qual resulta lògicament inabastable i requereix una experiència sensible-sentimental.

En rigor, però, altra vegada, la distinció entre *petites perceptions* i percepcions distintes torna a ser de grau. Les mònades van desenvolupant-se, expressant-se, passant del coneixement obscur al confús i del coneixement confús al coneixement distint. Així doncs, de la mateixa manera que parlem de graus de coneixement, és a dir que no hi ha ruptura —que l'anàlisi és gradual i més o menys completa— perquè no es pot admetre ni l'arbitrarietat ni la irracionalitat, llavors també convé interpretar que hi ha continuïtat i no fractura entre els plaers dels sentits i els d'ordre intel·lectual.

El plaer és un coneixement o un sentiment de la perfecció [o ordre] no solament en nosaltres, sinó també en altres [...].

Els plaers dels sentits que més s'aproximen als plaers de l'esperit, i són els més purs i els més segurs, són els de la música i els de la simetria; els uns de l'oïda i els altres dels ulls, ja que és fàcil comprendre les raons de l'harmonia o de la perfecció que ens dona aquest plaer. L'única cosa de témer en això és que li dediquem massa temps (Grua, 579-584).

16. Baeumler enllaça aquestes petites percepcions amb els conceptes de la nova estètica i amb el problema de l'irracional (1999: 53).

17. Baeumler considera que front la transparència de la *res cogitans* (on no hi ha lloc per l'enigma), per a Leibniz l'ànima, sent de natura espiritual, no és «pensament pur» (1999: 52).

Així com moltes vegades Leibniz identifica la *suprema bellesa* amb *l'harmonia universal*, també es repeteix en molts textos l'analogia entre l'harmonia i la música. Aquests plaers sensibles (com els de la música i els de la simetria) que, podríem dir, deriven de la bellesa i de la seva percepció, estan en una tensió constant cap a l'espiritualització, que permetrà diferenciar-los d'altres formes de plaer. I és que el plaer sensible és un *plaer inquiet*, però el perill és dedicar a aquest plaer massa temps perquè es pot aturar aquest perfeccionament humà, aquesta tendència cap a la perfecció, que és un plaer que apareix com un desig positiu, un orientar cap a la felicitat. Així doncs, aquesta tensió del desig, que genera plaer, es veu acompanyada per la *inquietud*, però es tracta d'un neguit que és condició del progrés de les percepcions:

i ben lluny d'haver d'esguardar aquesta inquietud com una cosa incompatible amb la felicitat, trobo que la inquietud és essencial a la felicitat de les criatures, la qual no consisteix mai en una possessió perfecta que les faria insensibles i, d'alguna manera, estúpides, sinó en un progrés continu i ininterromput cap a béns més grans, que no pot deixar d'anar acompanyat d'un desig o almenys d'una inquietud contínua, però tal com ho acabo d'explicar, que no arriba fins al punt d'incomodar, sinó que es limita a aquells elements o rudiments del dolor, inaperceptibles a part, que no deixen de ser suficients per a servir d'agulló i per excitar la voluntat (NA II, XXI, 36: 212).

Aquesta tendència interna al depassament del plaer present és una nota distintiva del ser perceptiu de les criatures. I precisament aquesta progressió explica la impossible escissió entre els plaers dels sentits i els intel·lectuals. En el text següent de *Principis de la natura i la gràcia fundats en raó*, Leibniz és explícit:

I el que és més, els plaers mateixos dels sentits es redueixen a plaers intel·lectuals confusament coneguts. La música ens encanta, tot i que la seva bellesa només consisteix en el concert dels nombres i en el compte dels batecs o vibracions dels cossos sonors que se segueixen a intervals determinats, compte del que no ens adonem i que l'ànima no deixa de realitzar. El plaer que la visió troba en les proporcions és de la mateixa naturalesa i els que causen els altres *sentits venen a ser* alguna cosa semblant, encara que no ho puguem explicar amb tanta distinció (G VI, 605).

Així, aquesta antiga tesi sobre la música, segons la qual és la més intel·lectual de les arts, es troba en Leibniz amanida per una idea nova: ens veiem afectats pels nombres perquè inconscientment els comptem. I no només els plaers auditius, també els plaers visuals (i en general els provinents dels altres sentits) emanen dels nombres (encara que no sigui evident) o, millor, provenen de les proporcions adequades.

Tanmateix, malgrat la seguretat en el procedir reglat de la ment i en la connexió entre la composició musical i la matemàtica, Leibniz expressa també la insuficiència d'aquesta manera de presentar la qüestió. Així, no n'hi ha prou de saber totes les regles que permeten la composició correcta; cal alguna cosa més: la pràctica i la imaginació, el geni. En els *Préceptes pour avancer les sciences*, escriu:

Així com per compondre un bell epigrama no n'hi ha prou de conèixer gramàtica i prosòdia [...], de la mateixa manera, en música cal l'exercici i fins i tot un geni i una imaginació auditiva desperta, per a un home que vol triomfar component<sup>18</sup> (G VII, 170).

Així, doncs, quan Leibniz vol descriure el procés creatiu, la imaginació desperta i la pràctica resulten ser els ingredients imprescindibles; l'element racional, els preceptes i les regles no seran suficients per donar compte d'una obra reeixida; cal aprendre dels artistes més hàbils, conèixer les tradicions artístiques i esmerçar temps en una pràctica constant. N'hi ha —diu Leibniz— que «són naturalment músics i que componen belles àries, com n'hi ha que són naturalment poetes» i que amb una mica d'ajut i de lectura fan meravelles, ja que:

hi ha coses, sobretot aquelles que depenen dels sentits, en què hom reeixirà més i millor deixant-se anar maquinalment amb la imitació i la pràctica que romanen en la sequedat dels preceptes (G VII, 170-71).

En les coses que depenen dels sentits, doncs, és la pràctica, l'important. Cal el treball de la imaginació per compondre una ària o un poema, que la imaginació hi estigui avesada; «després d'això se li pot donar la llibertat d'emprendre el vol, sense consultar la raó, per una mena d'entusiasme». L'exigència analítica vindrà més tard:

Cal que la raó examini després, que ella corregeixi i poleixi l'obra de la imaginació, és aquí on els preceptes de l'art són necessaris (G VII, 171).

Sens dubte, amb aquestes darreres citacions sembla que la posició de Leibniz en la qüestió que ens ocupa s'hagi vist força matisada. La música, i la resta de les arts, evidentment no depenen dels preceptes, les regles no són pas suficients per donar compte d'una obra d'art. Sentim clarament, però no podem intel·ligir distintament què és una obra plaent, no podem donar les raons del nostre experimentar un *no sé què* harmònic.

Retornant al punt de partida de les matisacions anteriors, la concepció del plaer i de la felicitat, segons la qual el plaer és sempre, i en diversos graus, sentiment d'alguna perfecció, Leibniz la va fonamentar en la coneguda distinció entre els dos tipus de coneixement, que en el text de *La felicitat* defineix així:

Els coneixements són de dues classes: de fets i de raons. Els de fets són per percepció, els de raons, per la intel·ligència. [...] la percepció es refereix a coses singulars, la intel·ligència té per objecte les veritats universals i eternes (Grua, 579).

18. Molt interessant tota l'argumentació que segueix: «Et comme pour faire des beaux vers il faut avoir lû des bons poètes, d'en avoir remarqué les tours et les expressions, ou d'en avoir pris insensiblement la teinture, *velut qui in sole ambulans, aliud agendo coloratur*, de même un Musicien apres avoir remarqué dans les compositions des habiles gens mille et mille belles cadences et pour ainsi dire phrases de Musique, il pourra donner luy même essor à son imagination fournie de ceux beaux matériaux» (G VII, 170).

Així doncs, el plaer intel·lectual serà el que capti un major nombre de raons, mentre que allà on algunes d'elles romanguin confuses ens trobarem amb el plaer sensible. En una altra formulació (aquest cop d'una carta de 1696 a l'electora Sofia), les anomena *vérités de sentiment* i *vérités d'intelligence* (Grua, 379), i respecte de les primeres escriu que són tals per al qui les sent, per la qual cosa es diu que *no es pot disputar sobre gustos*. Mentre que les *vérités d'intelligence* són universals.

Som en l'àmbit del gust lligat a l'estètica de la *délicatesse*<sup>19</sup> i al *je ne sais quoi*. Per a Leibniz, on hi hagi plaer trobarem certament gust, però, malgrat la seva claredat, les raons de les percepcions agradables resultaran confuses i, per això, pot haver-hi discordança, sí que podrem discutir-hi al respecte:

És veritat també que els gustos dels homes són diferents, i es diu que sobre els gustos no s'ha de disputar. Però com que només són percepcions confuses, no ens hi hem d'aferrar més que quan es tracta d'objectes que hem estimat indiferents (NA II, XXI, 54: 225).

Àmbit del clarobscur, alguna cosa a mitges pensada, a mitges sentida i que permet la discussió. Precisament per això, continua el text: «Si algú trobés gust als verins, que el matarien o farien miserable, seria ridícul de dir que no se li ha de contestar el que és del seu gust». Quan som en aquesta regió del gust, no hi ha discerniment conclusiu, però tampoc tot s'hi val.

El gust, en tant que diferent de l'enteniment, consisteix en percepcions confuses, de les quals no pot donar-se raó adequada. És com un instint. El gust està format per la natura i els hàbits (G III, 430).

En tant que és clara, la percepció estètica es distingeix de la pura sensació; però, pel fet de ser confusa, es diferencia del coneixement racional, que és distint. Així, segons Leibniz, els artistes es limiten a dir sobre les obres que els desagraden que els falta *no sé què* i, encara que poden donar judicis excel·lents de les obres d'art, no en saben donar raó. Per tenir *bon gust* cal l'exercici i per això els joves necessiten ser guiats (G III, 430). No sempre és l'intel·lecte qui capta la perfecció, perquè potser aquesta roman oculta i aleshores:

hi ha un no sé què que m'agrada en la cosa; en diem simpatia; però els que investiguen les causes de les coses solen descobrir la raó i comprenen que darrere d'això hi ha alguna cosa que, encara que inadvertidament, de debò ens afavoreix (G VII, 421).

El *no sé què*, lluny de ser el recurs fàcil de l'ignorant, és el nom d'una perfecció *oculta*, experimentada pel subjecte com un sentiment de simpatia, nogensmenys perfecció *objectiva*, *de jure* susceptible de ser descoberta i que serveix a la conservació i a l'elevació moral de l'individu. Recordem, com hem llegit en el text de les *Meditacions* i del *Discours*, que el *no sé què* també pot

19. Bouhours és citat per Leibniz en els NA, II, XI: 2.

descobrir una manca, referir una absència, pot al·ludir, doncs, a una imperfecció *amagada*, per la qual cosa l'obra no causa plaer. Retrobant la qüestió, es tracta, doncs, quan s'apel·la a un *no sé què*, d'un moment transitori, del moment previ al discerniment? En el judici del pintor, en el cas dels colors, tanmateix, sembla difícil reconduir el *no sé què* a la causa/raó, a una major o menor perfecció.

En tot cas, la sensació d'una perfecció resulta sempre plaent al subjecte:

El plaer és la sensació d'una perfecció o excel·lència en nosaltres o en una altra cosa; també és agradable la perfecció de coses que ens són alienes, com la intel·ligència, la valentia i especialment la bellesa d'un altre ésser humà, i també d'un animal, i fins i tot d'una criatura inanimada, pintura o obra d'art (G VII, 81).

Allò plaent consisteix a captar un determinat grau, a vegades invisible, d'ordre i perfecció. Com exposa Leibniz, plaer i dolor tenen en comú un defecte de definició, no som capaços d'explicar adequadament el que diem cada vegada que parlem d'un plaer desmarcant-lo de les altres experiències. No obstant això, l'explicació causal pot compensar la inexistència de criteris en l'explicació nominal del plaer. Encara que és cert que el plaer no implica el discerniment de les qualitats que en són la causa, aquestes qualitats són accessibles a una aproximació intel·lectual. Leibniz al·lega com a raó causal que el plaer neix de formes de percepció d'una perfecció. En els *Nous essais* Leibniz resumeix el conjunt així:

Ara bé, tot i que el plaer no pugui rebre una definició nominal, com tampoc la llum o la calor, en pot rebre, això no obstant, una de causal, igual com elles; i crec que, en el fons, el plaer és una sensació de perfecció i el dolor una sensació d'imperfecció, a condició que es notin prou perquè ens n'apercebem: car les petites percepcions insensibles d'alguna perfecció o imperfecció, que són com els elements del plaer i del dolor, i de què he parlat tantes vegades, formen les inclinacions i propensions, però no encara les passions mateixes (NA, II, XXI, 43: 218).

D'acord amb el punt de vista clàssic, en alguns textos el filòsof s'expressa com si es tractés d'una veritable separació, en el sentit que és l'enteniment el que ha d'il·luminar el plaer (sensible). Per això escriu: «La percepció confusa d'alguna perfecció fa el plaer dels sentits», però pot amagar imperfeccions, com darrere del bon gust d'una fruita es pot amagar un verí i per això cal desconfiar dels plaers dels sentits «com es desconfia d'un desconegut o més aviat d'un enemic que afalaga» (Grua, 579). Tanmateix, també aquí ens trobem amb una distinció merament de grau. En Leibniz, el plaer no és estàtic, contemplatiu, regulat, sinó que és un dinamisme acompanyat per una inquietud.

Després d'aquesta anàlisi, em sembla que es pot dir que hi ha en Leibniz una forma de percepció sensible irreductible a la descomposició analítica que el plaer sensible, especialment davant d'una obra d'art, revela. El filòsof atorga dignitat gnoseològica a la percepció sensible i, en aquest sentit, no s'hauria

d'interpretar la percepció confusa com a percepció defectuosa (en tant que no distinta) sinó com a constitutiva d'un ésser que és finit, de percepció necessàriament limitada, la qual cosa implica també una (altra) manera (específica) d'aproximar-se al real que li resulta plaent en tant que *perceptio clara et confusa*.

Tot aquest reguitzell de qüestions, que semblen desbordar el mateix sistema leibnizià, o, més exactament, que singularitzen el pensament de Leibniz, serà decisiu per al naixement de l'estètica com un saber autònom. Leibniz no està interessat pels problemes estètics; les referències a les belles arts (a més de ser citades per la seva eficàcia educadora i moralitzant) apareixen sempre a tall d'exemples, però el desenvolupament presentat ja apunta cap a una concepció del bell que no es pot separar de la manera com els objectes ens apareixen. S'afirma l'existència d'uns plaers (després anomenats estètics) que tenen com a base un *no sé què*, que són clars però no distints, plaers amb uns components constitutius que no podem analitzar.

### Abreviatures i edicions utilitzades

- A** *Sämtliche Schriften und Briefe, herausgegeben von Preussischen Akademie der Wissenschaften, Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin.* Darmstadt, Leipzig i Berlín, 1923 s.
- G** GERHARD, C. I. (ed.) *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz.* 7 vols. Hildesheim: Olms, 1971.
- Grua** GRUA, G. (ed.) *G.W. Leibniz. Textes inédits.* Paris: PUF, 1948.
- NA** *Nous essais sobre l'enteniment humà.* Traducció i edició a cura de Josep Olesti Vila. Barcelona: Edicions 62, 1997.

### Referències bibliogràfiques

- BAEUMLER, Alfred (1923). *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIII<sup>e</sup> siècle.* Estrasbourg: Strasbourg Presses Universitaires, 1999.
- BARASCH, Mosche (1985). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann.* Madrid: Alianza, 1991.
- BAYER, Raymond (1961). *Historia de la estética.* Madrid: FCE, 1993.
- CASSIRER, Ernst (1932). *Filosofía de la Ilustración.* Madrid: FCE, 1993.
- COLONI, Eugenio (1939). «L'estetica di Leibniz». *Revista di Filosofia*, 30, I: 66-82.
- D'ANGELO, Paolo i VELOTTI, Stefano (1997). *Il non so che. Storia di una idea estetica.* Palerm: Aesthetica.
- DELEUZE, Gilles (1988). *Le pli. Leibniz et le Baroque.* París: Editions de Minuit.
- FRANZINI, Elio (1995). *La estética del siglo XVIII.* Madrid: Visor, 2000.
- GALEFI, Romano (1972). «L'actualité de Leibniz en Esthétique». *Studia Leibnitiana, Supplementa*, 14, 217-228.
- GIVONE, Sergio (1988). *Historia de la estética.* Madrid: Tecnos, 1999.



TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1970). *Historia de la estética* (III). Madrid: Akal, 1991.

TOMASI, Gabriele (2002). *La bellezza e la fabbrica del mondo. Estetica e Metafisica in G.W. Leibniz*. Pisa: ETS.

---

**Maria Ramon Cubells Bartolomé** és professora titular de la Universitat Rovira i Virgili. Ha centrat la seva tasca de recerca en l'àmbit de la història de la filosofia moderna (Descartes, Leibniz, Kant). En l'actualitat, a més de la docència en Història del Pensament, és professora de Teoria de l'Art i d'Història de les Idees Estètiques. Ha estat editora de la correspondència entre Leibniz i Des Bosses (G. W. Leibniz. *Obras filosóficas y científicas. Correspondencia I*. Vol. 14. Granada: Comares, 2007). Altres publicacions: «La sustancialidad de los compuestos» (Granada: Comares, 2010); «¿Hacia una teoría de la sensibilidad?» (*Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 51, 2014); *Le rôle de la correspondance: Leibniz et les perspectives de ses correspondants* (Hildesheim: Olms, 2016).

**Maria Ramon Cubells Bartolomé** is associate professor at Rovira i Virgili University. Her research focuses on the history of modern philosophy (Descartes, Leibniz, Kant). In addition to teaching History of Philosophy, she is currently professor of Art Theory and History of Aesthetic Ideas. She has published the correspondence between Leibniz and Des Bosses (G.W. Leibniz. *Obras filosóficas y científicas. Correspondencia I*. Vol. 14. Granada: Comares, 2007). Her other publications include "La sustancialidad de los compuestos" (Granada: Comares, 2010); "¿Hacia una teoría de la sensibilidad?" (*Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Volumen 51, Number 129-131) and "Le rôle de la correspondance: Leibniz et les perspectives de ses correspondants" (Hildesheim: Olms, 2016).

---