

Entusiasmo y a-patía en la *experiencia sublime*

Departamento de Pintura- Facultad de Bellas Artes - Universidad de Granada



Universidad de Granada

**Entusiasmo y a-patía en la *experiencia sublime*.
La construcción de la categoría estética de *lo sublime* como
estrategia ilustrada de distinción**

Tesis presentada por Ignacio López Moreno
para optar al título de Doctor en Bellas Artes.

DIRECTOR DE LA TESIS DR. D. JUAN JOSÉ CABRERA CONTRERAS
PROFESOR TITULAR DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
PROFESOR DEL DEPARTAMENTO DE PINTURA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

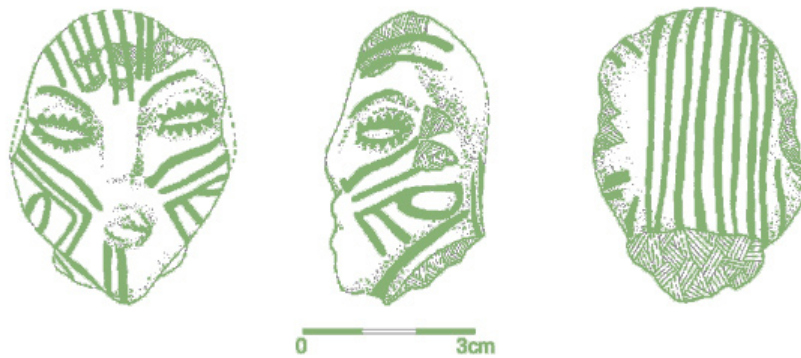
Granada, mayo de 2011

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Ignacio López Moreno
D.L.: GR 4501-2011
ISBN: 978-84-694-5744-3

Sumario

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	11
<i>INTRODUCTION</i>	35
1. EXPERIENCIA SUBLIME VS EXPERIENCIA DE LO SUBLIME	55
1. 1. Agalma, numen y maravilla	71
1. 2. Márgenes de la Academia	95
2. EN TORNO A LA EXHUMACIÓN DE ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ DE PSEUDO-LONGINO	117
2. 1. El debate clásico en torno a la retórica. <i>έκστασις</i> vs. <i>πειθώ</i>	125
2. 2. Nicolas Boileau-Despreux. Lo sublime, lo maravilloso y lo extraordinario	133
3. LO SUBLIME Y LA TEORÍA DEL GUSTO	139
3. 1. <i>Lo grande</i> en <i>Los Placeres de la Imaginación</i>	153
3. 2. <i>Lo sublime</i> fisiológico de Edmund Burke	163
4. ENTUSIASMO Y A-PATÍA EN LA EXPERIENCIA SUBLIME	173
4.1. Kant o la interpretación anti-sensualista de las sensaciones	187
4. 2. <i>Lo sublime</i> en la deontología kantiana	203
5. LO SUBLIME CORPORAL	209
5.1. La dialéctica de <i>Lo sublime</i> y la ortodoxia del arte moderno	217
5.2. Arte extremo. Agotamiento interpretativo	231
CONCLUSIONES	243
<i>CONCLUSIONS</i>	255
BIBLIOGRAFÍA	260
ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TEMÁTICO	271
ÍNDICE DE FIGURAS	275

AGRADECIMIENTOS



INTRODUCCIÓN

Para situar la problemática sobre la que versa este trabajo de investigación, consideramos oportuno comenzar refiriendo un ejemplo ilustrativo del modo en que la palabra “sublime” suele usarse en el contexto del discurso acerca del Arte. En *Prehistoric figurines: Representation and corporeality in the Neolithic*, el arqueólogo norteamericano Douglass Whitfield Bailey declara que hay algo en esta cabeza de Sitagroi “y en las figurillas del Neolítico en general que enlaza con lo sublime”¹. Su libro ofrece una novedosa aproximación a la importancia que las figurillas neolíticas pudieron tener en sus contextos originales. En contraste con perspectivas antropológicas tradicionales, Bailey entiende su abundancia y variedad en los yacimientos como una razón suficiente para asimilarlas a funciones de la imagen que han centrado el interés de la crítica cultural moderna. Para Bailey, en nuestra tradición teórica, lo sublime, y la experiencia de asombro o fascinación que lo acompaña, ha gestionado una forma de integrar lo extraño, lo desconocido o lo terrorífico que ya operaba en las comunidades neolíticas. En su argumentación, Bailey hace un repaso de los principales desarrollos teóricos de lo sublime en la tradición occidental moderna. Se remite a las reflexiones de Edmund Burke y de Immanuel Kant, a Walter Benjamin, a revisiones actuales como la de Paul Guyer o Morton D. Paley, y destaca la conexión con lo sublime de obras de Marc Quinn, Damien Hirst, Chris Ofili o Marcus Harvey. Entiende, asimismo, que lo sublime puede explicar cierta dimensión funcional política o social de estas obras, así como de las fotografías de la fundación caritativa

¹ BAILEY, Douglass W. *Prehistoric figurines: Representation and corporeality in the Neolithic*. Nueva York: Routledge, 2005, p. 135. Traducción del autor, en adelante t.d.a.

Barnardo, del *Bonaparte* de David e incluso del video de Sadam Hussein capturado (aún no se había difundido el de su ahorcamiento).

Merece la pena citar la parte del capítulo “Visual Rhetoric, truth and the body” en que Bailey expone la conexión de las figurillas neolíticas con la de todos estos ejemplos a partir del concepto de lo sublime:

Algunas figurillas tienen forma de cabeza, pero no son humanas. Son de arcilla, pero son entendidas como de carne. Son cuerpos humanos, pero muchas carecen de extremidades o cabeza. Algunas tienen pechos y por tanto es femenina, no obstante la misma figurilla tiene pene. Además está la *paradoja del miniaturismo*: que lo que es más pequeño puede ser más poderoso, que existen múltiples escalas, múltiples mundos y múltiples temporalidades. También están la *paradoja de la tridimensionalidad*: que no se puede comprender completamente un objeto aunque su vista permita una visión de 360°. Las figurillas y los ejemplos discutidos en este capítulo comparten la misma capacidad para estimular estos tipos de respuesta. Ser capaces de crear estas reacciones es ser extraordinariamente poderosos para presentar peculiares versiones de la realidad y para crear regímenes particulares de verdad. En este sentido todos estos objetos visuales están inusualmente dispuestos para lo político.²

La función que Bailey asigna a las figurillas no puede ser más que una hipótesis. Esta hipótesis aspira, en contra de nociones de primitivismo peyorativas, a dignificar el comportamiento de las comunidades en que se fabricaron y usaron. Su hipótesis puede ser algo más que dudosa, pero de lo que no parece haber duda es de la fascinación, del asombro, con que Bailey las contempla. Ese asombro le lleva a construir la teoría que su argumentación nos ofrece. La argumentación de Bailey va demasiado lejos posiblemente. Su exceso no hace justicia a las figurillas del Neolítico y parece saltarse los límites teóricos de la categoría estética de *lo sublime*. Pero lo que en Bailey vemos como un exceso es, al fin y al cabo, un recurso común de la tradición teórica acerca del Arte a la que ofrece su reflexión. Esa tradición antepone el contenido, la interpretación y la reflexión a la función. Antepone *lo sublime* como instancia conceptual a la sensación, a la dimensión de uso en que opera la sensación y al objeto implicado en ella.

No es posible plantear que nada de lo que hicieran nuestros antepasados del Neolítico tenga que ver con lo sublime. Este es un concepto que sólo puede operar en contextos en los que la expresión “lo sublime” ha sido usada, porque la noción a la que esta expresión

2 BAILEY, Douglass W. *Op. cit.*, p. 135.

hace referencia ha sido tematizada. En nuestra tradición del Arte, “sublime” ha adquirido una dimensión conceptual trascendental, pero en otras convenciones de uso del mismo término nada hacía derivar un contenido más allá de los objetos o sensaciones que calificaba. Esos objetos, esas sensaciones, primaban o antecedían a los contenidos que también se les asociaron. Es muy probable que el uso de “sublime” en estas otras convenciones estuviera asociado a formas de experiencia herederas de la relación sensitiva que las figurillas neolíticas elicitan. Es muy probable que la dimensión sensitiva en que operaron esas figurillas no fuera estéril, sino más bien imprescindible en formas de conocimiento, de organización social, incluso de política para quienes las usaron, pero hasta donde sabemos no pudieron ser calificadas como sublimes, dando al adjetivo “sublime” el sentido que suele dársele en el ámbito del discurso estético. Mucho menos pudieron estas figurillas manifestar *lo sublime*, es decir, ser una manifestación de esta categoría que la teoría estética ha ido elaborando desde mediados del siglo XVIII.

Al margen de las incoherencias que presenta la interpretación de las figurillas neolíticas a partir de la categoría estética de lo sublime, la reflexión de Bailey tiene un valor especial para esta tesis. Bailey recurre a la noción de lo sublime en su búsqueda de un concepto que dé cuenta del asombro o de la fascinación que suscitan ciertas figurillas neolíticas, y ese asombro o fascinación deriva del objeto o de la imagen antes que de contenidos asociados a la misma como “significados” expresados a través de ella. Las obras de arte, las fotografías y videos que nombra han sido usados como transmisores de ideología, pero en el texto de Bailey parecen haber sido escogidos porque el encuentro emotivo en que operan prima sobre su carácter representativo.

En nuestra tradición el lugar de privilegio asignado a la categoría estética de lo sublime ha dependido de su entendimiento como concepto alejado de la sensación, como preclaro marcador de la distancia entre el intelecto, como facultad propiamente humana, y la fruición física, entendida como aquello que nos mantiene esclavizados a las demandas y posibilidades de la pura animalidad. La reflexión de Bailey busca conexiones con el marco de nuestra tradición estética, pero, y ahí reside su valiosa contradicción, no deja de convocar usos del término “sublime” en los que no hubo necesidad de distanciar funciones mentales de funciones corporales.

Este trabajo de investigación no trata “lo sublime” como entidad conceptual más allá de sus usos contextuales. Trata de usos contingentes

del término “sublime” y de los intereses a los que esos usos han servido, asumiendo como hipótesis de partida que el paradigma de “representación” desde el que nuestra tradición estética ha definido “lo sublime” ha desdibujado usos del término “sublime” vinculados a valiosas experiencias sensitivas específicas. Los objetos implicados en esas experiencias no han sido escogidos por su capacidad para aludir a una entidad conceptual trascendental ajena al mundo fenoménico, sino que, con frecuencia, su valor ha dependido de su capacidad para generar una forma de relación sensitiva e inmediata con ellos.

Con la intención inicial de entender los intereses que en nuestra tradición han motivado la preferencia por un paradigma intelectual sobre un paradigma sensitivo y, con tal propósito, evaluar los usos históricos del término “sublime”, esta tesis se interesa por el complejo de teorías y ámbitos de uso que, especialmente a partir de las últimas décadas del siglo xvii y hasta la configuración de la Estética como disciplina filosófica, pudieron participar en la consumación de dicha preferencia. En ese complejo teórico y de uso del término “sublime” se produce, en primer lugar la configuración de una modalidad de experiencia, la *experiencia sublime*, centrada en la sensación como ámbito en que determinados objetos son considerados valiosos porque generan un valioso estado emocional. El valor, tanto del objeto como del estado emocional, se hace depender de intereses éticos, pero no es ajeno a la intensidad del estímulo sensitivo o fruición física, sino que más bien nace y depende de ellos. A lo largo del siglo xviii los intereses de los que dependió la configuración de la *experiencia sublime* fueron dando paso a corrientes de pensamiento que privilegiaron modelos teóricos idealistas y terminaron imponiendo el uso de la expresión “lo sublime” para aludir a una forma de apreciación a-pática y trascendental. Si hasta entonces la palabra “sublime” había sido empleada fundamentalmente como adjetivo, y con el propósito de calificar tanto cierto tipo de objetos y fenómenos como el tipo *sui generis* de vivencia asociado a la percepción de los mismos (aquella vivencia en que el asombro o la admiración paraliza toda actividad mental) a partir de entonces sería incorporada al discurso estético con carácter sustantivo (“lo sublime”), con el propósito de designar una nueva categoría estética. Esto alteró también el uso adjetivo del término “sublime”, de forma que “sublimes” pasaron a ser las cosas y los fenómenos valorados como expresión de *lo sublime*, es decir, como manifestación de una realidad trascendental de naturaleza metafísica que, mostrándose a través de algo sensible,

al mismo tiempo hace (pre)sentir su presencia al espíritu humano, lo induce a tomar conciencia de su naturaleza moral. También pasaron a denominarse *sublimes* las experiencias de este tipo.

Inicialmente, el interés en el siglo XVIII por la *experiencia sublime* viene marcado por la introducción en el discurso acerca del gusto y de la Estética de nuevas modalidades de apreciación de las cosas, centradas en postular la primacía de las sensaciones. Los objetos a los que se dirigen estos ámbitos de discusión son escogidos en función de la cualidad emocional que genera el encuentro físico, fenomenológico, con ellos. Experiencias de asombro y maravilla, que desde la antigüedad habían formado parte del concepto y uso que se había hecho de la palabra “sublime”, focalizan el interés de una Teoría del Gusto preocupada por la descripción, modelación y puesta en valor del comportamiento sensitivo del ser humano. En esta situación, la reflexión en torno al complejo sensitivo que integran esas experiencias de asombro o maravilla se postula, en un principio, contra su subsunción a esquemas de experiencia legislados por la razón o el entendimiento.

No obstante, la *experiencia sublime*, en la que el efecto sensitivo o emocional depende de la capacidad de determinados objetos para suscitarlo, es menospreciada desde el momento en que el discurso filosófico aspira a establecer y distinguir el *juicio de gusto*, que incluye el juicio sobre *lo sublime* como una forma de apreciación sensitiva con pretensiones de universalidad en base a principios *a priori*. En esta operación se da prioridad a aquello que es contrastable intelectualmente, lo que, paradójicamente, supone una inversión del modelo de experiencia del que parte la discusión. De esta manera, se relegan las cualidades afectivas intrínsecas a cierta situación de encuentro que despertaron el interés inicial en este tipo de experiencia. Ahora el interés se centra en una relación signífica entre el objeto y su representación mental.

Si la *experiencia sublime* se produce en un espacio de comunión afectiva con el objeto calificada por sensaciones de asombro, maravilla o miedo, la *experiencia de lo sublime* se produce en un espacio de comunicación, en virtud de un choque intelectual, en función de una relación de inadecuación entre el objeto y la actividad formadora de nuestra mente. Mientras que la *experiencia sublime* es valiosa porque hace que nos sintamos vivenciando una respuesta emocional extraordinaria por lo inédito, poderoso y tonificante de la reacción afectiva (psicosomática) que nos provoca, la *experiencia de lo sublime* es valiosa precisamente por situarnos por encima de esa reacción afectiva

(psicosomática), gracias a la intervención de una ley moral según la cual la naturaleza del ser humano es intelectual o supra-sensible. El concepto *lo sublime*, se construye, pues, como una entidad trascendental y suprasensible que es convocada por determinados signos, por aquellos que explicitan una inadecuación entre (las cualidades sensibles de) los objetos y su representación, y se deja de lado el carácter afectivo peculiar de la *experiencia sublime*.

La situación que se ha descrito suscita la siguiente pregunta: ¿crea el discurso avalado por nuestra tradición estética un vacío apreciativo cuando aplica la categoría de *lo sublime* a la explicación de obras de arte cuya eficacia depende de la elicitación de una respuesta emocional o sensitiva?

Este trabajo de investigación desarrolla una argumentación orientada a verificar la siguiente hipótesis: que la categoría estética de *lo sublime* se configura y opera a partir de unos intereses ilustrados basados en el postulado de una naturaleza trascendental de la relación sensitiva del ser humano con el mundo y por tanto, desatiende el modo en que operan obras de arte cuya eficacia depende del efecto-afecto que suscitan.

La necesidad de una identificación y análisis de la maniobra mediante la cual la *experiencia sublime* (en su sentido pre-estético) es menospreciada y el término “sublime” acaba siendo asimilado a la lógica universalizadora que subyace a la institucionalización del discurso estético surge a partir de las limitaciones que la categoría estética de *lo sublime* presenta en su aplicación como instrumento de apreciación de obras de arte visual. Nuestra tradición estética ha sometido aspectos afectivos como el asombro o la maravilla, que determinan la recepción de objetos artísticos antes y durante lo que se ha entendido como “era del Arte”, a una lógica lingüística o intelectual que desatiende los ámbitos funcionales en los que adquieren su prestigio. A cambio, ofrece una raquílica fórmula intelectual condicionada por requisitos de *distancia* y *desinterés* que neutralizan el matiz sensitivo que caracteriza el encuentro con esos objetos artísticos.

La necesidad de una revisión razonada que atienda a los aspectos funcionales y contextuales específicos del término “sublime” y de los objetos a los que se ha asociado antes y durante la “era del Arte” surge del reto interpretativo que suscita la asimilación desde ámbitos de teoría del Arte de objetos como *Vir heroicus sublimis* de Barnett Newman (Danto en *El abuso de la belleza*), el *Paraíso Perdido* de Milton (Burke en la

Indagación), o *Píramo y Tisbe* de Nicolas Poussin (Marin en *Sublime Poussin*) bajo el paradigma de la categoría estética de *lo sublime*.

De los presupuestos universalizadores que guían la configuración de la Estética como disciplina filosófica privilegiada para identificar, definir y teorizar el Arte surge la noción que establece que la “obra de arte” sirve para actualizar algo (un contenido) que trasciende la percepción (experiencia o vivencia) sensitiva (visual) de aquélla. Se trata del sometimiento del fenómeno artístico a la lógica del signo. *Lo sublime*, como instrumento interpretativo de nuestra tradición estética sometido a la lógica representativa, deviene una instancia trascendental convocada intelectualmente por cualquier objeto incapaz de cumplir su única función asignada: servir como significante para la actividad formadora de la mente, para el libre juego de las facultades mentales. Pero aunque paraliza la actividad formadora de nuestra mente, sirve como significante de un tranquilizador trascendental que certifica la superioridad intelectual del hombre. La implicación última de la lógica sémica o representativa que genera la categoría estética de *lo sublime* se revela en la obliteración de los aspectos sensitivos de la obra de arte y de la cualidad emocional que su presencia impone.

La identificación y análisis de la maniobra mediante la cual la *experiencia sublime* (en su sentido pre-estético o extra-estético) es menospreciada a partir de la configuración del concepto *lo sublime* desde un paradigma representativo o lingüístico de entendimiento del comportamiento estético, permitirá:

Como objetivo general, constatar que, tal como suponemos, el desarrollo y la normativización progresivos del discurso estético que se apropia de la *experiencia sublime* —tematizándola y convirtiéndola en una categoría tan capital que acabará desplazando de su posición central la experiencia y la categorización de la belleza— hace que el interés inicial por la *experienciación* y por la tipificación de cosas, fenómenos y *experiencias sublimes* acabe siendo reemplazado por un interés más volcado hacia la búsqueda de una experiencia que, trascendiendo el ámbito de lo sensible y de lo sensitivo, se remonta más allá del mundo de las realidades empíricas y hace presentir una realidad suprasensible pretendidamente más afín y apropiada para los anhelos del espíritu humano: la experiencia de *lo sublime*. Concebido de este modo, “lo sublime” ha pasado a ser la ocasión que permite elevar el espíritu (*Gemüt*) a su determinación suprasensible.

La discriminación de ámbitos de uso del término “sublime”

distintos al promocionado por nuestra tradición estética pasará por:

-Probar que los contextos antiguos en los que operaron la palabra “sublime” y las referencias a la noción del “*υψους*,” cuya asimilación ha servido para acreditar una estirpe, una genealogía ancestral de la categoría estética de “lo sublime,” valoraron los objetos vinculados a ellos en función de unos objetivos funcionales que impedían desarraigar sus cualidades físicas y afectivas de su función;

-Verificar que, en el contexto de poética neoclásica, en el que la expresión “lo sublime” inicia su andadura moderna, aún están interrelacionados, en una acepción técnica, de su uso el manejo de un transporte afectivo concreto y la transmisión de contenido abstracto.

-Justificar que, aunque sirviera para dotar de un prestigio sin precedentes el uso del término “sublime,” la teoría británica del gusto no produjo la categoría estética que nuestra tradición ha promocionado, sino que con él calificó una valiosa forma de comportamiento sensitivo dependiente de importantes intereses sociales.

-Evidenciar que, si bien ha servido para autorizar máximas tremendamente operativas en nuestra tradición estética y de artística, la *Crítica del Juicio*, y oportunamente la categoría estética de “lo sublime”, sirvieron a Kant para confirmar una aspiración moral última del conjunto de su sistema gnoseológico que pone en entredicho las estrechas lecturas formalistas que se han hecho de su estética.

La identificación de las peculiaridades de convención o uso en que ha operado históricamente el término “sublime” depende inevitablemente de un cometido prioritario en esta investigación que consistirá en:

-Perfilar el contraste entre quienes desestiman la mediación psico-somática en experiencias de asombro o maravilla, valorándolas en tanto atañen al ejercicio de facultades superiores, y aquellos ámbitos de apreciación de nuestra relación con el mundo conscientes del inestimable valor que nuestra implicación física y psicológica tiene en ellas.

Esperamos demostrar que sobre ese contraste se han articulado usos específicos e irreconciliables del término “sublime” en distintos contextos históricos y así, finalmente:

- Constatar que ese esquema es especialmente operativo para entender el papel que la categoría estética de *lo sublime* ha jugado en aproximaciones teóricas recientes al Arte moderno y postmoderno en contraste con la importancia que han recobrado usos del término

“sublime” vinculados a modos de apreciación artística que, insatisfechos con tradicionales paradigmas distanciados de la Estética, rescatan la sensación del lugar marginal en que ha permanecido.

Los objetivos planteados pretenden contribuir a resolver una problemática a la que este trabajo de investigación se ha tenido que enfrentar desde su propio planteamiento: la definición del campo epistemológico de una investigación en Bellas Artes. El Arte ha sido un objeto de estudio privilegiado para diversas disciplinas académicas dentro del campo de las Humanidades, como la Historia del Arte, la Estética, la Antropología, la Semiótica, etc., cuyas definiciones y enunciados, particularmente los de la Estética y la Semiótica, han legislado nuestra forma de relacionarnos con él. El prestigio actual del Arte depende en gran parte del valor que estas disciplinas le han otorgado [aunque, como suele repetir el profesor Juan Cabrera Contreras, el escamoteado fundamento real del prestigio de Arte en nuestra cultura se sustenta sobre la tradición legendaria de la estatuaria y de la pintura que se nutre de la proclividad humana hacia la agalmatofilia, la iconofilia y, por elevación, hacia la idolatría (es decir, sobre todo eso que, en opinión de Theodor Adorno, constituye la vergonzante progenie que origina el Arte³)]. Como cabe suponer, el valor que en cada momento y situación se ha atribuido al Arte ha dependido de la mayor o menor capacidad de los objetos considerados “Arte” las obras de arte, para reflejar o representar un cierto “contenido artístico”, es decir, para servir como ilustración o como concreción de cierta concepción del Arte. Así, por ejemplo, para la Historia el Arte, un objeto es tanto más valioso como obra de arte en la medida en que constituye un más trascendental hito histórico en el devenir del Arte, para la Filosofía, el valor del Arte estriba en que, como ha señalado claramente Hans-Georg Gadamer en *Verdad y Método*, el Arte hace posible la presentación de imágenes que permiten expresar –y, por tanto, dotar de existencia aparente y, subsiguientemente, hacer patente a la conciencia– aquello que al entendimiento que opera con motivos le resulta inasequible: la forma de la idea, es decir, lo más cercano a una representación del ser, a una presentación de lo impresentable (de *lo sublime* por excelencia), para la Antropología y la Sociología el Arte cuenta en tanto refleja el comportamiento social del ser humano,

3 “El arte –dice Adorno– se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser [...], las obras de arte sólo han llegado a ser tales negando su origen. No hay que afeárselas como un pecado original la vergüenza de su vieja dependencia respecto de disparates, servidumbres y divertimentos una vez que han aniquilado aquello de donde surgieron.” ADORNO, Theodor. W. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Taurus, 1986, p. 23.

incluso para los recién llegados Estudios Visuales el Arte cuenta en tanto refleja nociones históricas acerca de la imagen o la visualidad, etc. Quienes investigan el Arte desde estas disciplinas es obvio que, en primer lugar, y como es natural, lo hacen para ampliar y mejorar el *corpus* cognoscitivo de su propio ámbito disciplinar, y, en segundo lugar, para hacerlo, ejercitan una cierta perversión paleontológica en la que la obra de arte es fosilizada y tanto su poder presencial como nuestra respuesta al mismo sacrificados en *pro* de los contenidos históricos, filosóficos, ideológicos, etc., asignados a la misma, es decir, en *pro* de la apuesta hermenéutica que, tomando a la obra de arte como objeto y como pretexto para la semiosis, la reduce a la condición de mero “significante”, en algo que, estando ahí *in praesentia*, no tiene más fundamento ni otra razón de ser que servir para dar noticia de algo distinto: el “contenido” *in absentia* que le asigna el hermeneuta historiador del arte, filósofo, antropólogo, etc., que se ocupa de ella. La culta “actitud lectora” que sustenta la comprensión dominante del Arte en nuestra sociedad, no sólo eclipsa lo que podríamos denominar la “actitud sensitiva” sino que la reprime imponiéndose sobre ella y postulándose como la única genuinamente *humana* y, por tanto, como la única digna y legítima⁴.

Se da el caso de que, además de departamentos de Historia del Arte, de Estética o de Estudios Visuales, existen facultades de Bellas Artes. Así, si la obra de arte sirve para filósofos, historiadores, antropólogos o sociólogos en la medida en que refleja contenidos conceptuales, hechos históricos o ideas políticas, ¿cómo sirve a o ha de servir a los estudiantes y los investigadores en Bellas Artes? El problema al que nos enfrentamos es que, después de décadas de tesis doctorales defendidas en este campo, no sólo no disponemos de una tradición investigadora que haya generado una metodología científica específica más allá de los préstamos que otros campos disciplinares han podido hacer. De ahí que el planteamiento asumido en este trabajo de investigación suponga de alguna forma romper un cierto hábito ya asentado, e ir contracorriente, al tratar de distinguir críticamente el objeto y la metodología de estudio de la investigación en Bellas

4 Respecto de esta cuestión, resultan particularmente esclarecedores los comentarios vertidos por David Freedberg en la Introducción a su *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992. También, el ensayo de Juan Cabrera Contreras “El descrédito de la reproducción y la necesidad de una erótica del arte” en QUARESMA, José y RAMOS, Juan Carlos (eds.) *Ensayos sobre reproductibilidad/Ensaaios sobre reprodutibilidade*. Granada: Universidad de Granada, 2008.

Artes. Esta tesis hace un intento escogiendo como objeto de estudio usos contingentes del término “sublime” asociados a fenomenologías insubsumibles a la lógica representativa que legisla su uso en teorías modeladas desde la Filosofía, la Historia o la Teoría del Arte. Se trata de un objeto de estudio ubicado en regiones clandestinas o desprestigiadas, cuyos contornos permanecen indefinidos. De ahí que la metodología de nuestra investigación se construya desde el interés de traerlo ante nuestra mirada. Para ello será necesario distinguir del modelo lingüístico o semiótico que ha reglado una ortodoxa extensión de uso de “lo sublime” dependiente de contenidos conceptuales trascendentales, un modelo vinculado a la inmediatez funcional de ciertos objetos en la que el término “sublime” sirve específicamente para calificar objetos, sensaciones, reacciones físicas o emociones corporales.

El modelo lingüístico que subyace a nuestra tradicional forma de comprensión del Arte hunde sus raíces en el idealismo filosófico occidental. En base a los esquemas platónicos de entendimiento del mundo han sido organizadas la Estética y las grandes teorías del Arte que desde Kant hasta Arthur Danto, pasando por Wilhelm Friedrich Hegel, Arthur Schopenhauer, Benedetto Croce o Robin George Collingwood, o Clement Greenberg (y a despecho de lo planteado por Ernst H. Gombrich, David Freedberg, y, en ocasiones, William J. Thomas Mitchell⁵) han definido el Arte mediante el postulado de una esencia metafísica como su origen o destino último. Esos esquemas avalan finalmente la superposición a contingencias históricas de constructos conceptuales como la celebrada interpretación del devenir histórico de las vanguardias y de la postmodernidad que Jean-François Lyotard propone con la categoría filosófica de lo sublime como instrumento interpretativo, o las versiones que de ella han ofrecido teóricos como Jeremy Gilbert-Rolfe o Arthur C. Danto.

Contra ese panorama se han postulado perspectivas teóricas que han cuestionado el esencialismo del entendimiento del Arte en nuestra tradición. Larry Shiner ha sido uno de los últimos en tratar de ponerle freno. En la línea de reflexiones que desde mediados del siglo xx cuestionaron la necesidad de una definición del Arte universal, Shiner defiende que nuestra concepción de eso a lo cual queremos referirnos

5 Véase GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación Pictórica*. Madrid: Debate, 1998, y también la aportación de este mismo autor a GREGORY, R. L. y GOMBRICH, E. H. (eds.); *Illusion in nature and art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1973; en el ya referido *El poder de las imágenes* de David FREEDBERG; y en MITCHELL, W. J. T. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

cuando nos servimos de la expresión “Arte” sólo es operativa a partir del momento en que éste rompe su parentesco con las artesanías a finales del siglo XVIII y se consolida la forma de apreciación desinteresada que la estética prescribe. Nuestro concepto de Arte desprestigia y reprime formas de apreciación mediadas por fines prácticos y vinculadas a la sensación corporal, de forma que aquellos teóricos que han puesto su interés en esas formas de apreciación han tenido que subrayar la separación entre su objeto de estudio y nuestra tradicional noción de Arte. Hans Belting, por ejemplo, ha centrado su interés en la imagen de culto como elemento clave de un modelo de comunicación visual previo al que en la *era del Arte* sitúa el origen de la pintura, de la obra de arte, en cierta facultad imaginativa del artista. Desde una postura teórica igual de cauta, David Freedberg sostiene que al modelo de relación distanciada que nuestro concepto de Arte ha prescrito, le precede una forma de respuesta emocional a las imágenes merecedora de una atención que le ha sido negada en base a un prejuicio de distinción muy arraigado en el ámbito académico de discusión acerca del Arte.

En este trabajo de investigación nos interesaremos por la forma en que el modelo lingüístico de apreciación del Arte se fue construyendo de forma paralela al proceso de configuración de la Estética, como disciplina encargada a partir del siglo XVIII de legislar nuestra relación con el Arte, y del asentamiento en su centro de lo sublime como categoría clave. En ese sentido, buscaremos el apoyo de las perspectivas teóricas centradas en la crítica cultural que Michel Foucault, Louis Marin o Jacques Derrida han desarrollado en el ámbito del postestructuralismo, que Pierre Bourdieu ha ofrecido desde un punto de vista sociológico, que Joan Dejean propone desde la crítica literaria, o que Jürgen Habermas ha introducido en sus revisiones históricas de filosofía. Aunque la posición teórica defendida por cada uno de estos autores está dirigida a temas de diversa índole, el punto de vista desde el que todas han operado desvela el carácter construido, artificial y, en último término interesado, del hombre, del mundo en el que habita y de las relaciones entre ambos. El paradigma lingüístico de apreciación artística es una forma de relación también construida, artificial, histórica e interesada. La Estética, antes que dar cuenta de una relación sensitiva natural del individuo con su entorno, es una norma de comportamiento establecida sobre la primacía de capacidades mentales y lo sublime, antes que designar un mecanismo natural revelador de consciencia subjetiva, es un interesado instrumento regulador de nuestras reacciones emocionales.

Adoptar el punto de vista crítico que estas posturas teóricas ofrecen sirve para enlazar los límites de la red dialógica que, desde la forma estética de entender el Arte, privilegia una única, auténtica y verdadera, forma de entender el arte y nuestra relación con él. Son los límites que marcan lo que sirve para fortalecer una tradición y lo que puede ponerla en entredicho y, por tanto, queda fuera. Son los límites que acogen la actitud distanciada e intelectual que suscribe la pretensión de trascender el encuentro empírico con las cosas y alojarse en el distinguido ámbito del concepto. Son, finalmente, los límites que avalan la identificación de una esencia transhistórica pronta a manifestarse cuándo y dónde el relato filosófico particular que la propone convenga. Si las contingencias de sus usos contextuales o históricos no cuentan, lo sublime no sólo es asimilable al “*υψοϋς*” griego, también puede asociarse a cierta ambición espiritual de la filosofía de Platón, como Baldine Saint Girons propone, o a formas de consciencia subjetiva originaria del hombre del paleolítico, como hace Pedro Aullón de Haro, o como el texto de Bailey al principio de la introducción también sugiere.

Lo que queda fuera de ese límite son construcciones de la relación sensitiva entre el ser humano y el mundo posiblemente igual de normativas que la autorizada por la tradición, pero que imposibilitan su sometimiento a la lógica lingüística, que impiden desprender de la sensación, de lo empírico, un contenido elojado en las obras de arte —como el alma lo estaría en el cuerpo de las personas— y pretendidamente preexistente a las mismas. Los objetos que intervienen en estas formas de relación no son obras de arte en el sentido en que nuestra tradición las ha definido (aunque, según esta misma tradición, como evidenció Marcel Duchamp ya en 1917, y como ha señalado Dino Formaggio bastante después “*Arte é tutto che gli uomini chiamano arte*”), son piezas dentro de un ámbito funcional cuyo valor depende de su presencia y del efecto-afecto *sublime* que esta presencia impone. El gran valor de su presencia y de la dimensión sensitiva en que operan demandan una técnica, una *techné*, que desarrolle y mejore su eficacia, al servicio de la cual puede, por qué no, operar siempre coyunturalmente una forma de filosofía con finalidades prácticas. Éste fue el caso del *υψοϋς* griego, del estilo sublime de la poética de los estilos en Roma y también fue éste el caso del valor que Boileau asignó a lo sublime a finales del siglo xvii. La teoría británica del gusto pergeñó la inclusión de la experiencia sublime en un privilegiado programa de modelación del comportamiento sensitivo del hombre y el valor de tal experiencia allí aún dependía de

cualidades afectivas de objetos específicos.

Nuestro intento de reconstruir los contextos funcionales en los que la palabra “sublime” fue clave para calificar objetos de experiencia sensitiva requiere, de entrada, identificarlos fuera del tamiz semiótico que ha podido acoplarle nuestra tradición teórica. Para entender el ámbito de uso donde “sublime” o “*υψους*” calificaron cierto tipo de objetos en la Antigüedad es necesario tener en cuenta que las funciones no sólo de los discursos de la Retórica o la Filosofía, sino de las estatuas, las pinturas y otros objetos que requerían de una técnica o un arte, tenían que ver con necesidades coyunturales inmediatas. Esas necesidades estaban relacionadas con ideologías, con rituales religiosos o paganos, o con formas de comportamiento cívico en los que el poder afectivo o sensitivo directo del objeto era prioritario, y la definición de las técnicas para su fabricación dependían de ese poder en último término. Martha C. Nussbaum ha hecho interesantes lecturas de la función práctica que la filosofía, la retórica o la tragedia tenía en la vida de los griegos. Sus aportaciones, junto a las revisiones de Roland Barthes y Gianni Carchia, nos servirán para perfilar el ámbito funcional de la retórica antigua en un marco de experiencia que nada tenía que ver con el desinterés o la distancia estética.

Tampoco parece haber tenido nada que ver con ese desinterés o distancia la experiencia de “lo numinoso” con que Rudolf Otto pone en relación el concepto de lo sublime. Más apta para entender esa forma de experiencia religiosa parece, quizás, la concepción de la participación de la imagen en ámbitos devocionales en la Baja Edad Media que Suzannah Biernoff ha configurado en sus estudios de visión medieval. El sentimiento religioso en esos ámbitos implicó un modo de contemplación de imágenes, y una tecnología para su creación, que, antes que representar contenidos inefables, constituía una forma de contagio o comunión.

En los contextos literarios en que se recuperan, redefinen e integran el *υψους* griego y el estilo sublime de la antigüedad en los siglos XVI y XVII interviene una apreciada experiencia emocional relacionada con la maravilla con la que se pondrán en relación y que determinará su importancia. Lorraine Daston y Catherine Park han anticipado un detallado estudio de los intereses científicos, teológicos, sociales o políticos que modelaron el privilegiado lugar de la experiencia de maravilla y de las maravillas (de los objetos maravillosos) desde el siglo XII hasta el siglo XVIII. No sorprende que la maravilla se introdujera

y asentara en los discursos poéticos del Renacimiento, del Barroco, incluso de la poética neoclásica francesa, como una fuerza afectiva que infestaba objetos naturales o artificiales, que designaba tipologías poéticas y que, finalmente, se convertiría en producto del ingenio. La puesta en relación de la maravilla y lo sublime que Boileau introduce en el debate poético a finales del siglo xvii obedece a un programa de legislación y dosificación de la emoción a través del lenguaje que aún no ha desvinculado el arte ni de la técnica, ni del afecto sensitivo.

Con la inclusión de lo sublime en el contexto de la poética a finales del xvii se perfilaron, por un lado, un concepto privilegiado de esa expresión que epitomizaría la postura de reacción contra la imitación y contra la complacencia de los sentidos superficiales, en las recién creadas Reales Academias de Pintura y, por otro, una forma de apreciación de la pintura determinada por la transmisión de afecto. Ambos usos del término “sublime”, más allá del contraste que nuestros modernos esquemas de clasificación han permitido ver, convivieron y dependieron el uno del otro a lo largo del siglo xviii. James Elkins hace una brillante descripción de esta compleja situación, una versión que ha sido corroborada por la descripción sobre la relación entre la academia y el panorama que Gillen D’Arcy Wood ha hecho y la interpretación sobre la controvertida relación entre Jean-Baptiste Greuze y la academia francesa que Eik Khang ha ofrecido recientemente.

Nuestra tradición estética y del Arte ha dedicado escasa atención a los contextos de la retórica antigua, de la devoción medieval, de la poética neoclásica o de la pintura académica en los que el término “sublime” se aplicó a fenomenologías e intereses de diversa índole. Muy distinto es, en comparación, el lugar que ocupa la aportación que Edmund Burke hizo a mediados del siglo xviii. Su aportación teórica suele acompañar el concepto que Immanuel Kant introdujo en su *Crítica del Juicio* cuando se intenta ofrecer una definición canónica de lo sublime en nuestra tradición. Esta usual asimilación ratifica de alguna manera la identificación del origen de la estética moderna con la Teoría del Gusto británica. Sin embargo, como Andrew Ashfield y Peter de Bolla han declarado recientemente, hay diferencias sustanciales entre las aportaciones británicas a lo largo del xviii y la estética kantiana que hacen inviable esa asimilación. Esas diferencias tienen que ver con el marco de interés moral que subyace a una y otra aportación. Mientras en la Teoría del Gusto británica la apreciación sensitiva estaba vinculada inextricablemente a un objeto externo y no se puede hablar de un sujeto

autónomo, en la reflexión kantiana la apreciación estética depende especialmente del presupuesto de un sujeto autónomo antepuesto al objeto de percepción. Mientras Burke, y la tradición empirista, se interesan por la *experiencia sublime* y por los objetos que la suscitan, Kant y la tradición que su reflexión inaugura sitúan *lo sublime* más allá de la sensación, como manifestación definitiva de una naturaleza intelectual y moral pura. La aportación de Edmund Burke –como han propuesto Vanessa Ryan y, con una aspiración esencialista que termina arruinando su propuesta, Richard Shusterman– pone un énfasis en la intervención del cuerpo en la experiencia sublime sólo posible desde un marco de convenciones éticas, sociales, y artísticas completamente distintas a las que modelaron la aportación kantiana y la de la tradición de filosofía idealista que inaugura.

La aportación de Immanuel Kant, como han demostrado las lecturas recientes de Paul Crowther o Paul Guyer, tenía un indudable interés moral, por más que el “desinterés” de su juicio de gusto haya modelado la apreciación del Arte en nuestra tradición. Ese interés moral está fundamentado en el rechazo de la sensación corporal como base para un juicio de gusto, porque la sensación corporal, la fruición física no es comunicable, compartible o contrastable. *Lo sublime*, en tanto permanece en el ámbito intelectual, en el ámbito del concepto, en un ámbito lingüístico, permite discutir acerca de si algo es apropiado o no para manifestarlo, pero nunca afirmar de algo que es sublime por la reacción sensitiva que ocasiona. Si como James Tufts propuso en 1903, Kant distingue ámbitos de discurso y no de experiencia estética, el menosprecio de la sensación en nuestra tradición estética y del Arte ha llevado su discusión más allá de sus propios límites. Más allá de sus propios límites cuando no sólo el juicio de gusto, sino también el propio objeto de gusto, se disocia de la sensación y, pasando a ser concebido como y apreciado como representación, se aloja en el ámbito de la semiosis y, por tanto, de las prácticas vinculadas a la lectura, cuando la obra de arte manifiesta lo sublime en virtud de su capacidad para representar inefables y no en virtud de la sensación que su presencia genera.

Alojado en el paradigma de la representación o, lo que es lo mismo, de esa modalidad *sui generis* y controvertida de signo que es el “signo icónico”, el relato del desarrollo del Arte moderno que nuestra tradición ha autorizado recurrir a lo sublime, especialmente en reflexiones deudoras de las propuestas teóricas de Jean François

Lyotard, como un esquema lógico que subyace a la voluntad rupturista de las vanguardias y del Arte de la denominada Postmodernidad. James Elkins, por ejemplo, enmarca el ámbito de aplicabilidad de lo sublime en propuestas artísticas que dentro de nuestra tradición se han enfrentado al problema de dar cuenta de, de representar, lo irrepresentable. El Arte moderno se ha entendido desde la voluntad de romper la fácil complacencia sensitiva identificada con el ilusionismo tradicional, desde la tenaz invitación a centrar el interés de la experiencia artística en el ejercicio autorreflexivo, en el platónico cuestionamiento continuo de la apariencia y en la celebración de la iconoclastia. Lo que ha ofrecido a cambio son objetos donde, como diría Baudrillard, lo que hay que mirar no está a la vista, o que, como diría Arthur C. Danto, se justifican en su “ser acerca de”. Así, Barnett Newman ofreció a la vista un enorme cuadro rojo con líneas verticales estratégicamente situadas donde lo que había que mirar, es decir lo que había que interpretar, su “ser acerca de”, era cierta condición de autoconciencia subjetiva frente a lo ilimitado. Este cuadro de Newman ha sido paradigma del valor que lo sublime ha recibido en nuestra tradición y otras propuestas de arte abstracto o conceptual, como los cuadros blancos con sutiles líneas de grafito de Agnes Martin o las *Date paintings* de On Kawara, han contribuido al legado de Newman. Pero en la obra de Newman, lo mismo que en la de otros expresionistas abstractos y en la de Agnes Martin, aunque justificadas desde el esquema lingüístico o intelectual de relación con ellas que lo sublime ha incorporado en nuestra tradición, ha habido quien, al amparo de un uso de lo sublime en conflicto con la tradición kantiana, ha destacado aspectos de su presencia y recepción que pueden verse como el síntoma de cierta insatisfacción. Robert Rosenblum, por ejemplo, ha reubicado los desarrollos del expresionismo abstracto en una modalidad de apreciación del paisaje romántico más afín a las descripciones de experiencia sensitiva de Burke que al esquema trascendental kantiano.

El retorno de la experiencia sublime definida por Burke, que en las reflexiones de Rosenblum sobre el expresionismo abstracto no es más que un síntoma, se ha convertido en reflexiones recientes sobre propuestas de Arte con una carga sensitiva o emocional evidente en un valorado instrumento interpretativo. Sobre la necesidad de responder teóricamente a la creciente presencia de propuestas de realismo extremo en el panorama artístico actual y la ineficacia de modelos de interpretación artística tradicionales han llamado la atención Mario Perniola o Hall

Foster. Los esquemas semióticos que permitieron vincular el interés del aséptico formalismo del Arte moderno a determinados contenidos filosóficos, políticos, ideológicos, etc., han revelado sus limitaciones para abarcar teóricamente el énfasis que propuestas de arte visual desde las últimas décadas del siglo xx han puesto en el estímulo afectivo directo. Para dar cuenta de esta componente del Arte contemporáneo se han buscado herramientas interpretativas en el Psicoanálisis y en teorías críticas enfrentadas al logocentrismo tradicional, pero, además, ha resultado especialmente productiva la recuperación del valor que la definición pre-kantiana de la experiencia sublime puso en la fisiología, en el cuerpo y la capacidad afectiva de la imagen. Susan Sontag o Jill Bennet han propuesto afrontar teóricamente la explicación de imágenes y obras de arte cuyo valor, cuya eficacia, depende en gran medida de la conmoción afectiva que suscitan. Suzannah Biernoff, con una intención especulativa y provisional, proponía hablar de “lo sublime corporal” para afrontar teóricamente el transporte sensitivo o emocional con que mucho arte de *performance* o video actual operan. En su propuesta Biernoff se refirió especialmente a la obra que desde el año 2000 ha estado desarrollando Bill Viola. Precisamente aquella con la que Cynthia Freeland ha puesto en relación la dirección cognitivista de su revisión del concepto de lo sublime para entender la forma en que la emoción interviene cuando vemos cine.

El primer capítulo de esta tesis titulado “*Experiencia sublime vs. experiencia de lo sublime*” propone una fundamentación teórica para la distinción de ámbitos de uso del término “sublime” que el lugar privilegiado de *lo sublime* como categoría estética en nuestra tradición ha oscurecido. El carácter universalista de los presupuestos científicos o filosóficos que determinan nuestra tradición teórica acerca del Arte ha relegado la componente emocional de la *experiencia sublime* a un lugar marginal. El mecanismo intelectual mediante el que se ha ejercido esa marginación ha consistido en el uso de la lógica sígnica o lingüística que subyace a la categorización filosófica. A partir de ese mecanismo se crea la categoría estética de *lo sublime*.

No obstante, se puede constatar la pervivencia de la *experiencia sublime* en lugares periféricos de nuestra tradición artística y estética. Esos lugares, pusieron el uso del término “sublime” en relación con ámbitos funcionales religiosos, éticos o gnoseológicos a los que nos aproximaremos en el primer apartado de este primer capítulo titulado “Agalma, numen y maravilla”. La re-consideración interpretativa de

los usos y de los conceptos a los que los términos *agalma*, *numen* y *maravilla* aludían en sus contextos funcionales específicos dará cuenta de una lógica funcional del recurso al término “sublime” ajena a la lógica del principio de identidad con la que nuestra tradición teórica los ha definido, desatendiendo las peculiaridades afectivas de las experiencias a las que aluden. La lógica que somete el objeto de la experiencia estética (en general) y sublime (en particular) al papel de significante efímero (*in praesentia*) de un contenido (*in absentia*) que, a pesar de que no está, y hay que presuponerlo, imaginarlo y atribuírselo a la obra, prevalece sobre ella hasta el punto de erigirse en la instancia que la dota de sentido y fundamento, hunde sus raíces en la metafísica platónica. El segundo apartado de este primer capítulo titulado “Márgenes de la Academia” persigue la identificación y acomete el análisis de algunas de las razones que contribuyeron a la fundamentación del prestigio de actividades como la pintura o la escultura que culmina con la creación de las Academias.

En el segundo capítulo, “En torno a la exhumación de *Περὶ ὑψους* de pseudo-Longino”, nos centraremos en el interés que lleva a Boileau a traducir y poner en valor el *Περὶ ὑψους* de pseudo-Longino. Ese interés deriva de la importancia asignada a las teorías acerca de la retórica antigua en los debates literarios de los siglos XVI y XVII. La imitación de los antiguos y la apelación a su autoridad suponen un auténtico “mandamiento” en los ámbitos académicos de esta época. La traducción del “*ὑψους*” por el término “sublime” genera posteriormente la necesidad de distinguir la dignidad conceptual de lo sublime de la servilidad técnica del estilo sublime, aunque ni Boileau en el ámbito de poética neoclásico ni pseudo-Longino en el de la retórica antigua renunciaron a la cooperación de ambos.

En el primer apartado de este segundo capítulo titulado “El debate clásico en torno a la retórica. *ἐκστασις* vs. *πειθώ*” revisaremos el contexto práctico específico en que operó el ejercicio de la retórica en la Antigüedad, ya que es en el contexto de esta praxis donde tratados como el de pseudo-Longino ofrecían herramientas útiles orientadas a despertar el favor de la audiencia, con el control de la emoción como objetivo clave que determina el eficaz y productivo manejo del lenguaje. En el segundo apartado, “Nicolás Boileau-Despreux. Lo sublime, lo maravilloso y lo extraordinario”, trataremos de contrarrestar, desde la posición crítica que esta tesis defiende, el desprestigio de la combinación de objetivos técnicos y filosóficos en la reflexión de Boileau que el

carácter idealista de nuestra tradición estética ha ocasionado.

En el tercer capítulo de este trabajo llamado “Lo sublime y la Teoría del Gusto” se pone en cuestión la recurrente puesta en relación de las aportaciones británicas de la Teoría del Gusto con los requisitos de distancia que, se ha pensado, determinan la estética como disciplina filosófica. Si, para valorar satisfactoriamente la aportación de la Teoría del Gusto británica, analizamos sus aportaciones como continuistas con la tradición renacentista y barroca del “Buen Gusto”, y tratamos de evitar su asimilación a condiciones de pureza estética, nos encontraremos con un contexto funcional heterogéneo dominado por objetivos éticos o cognoscitivos en donde la relación sensitiva con el mundo aún se asienta en el cuerpo. Asimismo, la determinación del uso dentro de la Teoría del Gusto de términos como “bello” o “sublime” se revelará ajena a los requisitos formalistas que la estética les asignaría más tarde.

En el primer epígrafe dentro de este capítulo, “*Lo grande en Los placeres de la Imaginación*” se propone una revisión de *Los placeres de la Imaginación* de Joseph Addison. Los estudios críticos acerca de la aportación que hace Addison al desarrollo de la estética moderna suelen valorarla a partir de la apertura hacia el campo general de la experiencia humana de sus aportaciones sobre poética. Esta lectura de la aportación de Addison la hace perfectamente coherente con la línea evolutiva que en nuestra tradición teórica culmina con la invención de la Estética como disciplina filosófica genuinamente moderna. Pero esa conexión menosprecia ciertos aspectos funcionales de la aportación de Addison que fueron determinantes en la importancia que adquirieron en su momento. En un contexto en el que la cultura estaba empezando a popularizarse, con la pérdida de poder de la aristocracia y el poder cada vez más grande de la burguesía, el control de la conducta y del comportamiento sensitivo del hombre se convirtió en un mandamiento de primer orden.

El siguiente epígrafe de este tercer capítulo, “*Lo sublime fisiológico de Edmund Burke*”, se evalúa la aportación de Edmund Burke. La atención que su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* ha recibido frecuentemente ha sacado del contexto funcional en que operaba aquello que ha resultado fácilmente asimilable al paradigma lógico que inaugura la estética kantiana. Una vez desvelada esta maniobra, conviene devolver la aportación de Burke al sistema de convenciones en fue propuesta y para el que pretendía ser útil. Trataremos de valorar las implicaciones

fisiológicas de *lo sublime* burkeano en su contexto de acción, y podremos compararlo con el concepto que desde unos objetivos epistemológicos y funcionales distintos propuso Kant para ese mismo término.

En el capítulo cuarto titulado “Entusiasmo y a-patía en la *experiencia sublime*” nos aproximaremos a la maravilla como antecedente claro del lugar que lo sublime viene a ocupar durante el siglo de la Ilustración. Las aspiraciones de progreso que en este siglo conducen tanto a la promoción del idealismo de corte racionalista como al menosprecio de la sensación en la configuración filosófica de lo sublime, habían supuesto ya el sacrificio de gran parte del complejo experiencial en que la maravilla se había producido durante siglos. Desde la Antigüedad, los objetos implicados en experiencias de maravilla habían recibido una gran atención. Con la maravilla se mezclaron contenidos filosóficos y teológicos, pero ninguno de ellos permaneció en un ámbito apartado del mundo, de la vida práctica, de las cosas o de la experiencia sensitiva del hombre. Por el contrario, su estimado valor convertía a la maravilla en un importante instrumento en tratados técnicos y científicos. Con el arranque de la *Modernidad*, los fenómenos y los acontecimientos naturales asociados a la maravilla encontraron una explicación científica que los descargó de los contenidos irracionales o teológicos que hasta entonces habían tenido. La ciencia nueva generó cierto escepticismo, pero la maravilla siguió siendo valorada aún en aquellos objetos que ya no eran obra de Dios. Durante los siglos XVI y XVII, la maravilla definió una finalidad clave de la práctica poética y modeló la atracción por objetos preciosos y curiosidades en colecciones de príncipes y estudiosos. Fue entonces cuando el término “maravilla” pasó de calificar objetos, a calificar también un estilo poético, además de la facultad mental implicada en la creación poética, y artística. Con esta extensión de sentido, la maravilla se despojaba poco a poco de la densidad corporal en que operaba y abonaba el terreno para quienes desde la poética neoclásica hasta la enciclopedia declararían la maravilla como algo inapropiado ya para sus sensibilidades.

Además de dar cuenta de esta evolución en la comprensión y el uso del término “maravilla”, en este capítulo también enmarcaremos teóricamente la substitución del paradigma descriptivo desde el que Burke construye la experiencia sublime, aproximándonos a los intereses y las presiones contextuales desde los que históricamente las sensaciones fueron siendo asimiladas a un paradigma de relación intelectual con el mundo. El compromiso inicial de la teoría británica del

gusto con el reconocimiento de la sensación como valioso componente en el comportamiento humano y fue cediendo a su sometimiento a mecanismos intelectuales de control. De este modo, la experiencia sublime que con Burke se había alojado en una explicación mecanicista que implicaba funciones tanto mentales como corporales del ser humano, fue substituida por la experiencia de *lo sublime* que, como distinguida operación intelectual, fundamentaba su valor en la negación absoluta de la participación del cuerpo.

En el primer apartado de este cuarto capítulo, “Kant o la interpretación anti-sensualista de las sensaciones”, abordaremos el papel que las sensaciones tienen en el esquema trascendental de categorización de la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant. Ésta supone en el pensamiento del siglo XVIII la determinación filosófica definitiva del estudio de las sensaciones. La dialéctica trascendental que orienta la aspiración a definir sistemáticamente el ámbito completo del conocimiento humano, lleva a Kant a incluir en su último texto un volumen sobre la facultad estética o del gusto. La premisa con la que inicia su discusión en torno a la estética rechaza enunciados de gusto privado y centra su interés sólo en aquellos enunciados que son, diríamos nosotros, falsables, esto es, que no manifiestan una fruición privada, sino que aspiran a ser verdades universales. Es a partir de este requisito que en la *Crítica del Juicio* la sensación deviene un percepto desvinculado del cuerpo y dependiente exclusivamente de operaciones mentales. De unas operaciones mentales que como “libre juego de las facultades” dan placer por sí mismas, y no por fruición física o porque generen concepto alguno del objeto que las suscita.

El segundo apartado del capítulo cuarto titulado “*Lo sublime* en la deontología kantiana” ofrece una imagen poco habitual de la aportación estética de Kant, pero que ha retado en los últimos años la estrecha concepción formalista que durante mucho tiempo se le había atribuido. El carácter eminentemente teórico que Kant da a su reflexión estética y la escasa presencia en el texto de ejemplos o casos prácticos ofrecen una interpretación de los juicios de gusto reducidos casi exclusivamente a mecanismos mentales de orden lógico o formalista. Esta deliberada decisión, como han demostrado estudios recientes, obedece a la subsunción de su reflexión estética a los objetivos morales que dirigen el conjunto de su filosofía. Así, la categoría kantiana de lo sublime, establecida sobre la neutralización de la actividad mental formalizadota que caracteriza la percepción de lo bello, en su identificación con un

concepto moral acerca de la suprasensibilidad humana, deviene un preclaro exponente de la finalidad última de la Estética y del pensamiento de Kant.

Por último, en el capítulo quinto de esta tesis, “Lo sublime corporal”, nos aproximaremos a las tensiones que en el discurso reciente del Arte ha suscitado la incorporación de un uso del término “sublime” que, con origen en tradiciones de apreciación sensitiva en disputa con la dimensión trascendental de la categoría estética de lo sublime, responde con cierta plausibilidad al lugar que, desde los años sesenta, diversas propuestas artísticas conceden al estímulo sensitivo o emocional. Empezaremos por perfilar el uso que desde el discurso establecido del Arte se ha dado al concepto de *lo sublime* en la elaboración del relato rupturista de las vanguardias y del Arte postmoderno. En esa construcción, lo sublime, a modo de figura retórica, constituye un esquema lógico o de interpretación de la evolución histórica del arte abstracto en su aspiración de ruptura con el ilusionismo tradicional. La estética kantiana que, como es sabido, más que sobre la forma en que operan las sensaciones trata sobre las condiciones en que una cierta percepción estética podría ser comunicable, recibe un incondicional tributo con este uso de lo sublime, alojándose en el ámbito de la lógica y manteniendo a distancia la intervención de la afección física.

En el primer apartado de este quinto capítulo denominado “La dialéctica de *Lo sublime* y la ortodoxia del arte moderno” expondremos lo que podríamos denominar el uso autorizado del concepto de *lo sublime* en el discurso y la práctica artísticos *modernos*, tomando como ejemplos paradigmáticos las reflexiones de Jean François Lyotard, Arthur C. Danto y Robert Rosenblum sobre el arte abstracto. Aunque todos recurren a la categoría de *lo sublime* como herramienta de interpretación, ciertas paradojas de la reflexión de Danto y la incontestable perspectiva sensualista de Rosenblum constatan la necesidad de abordar aspectos fenomenológicos que la estética kantiana menospreció.

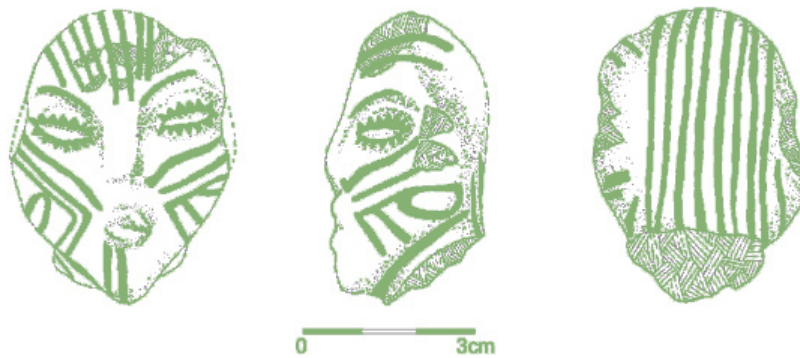
En el segundo apartado de este último capítulo, “Arte extremo. Agotamiento interpretativo”, trataremos de enmarcar teóricamente lo que entendemos como una clara propensión en el discurso reciente acerca del Arte hacia la recuperación del modelo de apreciación que, en disputa con la tradición estética kantiana afronta la consideración del poder afectivo de la imagen. La presencia en las últimas décadas de propuestas artísticas orientadas a suscitar respuestas afectivas directas ha sido entendida acudiendo a teorías psicoanalíticas que, en contraste

con la racional y distanciada posición del formalismo tradicional del Arte moderno, la identifican como fruto de una especie de enajenación o trauma ocasionado ante el repentino descubrimiento del carácter construido de la realidad. Éstas perspectivas psicoanalíticas operan de la misma forma que el discurso acerca de lo sublime de Jean François Lyotard lo hizo, es decir, superponiendo el esquema kantiano de lo sublime al desarrollo histórico de las vanguardias: mantienen su objeto de estudio, el Arte o las obras de arte, no sólo a distancia, sino como *lo otro* (en estado de trauma) del carácter racional o lógico de su ejercicio de interpretación.

Distinta ha sido, sin embargo, la aspiración que ha llevado a poner en valor los aspectos afectivos o sensitivos de la experiencia sublime para abordar el entendimiento de obras de arte intencionalmente afectivas. Ciertas aproximaciones interpretativas recientes, conminadas por ese tipo de Arte a dar cuenta de su necesidad o prestigio, han reencontrado en la experiencia sublime, y en las coincidencias de sus eventuales usos históricos con teorías cognitivistas actuales, una prometedora salida del estéril paradigma lingüístico que durante dos siglos ha regido nuestra noción de Arte.

Este trabajo se cierra con un breve capítulo en el que se hace un recuento de lo que hemos considerado las principales conclusiones a las que se ha ido llegando capítulo a capítulo a lo largo de esta investigación. También se sugieren en este último capítulo algunas cuestiones como vías para posibles futuras investigaciones que aborden la noción “sublime”.

Confiamos en que este trabajo sirva como una modesta aportación a una mejor comprensión tanto de la tradición de la categoría estética de *lo sublime*, como de la relación del Arte con lo sublime. Ésta ha sido, desde luego, la aspiración con la que se ha elaborado esta investigación.



INTRODUCTION

In *Prehistoric figurines: Representation & corporeality in the Neolithic*, American archaeologist Douglass Whitfield Bailey declares that “there is much about this Sitagroi example and in Neolithic figurines in general that engage the sublime.”⁶ His book offers an original account of the power Neolithic figurines had in their original contexts. Against traditional anthropological perspectives, Bailey understands their numerousness and ranges as a consistent reason to identify functions of the image that so much attracted the attention of modern cultural critique. For him, in our theoretical tradition, the sublime, and the experience of wonder it elicits, administered a way of integrating strangeness, unknown and terrible which operated in Neolithic communities. It’s worth to quote his description of this connection:

Figurines are human-formed, but they are not human. They are clay but they are understood as flesh. They are human bodies but most have missing limbs or heads. One figurine may have breasts and thus is female, but the same figurine also has a penis. In addition there are also the paradoxe introduced in the discussion of miniaturism: that what is smaller can be more powerful, and that there exist multiple scales, multiple worlds, and multiple temporalities. There are also the paradoxes of three-dimensionality: that no one can ever have a complete understanding of an object even though that form allows a 360-degree perspective. The figurines and the examples discussed in this chapter share the same ability to stimulate these types of responses. To be capable of creating these reactions is to be extraordinarily powerful in presenting preferred versions of reality, and in creating particular regimes of truth. In this sense all of these visual objects are unusually disposed to the

6 BAILEY, Douglass W. *Prehistoric figurines: Representation y corporeality in the Neolithic*. New York: Routledge, 2005, p. 135.

political.⁷

The function Bailey assigns to these figurines cannot be anything but a hypothesis. This hypothesis, against inherited pejorative notions of primitivism, intends to dignify the behaviour of the communities in which they were fabricated and used. His hypothesis can be doubtful, but the fascination and wonder through which Bailey contemplates them is unquestionable. This wonder triggers the construction of the theory his argumentation offers. In this argumentation, Bailey goes through the main theoretical approaches to the sublime in western modern tradition. He refers the reflections of Edmund Burke, Immanuel Kant and W. Benjamin. He considers contemporary revisions like Guyer's and Paley's and highlights the connection of artworks by Marc Quinn, Damian Hirst, Chris Ofili or Marcus Harvey to the sublime. He also poses the usefulness of the sublime to explain a political or social functional dimension of these artworks and of photographs by Bernardo, of David's *Bonaparte*, and even captured Saddam Hussein video (his hanging had not yet been disseminated).

Bailey's argumentation goes too far. His excess doesn't do justice to Neolithic figurines and seems to overlook the theoretical limits of the sublime as an aesthetic category. But what in Bailey we see as an excess is, after all, a usual resort of the theoretical tradition in which he works. This tradition puts content, interpretation and reflections before function. It puts the sublime as a conceptual entity before sensation, before the functional dimension in which sensation and the object of sensation intervene.

It is not possible to pose that anything our Neolithic ancestors made has anything to do with the sublime. This concept could work only in contexts in which the expression "the sublime" was used. In our art tradition, "sublime" acquired a transcendental conceptual dimension, but in other contexts of use nothing permitted to derive an abstract content beyond the objects and sensations it qualified. These objects and sensations had priority over the contents to which they were associated. It is possible that the use of "sublime" in these other conventions was connected to forms of experience that were a legacy of the sensitive relationship Neolithic figurines elicited. It is also possible that the sensitive dimension in which these figurines worked was not infertile, but instead essential to forms of knowledge, to social, or even

7 BAILEY, Douglass W. *Op. cit.*, p. 135.

political, forms of organisation, for those who used them. However, as far as we know, they wouldn't have been qualified as "sublime," neither manifest "the sublime."

Besides his somehow paradoxical interpretation of Neolithic figurines through the aesthetic category of the sublime, Bailey's reflection is especially valuable for the aims of this Phd. dissertation. Bailey turns to the sublime in his search of a concept capable of incorporating the wonder or fascination many Neolithic figurines arouse, and this wonder or fascination derives from the object or the image, rather than from associated contents. The artworks, photographs and videos he mentions have been used as ideology vehicles, however, and this is where his contradictions offer the most interesting possibilities, he also invokes uses of the term "sublime" in which there was no need to separate mental from corporeal functions.

This Phd. dissertation is not about "the sublime" as conceptual entity beyond contextual uses. It deals with contingent uses of the term "sublime" and with the interests these uses served. The paradigm of representation in which our aesthetic tradition defined "the sublime" has blurred uses of the term "sublime" connected to valuable specific sensitive experiences. The objects implied in these experiences were not chosen for their power to refer a transcendental entity beyond phenomena. They were frequently chosen and valued for their power to give rise to an immediate sensitive connection to them.

With the initial intention of understanding the interests that motivate a preference for an intellectual over a sensitive paradigm to evaluate historical uses of the term "sublime," this dissertation addresses the complex of theories and functional spheres that, specially from the last decades of the Seventeenth century until the construction of Aesthetics as a philosophical discipline, participated in the consummation of such preference. In this theoretical and functional complex, the *sublime experience*, a modality of experience focussed in sensations as the realm in which valuable objects arouse valuable emotional states, is first conformed. The value ascribed to both the object and the emotional state are legislated by ethical interests, but it is not alien to the intensity of sensitive stimulus or physical relish, but rather is born from and depends on them. During the Eighteenth century the interests that modulated the configuration of the sublime experience gave way to currents of thought that privileged idealistic theoretical models and ended up establishing the use of the expression

“the sublime” to refer a mode of a-pathic and transcendental aesthetic experience.

The interest in the sublime experience in the Eighteenth century is marked by the introduction in the discourse on taste and aesthetics of new modalities of appreciation of things that postulate the primacy of feeling or sensation. The objects focussing the attention of these spheres of discussion are chosen on the grounds of the emotional quality generated in the physical, phenomenological, encounter with them. Experiences of wonder, which from antiquity were inherent to the use of the word “sublime,” take the attention of a theory of taste devoted to the description, modelling and revaluation of human sensitive behaviour. In this situation, the reflection on the sensitive complex incorporated in these experiences of wonder is proposed against conceptions of these experiences regulated by reason or understanding.

However, the sublime experience, in which the sensitive or emotional effect depends on the power of certain objects, is down-valued right when philosophical discourse aspires to distinguish the judgement of taste as a modality of sensitive appreciation with a claim for universality based on a priori principles. In this operation, priority is given to what can be tested intellectually, paradoxically turning upside down the model of experience that inaugurated the tradition of the theory of taste. The affective qualities caused by the encounter with certain objects are consigned to oblivion, and the attention now is dedicated to a signic relation that privileges a mental representation over the object.

If the sublime experience takes place in the realm of an affective communion with an object qualified by sensations of wonder, marvel, or fear, the experience of the sublime happens in a realm of communication, in an exclusive intellectual sphere, when objects of perception demonstrate inadequate the formative activity of imagination. While the sublime experience is valuable for the corporeal gratification we obtain, the experience of the sublime is valuable precisely for placing us beyond and above this corporeal gratification, thanks to the intervention of a moral law according to which man’s nature is intellectual and supersensible. The concept of the sublime, is constructed, then, as a transcendental and supersensible entity which is invoked by those signs that are inadequate to the content they intend to refer to, keeping aside the peculiar affective aspect of the sublime experience.

The above described situation generates the following question: does traditional aesthetics create an appreciative vacuum when it

proposes the aesthetic category of the sublime to understand artworks whose efficacy depends on the elicitation of a sensitive response?

Our argumentation intends to demonstrate the following hypothesis: the sublime as an aesthetic category is conformed and used from a group of interests which, opportunely in the Enlightenment, propose a transcendental logic scheme to explain human sensitive behaviour and, thus, preclude its ability to describe the functioning of works of art whose efficacy depends on the effect-affect they entail.

The need to identify and analyse the maneuver through which the sublime experience is despised, and the term “sublime” ends up assimilated by the universalist logic of aesthetic discourse, arises from limitations the sublime -as aesthetic category- shows when applied as interpretive instrument of much visual art. Our aesthetic tradition put affective responses like wonder or astonishment, which qualified the reception of artistic and non artistic objects before and after what is known as “the age of art,” to a linguistic or intellectual logic that is indifferent to the functional realms in which they acquire their prestige. It offers instead an emaciated formula that, conditioned by requirements of distance and disinterest, neutralises the sensitive aspect of the encounter with these objects.

The need of a detailed revision, focussing on the specific contextual and functional aspects of the term “sublime” and the objects to which it is applied before and after the “age of art,” derives from the interpretive challenge that objects like Barnett Newman’s *Vir heroicus sublimis*, Milton’s *Paradise Lost* or Nicolas Poussin’s *Pirame and Thisbe* pose in their assimilation under the sublime as aesthetic category.

From the universalist assumptions guiding the configuration of aesthetics as a philosophical discipline applied to identify, define and theorise art emerges the idea that a “work of art” is useful to manifest something (a content) that transcends its sensitive perception. This is a basic linguistic logic applied to the consideration of the work of art as a sign. As a central interpretive instrument for our aesthetic and art traditions, the sublime becomes a transcendental entity that is intellectually invoked by any object’s inability to fulfil its only assigned function: to entail as a signifier our mind’s formative activity, to display the free play of mental faculties. Even though it paralyses our mind’s formative activity, it is useful as signifier of a relieving transcendental that proves our human intellectual superiority. The ultimate implication

of the signic or representative logic of the sublime as aesthetic category is revealed in an absolute arbitrariness of the work of art's sensitive aspects and of the emotional response its presence entails.

The identification and analysis of the strategy through which the sublime experience is left out through the configuration of the sublime from a representative or linguistic paradigm of understanding aesthetic behaviour, will allow:

As a general aim, to demonstrate that the functional realm of the concept of the sublime is limited to the aesthetic and artistic convention that promotes this paradigm of understanding and to redeem spheres of convention in which "sublime" qualified modalities of experience and objects whose value derives from an immediate practical efficacy and not from their revealing an estimated conceptual content.

The discrimination of functional spheres of the term "sublime," different from the one promoted in our aesthetic tradition, will require:

- to prove that the ancient contexts in which the word "sublime" and the concept of the Greek *υψους*, whose assimilation served to consecrate an ancestral origin of the aesthetic category of the sublime, valued the objects qualified by these terms according to functional objectives that prevent the uprooting of their physical and affective qualities from their function;
- to verify that, in the context of Neo-classical poetics in which the expression "the sublime" starts its modern journey, the workings of a concrete emotional transport and the communication of abstract content are still interrelated in a technical paradigm of its use;
- to argue that, even though it was useful to confer an unprecedented prestige to the use of the term "sublime," the British Theory of Taste didn't create the aesthetic category our tradition promotes, but instead qualified with this term a valuable mode of sensitive behaviour;
- to show that, even though it was useful to authorise enormously operative maxims in our aesthetic and artistic tradition, his *Critique of Judgement* served Kant to confirm an ultimate moral aspiration of his gnoseological system that counter narrow formalist interpretations of his aesthetics;

The identification of the functional peculiarities in which the term "sublime" operated in different historical contexts depends unavoidably on a task in this dissertation:

- to outline the contrast between theoretical approaches that, focussing on the exercise of superior faculties, reject somatic mediation in experiences of wonder, and those modalities of appreciation that take into account our physical and psychological implication in this experiences.

We hope to demonstrate that this contrast underlies specific and irreconcilable uses of the term “sublime” in different historical contexts, and finally:

- to verify this scheme is specially fruitful to understand the role the sublime, as aesthetic category, has placed in recent theoretical approximations to the understanding of modern and postmodern art, in contrast with the importance gained by uses of the term “sublime” connected to forms of art appreciation that, unsatisfied with traditional distanced paradigms, rescue sensation from the marginal place in which it has remained.

With a provisional and speculative intention, the objectives described above will hopefully contribute to the solution of a problematic situation our research had to front from its very point of departure: the definition of the epistemological field of a research in Fine Arts. Art has been a privileged object of study in disciplines in the Humanities whose definitions and statements legislated the way we relate to it. Art’s prestige depends to a large extent on the value these disciplines granted to it. As we can assume, this value is relative to the more or less capacity with which the objects we consider art, artworks, reflect or represent certain content. For History, art reflects historical events; for Philosophy, art reflects conceptual contents; for Anthropology and Sociology art’s importance depends on the degree in which it reflects a certain human or social behaviour; and even the recently arrived Visual Studies art’s importance depends on its capacity to reflect historical notions of the image of visibility. Those who research into art from these disciplines put into action a perverse paleontology in which the artwork is fossilized and its state of presence sacrificed in order to represent historical, philosophical or ideological and other kinds of contents.

It happens that, besides academic departments of Art History, Aesthetics or Visual Studies , there are Fine Arts Departments. Then, if for philosophers, historians, anthropologists or sociologists artworks are useful because they reflect conceptual contents, historic narrations or political ideas, how should they be useful for students and researchers in the field of Fine Arts? The problem we front is that, after decades

of defended Phd. dissertations in this field, we don't have a scientific methodology beyond loans from other disciplinary fields. Thence, somehow, to distinguish critically the object and methodology of study in Fine Arts breaks an already rooted habit, and goes against the grain. This Phd. dissertation makes an attempt choosing contingent uses of the word "sublime" as its subject matter. These uses are associated with phenomenologies that are not subsumible to the linguistic logic legislating its use in theories legislated from philosophy, history or theory of art. It is a subject matter located in discredited or clandestine places, whose outline remain undefined. That's why our research methodology is built under the interest of un hiding it. It will be necessary, then, to distinguish from the linguistic or semiotic model that ruled the orthodox functional extension of "the sublime" in connection to transcendental conceptual contents a model linked to the functional immediacy of certain objects in which the term "sublime" serves specifically to qualify objects, sensations, physical responses and corporeal emotions.

The linguistic model underlying our traditional comprehension of art has its roots in Western philosophic idealism. Based on platonic schemes of world understanding, philosophical aesthetics and the great theories of art from Kant to Danto, through Hegel, Schopenhauer, Croce or Collingwood were created. These schemes guaranteed ultimately the overlap of the sublime as interpretive instrument over historical contingences. They guarantee the overlap of conceptual constructs as Jean François Lyotard's celebrated interpretation of the historical evolution of avant-garde and postmodern art, or diverse versions of it, in instance, Jeremy Gilbert-Rolfe's or Arthur C. Danto's.

Against this theoretical scene, other perspectives question our traditional art concept's essentialism. Larry Shiner was one of the last theoritian to try to put the brake on it. In the line of reflections that from the mid Twentieth century questioned the need of a definition of art, Shiner defends our concept of art is only useful from the moment it brakes its kinship with crafts and a disinterested relationship to art is prescribed by aesthetics in the last decades of the Eighteenth century. Our concept of art discredits and represses forms of appreciation mediated by practical ends and corporeal sensations. Art theoriticians interested in these other forms of art appreciation had to underline the distinction between their subject matter and our established notion of art. Hans Belting, in instance, puts his attention on cultic images as a key element in a model of visual communication previous to the one that in "the

age of art” places the origin of painting in a certain imaginative power located in the mind of the artist. From a likewise cautious theoretical position, David Freedberg proposes that a form of emotional response to images pre-exists the model of distanced relationship our concept of art prescribed. This model, according to Freedberg deserves an attention that was denied as the result of deeply rooted prejudgements in academic art disciplines.

In our research, we are interested in the way the linguistic model of art’s appreciation was built in line with the process of configuration of aesthetics as a discipline in charge of legislating our relationship to art and in line with the settlement in its centre of the sublime as a key category. In this sense, we will look for the support of theoretical perspectives focussed in the critique of culture Michel Foucault, Louis Marin or Jacques Derrida developed from post-estructuralism, Pierre Bourdieu offered from a sociological approach, Joan Dejean proposes from literary criticism, or Habermas introduced in his philosophical revisions of history. Even though the theoretical positions each of them defends addresses a different subject matter, the viewpoint from which all of them work reveal the constructed, artificial, and ultimately interested, nature of man, of the world he inhabits and the relationships among them. The linguistic paradigm of art’s appreciation is a kind of constructed, artificial, historic and interested relationship as well. Aesthetics, prior to giving account of a natural sensitive relationship between man and world, is a norm of behaviour established on the primacy of mental capacities, and the sublime, prior to designating a natural mechanism that reveal the autonomy of our consciousness, is an interested instrument to regulate human emotional reactions.

To adopt the critical point of view these theoretical perspectives offer is useful to connect the limits of the dialogical net that privileges a unique, authentic and true, way of understanding art and our relationship to it. These are the limits that mark what is useful to strength then a tradition and what may call its integrity into question and, thus, is kept away. These are the limits that embrace a distanced and intellectual attitude which prescribes to transcend the empirical encounter with things and to stay in the distinguished realm of the concept. These are, finally, the limits that guarantee the identification of a trans-historic essence ready to manifest when and where a certain philosophical posing it considers. If the contextual or historical contingencies of its use don’t count, the sublime is not only asimilable to greek “*υψους*,”

but also to certain spiritual ambition in Plato's philosophy, as Baldine Saint-Girons proposes, or to forms of originative subjective conscience in Paleolithic humans, as Pedro Aullón de Haro proposes, or like our Beiley's quote also suggests.

What is kept away from this limit are constructions of the sensitive relationship between humans and the world that are probably as normative as the one authorised by tradition but prevent their subsumption under a linguistic logic and prevent the detachment of a prioritized content from a certain sensation or actuality. The objects implied in these forms of relationships are not artworks in the sense our tradition defines them, they are components of a functional sphere whose value depends on their presence and the effect-affect this presence originates. Their presence's great value and the sensitive dimension in which they work offers criteria for the development of techniques, of *technés*, that enhance and improve their efficacy, at the service of which can operate, why not, a kind of philosophy with practical ends. This was the case of the Greek "*υψους*," of the sublime style in Roman poetics and this was the case for Boileau's use of "the sublime" in the last decades of the Seventeenth century. The British theory of taste carried out the inclusion of the sublime experience in a privileged program of modelling of human's sensitive behaviour and the value assigned to this experience still depended on affective qualities of specific objects.

Our attempt to reconstruct the functional contexts in which the word "sublime" was a key to qualify objects of sensitive experience requires first to identify them outside the semiotic sieve our theoretical tradition adapted to it. To understand the sphere of use in which "sublime" or "*υψους*" qualified certain kind of objects in antiquity it is necessary to consider that the function not just of rhetoric or philosophy, but that of statues, paintings and other objects requiring a technique or art had to do with immediate temporary needs. These needs were connected to ideologies, to religious and pagan rites, and with forms of civil behaviour in which the direct affective power of the object was a priority and the construction of techniques for their fabrication depended ultimately on this power. Martha Nussbaum has made interesting contributions about the practical function philosophy, rhetorics and tragedy had in Greek times. Her studies, Roland Barthes's and Gianni Carchia's will be useful to describe the functional interest of ancient rhetorics in a frame of experience that had nothing to do with disinterest or aesthetic distance.

Nor does the experience of "the numinous" Rudolf Otto connects

to the concept of the sublime seem to do with disinterest or distance. The participation of the image in medieval devotional realms as Suzannah Biernoff describes them in her studies on visuality seems more adequate to understand Otto's contribution. Religious feeling in these contexts implied a modality of image contemplation and a technology for their creation which, before representing ineffable contents, constituted a form of contagion or communion.

In the literary contexts in which the Greek "*ὕψους*" and the antique "sublime style" are redefined in the Sixteenth and Seventeenth centuries, an estimated emotional experience of wonder intervenes with which these antique concepts will be connected and which will be determinant for their importance. Lorraine Daston and Catherine Park anticipated a detailed study of the scientific, theological, social or political interests that conformed the privileged place of the experience of wonder and of marvels (of marvellous objects) from the Twelfth to the Eighteenth centuries. The introduction and establishment of wonder and wonders in Renaissance and Baroque, even Neoclassical, poetical discourses was introduced as an affective power that infested natural and artificial objects, that designated poetic typologies and that, finally, became a product of mental faculties as the wit or the *ingenium*. The connection between wonder and the sublime Boileau introduces in late Seventeenth century's poetical debate follows a program of legislation and administration of emotional transport through language which still doesn't separate art from technique.

With the inclusion of the sublime in the context of Seventeenth century poetics, on the one hand a privileged concept of it was borrowed by the recently created academies of painting as a reaction against imitation and against the satisfaction of superficial senses and, on the other, a modality of appreciation of painting determined by the transmission of affect. Both uses of the term "sublime," beyond the contrast our modern schemes of classification let us identify, coexisted and cooperated along the Eighteenth century, as James Elkins has recently argued. This cooperation was not exempt from tensions, as Gillen D'Arcy Wood's reflection on the relationship between the academy painters and the panoramists in Britain and Eik Khang's studies on the controversial relationship between Greuze and the French Academy demonstrate.

Our aesthetic and art tradition doesn't dedicate much attention to the contexts of ancient rhetorics, of medieval devotional practices, of Neoclassic poetics or of academy painting in which the term

“sublime” was applied to different phenomenologies and interests. This scant attention contrasts with the one received by the reflection Edmund Burke made in the mid Eighteenth century. His theoretical contribution usually couples the concept Immanuel Kant introduced in the *Critique of Judgement* when a canonical definition of the sublime is at issue. This common assimilation is used to ratify in some way the identification of modern aesthetics’ origin with the British Theory of Taste. However, as Andrew Ashfield and Peter de Bolla pointed out. There are substantial differences between the British Eighteenth century contributions and kantian aesthetics that make this assimilation unviable. These differences are shaped by frames of moral interest underlying each of these contributions. While in the British Theory of Taste sensitive appreciation was inextricably linked to an external object and autonomous subject cannot be proposed appealed, Kant’s reflection makes aesthetic judgement depend especially on the assumption of an autonomous subject that prevails the object of perception. While Burke and the empirist tradition are interested in the sublime experience and the objects implied in it, Kant and the tradition his aesthetic reflection opens place the sublime beyond sensation, as the definite manifestation of man’s intellectual and moral nature. Burke’s contribution –as Vanessa Ryan and, with a controversial essentialist aspiration, Richard Shusterman proposed– focuses on the intervention of bodily functions in the sublime experience only possible in a frame of ethic, social and artistic conventions completely different from those behind the idealist aesthetic tradition Kant introduced. Kant’s aesthetic contribution, as recent interpretations by Paul Crowther and Paul Guyer demonstrate, had an unquestionable moral interest superimposed over the requirement of “disinterestedness” which so much intervened in our modern ways of understanding art. This moral interest is based on the rejection of corporeal sensation in judgements of taste and is justified by its incommunicability, by its relative, non-falsifiable condition. The sublime, inasmuch as belongs to an intellectual, conceptual and linguistic sphere, allows to discuss about the adequacy of a certain object to manifest it, but never to declare something sublime on the basis of the sensitive reaction it causes. If, as James Tufts proposed in 1903, Kant distinguished speech spheres and not experience spheres, our tradition’s contempt with sensation and preference of a linguistic paradigm of relationship to art, has taken Kant’s ideas beyond kantian reflection’s own limits. Beyond kantian’s own limits not only when the

aesthetic judgement falls back to sensation, but also when the artwork takes refuge in representation, when it manifests the sublime by virtue of its capacity to represent inefables and not by virtue of the sensation its presence entails.

Form a linguistic paradigm, the account of the development of modern art our tradition authorises includes the sublime as a logical scheme underlying the rupturist intentions of avant-garde and postmodern art, especially in reflections under the influence of Jean François Lyotard's theoretical perspective. James Elkins, in instance, frames the applicability of the sublime in art proposals that face the problem of accounting, of representing, the unrepresentable. Modern art has been understood from the will to break the easy sensitive indulgent of traditional illusionism, from the persistent invitation to focus the interest of art's experience in the auto-reflexive exercise, in the continuous platonic questioning of appearances and in the celebration of iconoclasy. What it has offered instead are objects where, as Baudrillard would say, what has to be seen is not before your eyes or, as Arthur C. Danto would confirm, justify themselves in their "aboutness." Thus, Barnett Newman put before our eyes an enormous red painting with vertical lines strategically placed where what had to be seen, its "aboutness," was a certain subjective auto-conscience before the limitless. This painting by Newman has been a paradigm of the value the sublime received in our tradition and other abstract and conceptual art proposals, as Agnes Martins white canvases with graphite lines or On Kawara's *Date paintings*, contributed to Newman's legacy. However, there are theories that in Newman's, in other abstract expressionist, and in Agnes Martin's works justified by the linguistic or intellectual scheme the sublime incorporates in our tradition, highlight aspects of their presence and reception that may be seen as the symptom of some disappointment with this tradition. Robert Rosenblum, for example, placed the developments of the abstract expressionists in the line of a modality of appreciation of (landscape) painting closer to Burke's descriptions of the sublime experience than the kantian transcendental scheme.

In recent discussions, the return of Burke's sublime experience, which in Rosenblum's reflections on Abstract Expressionism is just a symptom, has become a valuable interpretive instrument to consider art proposals with an evident sensitive or emotional charge. Mario Perniola and Hall Foster called attention to the necessity to theoretically respond

the increasing presence of extreme realism proposals in today's art scene. The semiotic schemes that allowed to connect modern art aseptic formalism to certain philosophical, political, or ideological contents reveal their limitations when applied to the emphatic affective stimulation of visual art proposals from the last decades of the Twentieth century. To account for this constituent, theoreticians looked for interpretive instruments in psychoanalysis and in theories critical with traditional logocentrism, but it also resulted especially productive to rescue the value that the pre-kantian definition of the sublime experience gave to physiology, to the body and the affective capacity of the image. Susan Sontag and Jill Bennet proposed to face theoretically the understanding of images and artworks whose value, whose efficacy, depends on the affective shock they cause. Suzannah Biernoff speculates on the usefulness of what she calls "the corporeal sublime" to respond to the sensitive or emotional intention much performances and video-art work with. In her proposal, Biernoff specifically referred Bill Viola's recent work, the same work Cynhia Freeland put in connection to the cognitive perspective she applied in her revision of the concept of the sublime to study the intervention of emotion in our experiences with cinema.

The first chapter of this dissertation proposes a theoretical foundation to the distinction of functional contexts of the word "sublime" that the privileged place of the sublime as aesthetic category in our tradition obscures. The universalist character of our theoretical tradition's scientific and philosophical assumptions leaves out the emotional constituent of the sublime experience. The intellectual mechanism through which this marginalization has succeeded involves the use of a signic or linguistic logic under processes of aesthetic categorisation. The sublime as aesthetic category is created through this mechanism. However, the sublime experience can be demonstrated to still operate in peripheral places of our artistic and aesthetic traditions. These places, put the use of the term "sublime" in relationship with religious, ethic or gnoseological functional contexts to which we pay attention in the first section of this chapter. The interpretive re-consideration of the uses and concepts to which the terms "agalma," "numen," and "miraviglia" were connected in their specific contexts will show a functional logic of the term "sublime" different from the identity logic in which our tradition includes it. The logic that submits the object of the (in general) aesthetic and the (particularly) sublime experience to the role of ephemeral signifier of an absent content that nevertheless prevails upon the first

has its roots in platonic metaphysics. The second section of this chapter pursues the identification and analysis of the logic determining the prestige of activities like painting and sculpture marked by the creation of Academies.

In the second chapter, we will focus in the interest under which Boileau translated and put into use pseudo-Longinus's *Περί υψους*. This interest derives from the importance that ancient rhetoric theories acquired in Sixteenth and Seventeenth centuries literary debates. The imitation of the ancients and the invocation of their authority suppose an authentic commandment in academic spheres of these centuries. The translation of the term “*υψους*” into the term “sublime” entails the need to distinguish the conceptual dignity of “the sublime” from the servile technical character of “the sublime style.” However, nor Boileau in the Neoclassic poetics sphere nor pseudo-Longinus in ancient rhetorics renounced to the cooperation of both uses. In the first section of this chapter, we will revise the specific practical context in which the ancients exercised rhetoric discourse and pseudo-Longinus offered a treaty on useful techniques to arouse the audience's favour. The control of emotions in connection to certain affective power of language was a maxim orators had to attend to. In the second section of this chapter, we will try to counteract, from the critical position this dissertation defends, the loss of prestige that Boileau's combination of technical and philosophical aims has suffered from our aesthetic tradition's idealistic perspectives.

The third chapter of this dissertation questions the recurrent assimilation of the British theory of taste's contributions with the distance requirements that, as assumed, determine aesthetics as philosophical discipline. If, to successfully evaluate British theory of taste's, we see their contributions as continuing with the Renaissance and Baroque tradition of “Good Taste” and avoid their submission to conditions of aesthetic purity, we will face an heterogeneous functional context modelled by ethical and cognitive objectives in which our sensitive relationship to the world still sits on the body. Likewise, the functional determination in the theory of taste of terms like “beautiful” or “sublime” will be revealed as alien to the formalist requirements aesthetics would impose later. The first section of this chapter proposes a revision of Joseph Addison's *The Pleasures of Imagination*. Critical studies on Addison's contribution to the development of modern aesthetics usually consider it as an opening-up of his poetical reflection

to the general field of human experience. This reading of Addison's contribution makes it adequately consistent with the evolutionary trend leading to the configuration of aesthetics. But this connection usually undervalues certain functional aspects of his contribution that determined its importance at the beginning of the Eighteenth century. In a context determined by the popularisation of culture, with the loss of power of aristocracy and the increasing influence of the middle class, the control of conduct and human sensitive behaviour became a commandment that used periodicals as a privileged instrument. The second section of this chapter considers Edmund Burke's contribution. The attention his *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* has received frequently removes from the functional context in which it operated what resulted easily asimilable to the logic paradigm kantian aesthetics inaugurates. Once this strategy is revealed, it is necessary to return Burke's contribution to the frame of conventions in which it was proposed and for which it intended to be useful. We will try to consider Burkean sublime physiological implications in their context of action and will compare it to the concept that from different epistemological and functional objectives Kant proposes for this term.

In chapter four, we will discuss wonder as clear precedent of the place the sublime would take during Enlightenment. The aspirations of progress leading in the Eighteenth century to the contempt for sensation the philosophical configuration of the sublime manifests, had already involved the sacrifice of a big range of experiences in which marvel had operated for a long time. Since antiquity, the objects implied in experiences of wonder received a great attention. Philosophical and theological contents got involved with wonder, but none of them remained in a metaphysical sphere apart from practical life, from things or from human sensitive experience. On the contrary, its steemed value turned marvel into an important subject matter for technical and scientific treaties. With the beginning of modernity, natural phenomena connected to marvel and wonder found a scientific explanation that relieved them of the theological contents they had before. The New Science created scepticism, but wonder would still qualify objects that did not manifest God's will any more. During the Sixteenth and Seventeenth centuries, wonder defined a capital end of poetic practice and modelled the attraction for precious and curious objects in princes' and connoisseur's collections. Precisely in these centuries wonder, from

qualifying objects, came to also qualify a poetic style and the mind's faculty implied in poetic and artistic creation. With this extension of meaning, wonder gradually removed the corporeal density in which it operated and fertilized the ground for those who from Neoclassic poetics to the *Enciclopedia* would declare wonder or marvel as something inappropriate for their sensibilities.

Besides accounting for the evolution of the use of wonder, we will frame theoretically the substitution of the descriptive paradigm from which Burke constructs the sublime experience approaching the contextual interests and pressures from which sensations were gradually assimilated to an intellectual paradigm of relationship to phenomena. The initial commitment of British theory of taste with the consideration of sensation as a valuable component of human behaviour gave in to its submission to intellectual mechanisms of control. This way, the sublime experience which Burke placed in a mechanistic explanation implying both mental and corporeal functions of the human being was substituted by the experience of the sublime which, as a distinguished intellectual operation, based its power in the absolute negation of the body's participation.

In the first section of this chapter, we will study the role sensations play in the transcendental scheme of categories Kant proposes in his *Critique of Judgement*. In Eighteenth century's thinking, Kant's contribution consolidates the philosophic determination of studies on sensations. His transcendental dialectics guide Kant's complete systematic definition of human knowledge and his inclusion in the last of this philosophical corpus of a volume on aesthetic judgement. His aesthetic discussion's first premise rejects private enunciations of taste and focuses just in those enunciations that are falsable, that is, that doesn't manifest a private delight, but aspire to be universal truths. From this requisite, sensation becomes a percept disentangled from the body and under the authority of mental operations. Mental operations that, as free play of the faculties, give pleasure by themselves and not through physical delight or through the consideration of the end of any object implied.

The second section of our fourth chapter offers an unusual image of Kant's aesthetic contribution that has recently challenged the narrow formalist conception that for a long time dominated its understanding. The mainly theoretical perspective and the lack of examples of Kant's aesthetic reflection offer an idea of the judgement of taste exclusively

reduced to logic or formal mental mechanisms. This deliberate decision, as recent studies demonstrate, is generated by the subsumption of his aesthetic reflection to the moral ends that coordinate his entire philosophy. Thus, the (kantian category of) the sublime, established after the neutralisation of the formalising mind's activity that occurs in perceptions of beauty, in its identification of a moral concept, becomes an illustrious exponent of aesthetics and Kantian thought's ultimate end.

Finally, in our fifth chapter we will approach the tensions aroused by the incorporation in recent art discourse of a use of "sublime" which, originated in traditions of sensitive appreciation at odds with the transcendental dimension of the sublime as aesthetic category, respond to the importance that art proposals give to sensitive or emotional stimulus from the sixties. We will begin outlining the use that established art discourse made of the concept of the sublime to construct a rupturist account of avant-garde and postmodern art. In this construction, like a figure of speech, the sublime, becomes a logic or interpretive scheme of the historic evolution of abstract art dependent on its superseding of traditional illusionism. Kantian aesthetics, dealing more with the conditions under which a certain aesthetic perception can be communicable than with the way in which sensations operate, receives an invaluable tribute with this use of the sublime. With it, art's perception enters the sphere of logic and keeps apart the intervention of physical affect. In the first section of this chapter we will describe the authorised use of the sublime in modern art's theory and practice, taking as paradigmatic examples Jean François Lyotard's, Arthur C. Danto's and Robert Rosenblum's reflections. Although all of them use the sublime as instrument of interpretation, some paradoxes in Danto's reflection and the indisputable sensualist perspective of Rosenblum confirm the need to phenomenological aspects that kantian aesthetics undervalued. In the second section of this last chapter, we will try to theoretically frame what we understand as a clear tendency in recent art discourse towards the recovery of the model of appreciation which, in contest with kantian aesthetic tradition fronts the consideration of the image's affective power. The increasing presence of art proposals clearly dedicated to arouse direct affective responses in the last decades has been understood through psychoanalytic theories that identify it, in contrast with the rational and distanced formalist tradition of modern art, as result of a kind of derangement or trauma caused by the

sudden discovery of reality's constructed nature. These psychoanalytic perspectives organise their arguments in the same way Lyotard covered the historic development of avant-garde with the kantian scheme of the sublime: they keep their object, art or works of art, not just at distance, but as the other (under the effects of trauma) of the rational and logic character of their interpretive exercise. A different interest has entailed, however, the appraisal of sensitive and affective aspects of the sublime experience to front the understanding of intentionally affective artworks. Some recent interpretive approaches, challenged by these artworks to give account of their necessity and prestige, have found in the sublime experience and in the coincidences of its eventual historic uses with today's cognitive theories, a promising exit from the infertile linguistic paradigm legislating our traditional notion of art.



1. EXPERIENCIA SUBLIME VS. EXPERIENCIA DE LO SUBLIME

Y tampoco éste se llega a nuestras puertas sin alardear jactancioso. Juega un ancho y bronceíneo escudo, que defiende en redondo su cuerpo, y en él lleva la figura de la afrenta de nuestra ciudad: la Esfinge carnívera, hecha de bulto y con primoroso arte claveteada y toda resplandeciente. Bajo sus garras tiene un Cadmeo, de modo que contra él vengan la mayor parte de nuestros dardos. [...] Actor, hermano del que he nombrado antes, el cual no dejará que una vana lengua sin obras corra suelta dentro de nuestros muros para aumento de nuestras desdichas, ni que entre jamás quien ostenta en el enemigo escudo la imagen de una fiera, el más aborrecido de los monstruos, que cuando se halle puesta a la espesa nube de dardos que sobre ella irán de la ciudad, se revolverá acusadora contra quien la lleva.

Esquilo, *Los siete sobre Tebas* 539 ff (trad. José Alemany y Bolufer)

El origen de esta disimulación de la fractura de la presencia en la unidad expresiva del significante y del significado está esbozado entre los griegos en un mitologema que ha ejercido una fascinación particular sobre nuestra cultura. En la interpretación psicoanalítica del mito de Edipo, el episodio de la esfinge, que sin embargo debía tener para los griegos una importancia esencial, queda obstinadamente en la sombra; pero es precisamente este aspecto de la vicisitud del héroe el que debe ponerse en primer plano. El hijo de Laio resuelve del modo más simple “el enigma propuesto por las mandíbulas feroces de la virgen” mostrando el significado escondido detrás del significante enigmático, y con sólo esto precipita al abismo al monstruo mitad humano mitad fiera. La enseñanza liberadora de Edipo es que lo que hay de inquietante y de tremendo en el enigma desaparece inmediatamente si se vuelve a llevar su decir a la transparencia de la relación entre el significado y su forma, del que sólo en apariencia este logra escapar.

Giorgio Agamben, *Estancias*

Estudios recientes preocupados por evaluar el estatus de la imagen en nuestras sociedades avanzadas, han convertido en un recurrente lugar común destacar el estado de insensibilidad o anestesia que el abuso mercantilista y mediático de la imagen genera, perpetuando la idea de que el acceso a la realidad ha sido vetado en un vertiginoso y lamentable régimen absolutista de la espectacularidad y la representación. También se ha convertido ya en un cierto hábito interpretar el desequilibrio que ese asumido estado de las cosas denota a partir del carácter conclusivo que el concepto kantiano de *lo sublime* otorga a una ambiciosa hegemonía de la representación. El carácter compuesto de repulsión y fascinación que Kant identificó en el sentimiento de *lo sublime* incita a valorar su tratamiento como una herramienta interpretativa clave para entender la lógica que subyace a la atracción que imágenes de terror o violencia suscitan en el supuesto estado espectacularizado que tienen en nuestro tiempo.

En *Contra el Humanismo*⁸, un estudio sobre la deriva histórica de las humanidades en occidente, Félix Duque dedica un capítulo al papel que la analítica kantiana de *lo sublime* pudo jugar en lo que identifica como un “proceso de deshumanización” de las ciencias humanas. Para Duque no hay duda de que, a tenor de la condición impuesta por Kant “de que nosotros nos halleemos en seguridad”⁹, el objeto implicado en el sentimiento de *lo sublime*, es ya una “representación”, un “espectáculo”. Según afirma Duque:

El hombre “estético” (más allá de lo que a Kant le gustaría reconocer: el *hombre del espectáculo*) *enmascara* habilidosamente el dolor de la conciencia de fragilidad de los cuerpos humanos (desde el sufrimiento propio a la injusticia y crueldad ejercida sobre los demás) haciendo literalmente ‘de la necesidad virtud’ y reconociendo sus valores en las imágenes que él mismo ha urdido.¹⁰

La figura de ese “hombre estético”, con capacidad para “enmascarar” mediante imágenes el dolor o sufrimiento de una realidad terrible, se ha mostrado útil para evaluar el papel del espectador en el panorama espectacularizado que se ha ofrecido de la moderna cultura de masas. No obstante, hay quien como Susan Sontag, que fue una de aquellos que afirmaron que la exposición reiterada a un acontecimiento en imagen

8 DUQUE, Félix. *Contra el Humanismo*. Madrid: Abada, 2003.

9 *Ibidem*, p. 99.

10 *Ibidem*, p. 100.



Figura 1
 Jeff Walls
*Dead Troops
 Talk* (1992)
 MOMA
 Nueva York

debilita la reacción empática a esos acontecimientos y los desrealiza, casi cuarenta años después, pone en duda sus propias declaraciones al respecto. En *Ante el dolor de los demás*¹¹, Sontag declara que “es absurdo [...] generalizar sobre la capacidad de respuesta de los demás a partir de la disposición de aquellos consumidores que nada saben de primera mano sobre la guerra, la injusticia generalizada y el terror”¹². El punto de vista crítico desde el que se postula el poder narcótico del exceso de imágenes que nos rodea, y que la “Analítica de lo sublime” de Kant convierte en norma, sólo es útil para dar cuenta de la reacción de consumidores de imágenes de violencia instruidos para permanecer inalterables ante ellas. Pero esta actitud ha demostrado ser imposible de mantener, y aún más, para Sontag, “debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan”¹³. La gente puede negarse a mirar frontalmente imágenes atroces, o puede poner en acción el mecanismo distanciador que *lo sublime* kantiano prescribe, pero, como declara Sontag, “probablemente no sea cierto que la gente responde en menor medida”¹⁴.

Al visitante de una galería de Arte en la que se muestran imágenes de guerra (figura 1) no se le puede pedir que neutralice la actitud distanciada que su formación artística le ha enseñado a adoptar pero, por esa misma regla, se ha de asumir que ciertas imágenes, aun siendo entendidas como obras de arte, prescriben otras formas de respuesta. Parece adecuado señalar cierta responsabilidad de Kant

11 SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Debolsillo, 2010.

12 *Ibidem*, p. 94.

13 *Ibidem*, p. 98.

14 *Ibidem*, p. 99.

en la configuración y promoción de la actitud distanciada que hemos terminado desarrollando frente a la realidad, pero es probable que cierto fervor iconoclasta postmoderno haya precipitado la búsqueda de culpables cuando se ve el desapego estético kantiano tras el interés exacerbado de nuestro tiempo por las apariencias. Se trata de una vuelta de tuerca más y de no querer entender que la incitación de Kant a apreciar y usar la imagen como “representación” es ya una reacción frente a usos de la imagen que, entiende, actúan en contra de la integridad intelectual (suprasensible) del ser humano. En ese sentido, su reacción contra el abuso del poder sensitivo o fascinante de la imagen no sólo es perfectamente coherente con las críticas postmodernas a la espectacularización de la realidad, sino que podría estar en su propia base.

El objetivo principal de esta investigación es entender la situación en la que acontece dicha reacción contra el poder sensitivo de la imagen en general, y de las imágenes artísticas en particular, tomando como caso paradigmático de dicha reacción el proceso mediante el cual el ámbito de apreciación sensitiva en que se define la *experiencia sublime* es sustituido por un esquema organizado desde la primacía de la actividad intelectual del individuo en la *experiencia de lo sublime*.

No parece probable que Kant sea el primero en configurar un mecanismo de apreciación sensitiva distanciada de las cosas. Lo que sí es probable es que Kant sea uno de los primeros, si no el primero, en poner el uso del término “sublime” en un estrecho paradigma funcional de la imagen organizado en torno a su uso como signo. La actitud desapegada que propone la tercera crítica kantiana fue en realidad una novedad en un momento en que, según Sontag, “habría sido más fácil reconocer que existe un tropismo innato hacia lo espeluznante”¹⁵. Es precisamente en la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*¹⁶ de Edmund Burke, texto que tradicionalmente se ha considerado antecedente claro de la discusión que Kant ofrece acerca de *lo sublime*, donde Sontag identifica una propensión hacia la consideración de la fascinación por acontecimientos aterradores como una actitud natural que nuestra época ha reprimido. En un capítulo dedicado a explicar cómo opera la simpatía en un ámbito social, Burke dice estar

15 SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Debolsillo, 2010, p. 84.

16 BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997.

convencido de que experimentamos cierto placer, y no pequeño, en las verdaderas desgracias y pesares de los demás, pues dejemos que el afecto sea lo que es en apariencia; si no nos hace esquivar tales objetos, induciéndonos por el contrario a acercarnos a ellos y examinarlos, imagino que, en tal circunstancia, debemos experimentar cierto deleite o placer al contemplar objetos de esta clase.¹⁷

Entre el convencimiento de Burke de que por naturaleza nos atraen las desgracias ajenas y la maniobra contemporánea centrada en hacer responsable de tal atracción a una especie de naturaleza espectacularizadora de la imagen computa una transformación funcional del término “sublime” que centrará nuestra atención en este primer capítulo.

Aunque el uso de la palabra “sublime” ha sido en ocasiones desestimado entre otras razones por la carga de discrepancia entre los conceptos a los que se ha asignado¹⁸, lo cierto es que hubo un momento histórico a partir del cual apareció como absolutamente imprescindible, y resulta relevante que ese momento coincidiera con el paulatino proceso de configuración y asentamiento de nuestro concepto de Arte en el amplio campo de la epistemología moderna.

Parece acertado afirmar que fue Nicolas Boileau quien en 1794 pondría el uso substantivado del término “sublime” en su traducción del *ψους* de pseudo-Longino en relación con un tipo de experiencia al que se dirigiría la atención desde distintos campos epistemológicos a lo largo de todo el siglo XVIII. Para Boileau, *lo sublime* correspondía con ese “algo extraordinario y maravilloso en el discurso que hace que una obra nos impresione, nos arrebate, nos fascine”¹⁹. El uso que Boileau hizo aspiraba a poner en valor en el contexto de la poética neoclásica francesa un concepto de retórica antigua, pero la definición que ofreció

17 BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997, p. 34.

18 Croce, en su empresa estética unificadora desatiende los pormenores en que la estética tradicional había incurrido identificando categorías *pseudo-estéticas* que para él se desviaron de una definición unitaria de lo estético. En este texto, Croce insta a dejar “libres a los que hablan y a los que escriben que definan lo sublime o lo cómico, lo trágico o lo humorístico, como tengan por conveniente y con arreglo al intento que se propongan desarrollar. Y si se insiste para obtener una definición empírica de validez universal, suministraremos esta no más. Sublime (o trágico, cómico, humorístico, etc.) es todo lo que se ha llamado o se llamará, por los que la han empleado o emplearán, esta palabra” Véase CROCE, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Málaga: Ágora, 1997, p. 105.

19 BOILEAU, Nicolas. *Oeuvres Completes, Vol 4. Dissertation sur la Joconde. Arret burlesque. Traité du sublime*. París: Societé des Belles Letres, 1942, p.45.

de *lo sublime* apelaba además a elementos de la sensación o la emoción que mostraron ser un tema idóneo para aquellos círculos de debate en los que desde hacía décadas se aspiraba a entender el comportamiento sentimental del ser humano. El proceso que llevó a término la definición de un campo de pensamiento orientado al estudio de las sensaciones y de su estatus y participación en el amplio campo del conocimiento humano, permitió asentar el uso del constructo lingüístico “lo sublime” para identificar y definir un tipo de experiencia que, junto a la *experiencia de lo bello*, serviría como exponente privilegiado de la capacidad estética del ser humano.

Aunque este trabajo de investigación tratará de atender en lo que sigue a los pormenores históricos sobre la construcción del discurso en cuyo centro se alojó la categoría estética de *lo sublime*, merece la pena detenerse en este primer capítulo en los precedentes y las implicaciones que la transformación sintáctica y gramatical subyacente a la invención del complejo lingüístico y conceptual “lo sublime” trajo consigo.

En concreto, este primer capítulo tratará de comprobar si hacer uso de la expresión “lo sublime” implica inevitablemente apelar a algún tipo de experiencia, si esa experiencia conlleva un matiz emocional determinado y de qué emoción estaríamos hablando. Este examen está motivado no sólo por la confusión que genera la variedad de usos a los que el término “sublime” se presta en distintos campos discursivos, sino, más específicamente, por la ineficacia del privilegiado uso filosófico –aquel que prioriza el uso substantivado del término–, incapaz de atender a fenomenologías particulares y contextos funcionales concretos.

La categoría estética de *lo sublime* no da cuenta de los peculiares aspectos afectivos que genera la situación de encuentro que una considerable cantidad de obras asociadas en nuestra tradición artística con el término “sublime” proponen y para la que algunas de ellas fueron creadas. Las teorías artísticas o estéticas en torno al concepto *lo sublime*, cuando el mecanismo lingüístico de abstracción en que se basa su aplicación trata de incorporar aspectos del encuentro afectivo con determinado tipo de objetos, intelectualizan la sensación, actualizando en cada uno de sus intentos una especie de resto, de latencia corporal inabarcable desde la filosofía. Ante esta situación, la distinción de una modalidad de descripción de la *experiencia sublime* distinta al tipo de descripción que nuestra tradición estética ha aportado a través de la categoría estética de *lo sublime* podría establecer las bases de un paradigma de aproximación al estudio de los aspectos sensitivos

que la abstracción filosófica de la *experiencia sublime* es incapaz de asumir. Dicho paradigma podría finalmente ser útil como estrategia interpretativa del carácter funcional concreto de obras de arte orientadas a suscitar aquellas reacciones afectivas que parecían formar parte del interés que promovió la definición de Boileau y que la formalización del discurso estético y el devenir de *lo sublime* en esa tradición no pueden comprender.

“Lo sublime” es el resultado de un ejercicio de substantivación del adjetivo “sublime” y, como tal, supone la abstracción de una cualidad que normalmente va asociada a una instancia determinada (a un sustantivo, a una sustancia). La expresión “lo sublime”, se usa sintácticamente de forma similar a como usamos “el rojo” o “el azul”, “lo bueno” o “lo malo”. La diferencia esencial de estas abstracciones con respecto a otros tipos de sustantivos como “montaña” o “volcán” es que, como tales, ni “lo bueno” ni “lo sublime” pueden manifestarse presencialmente, no pueden señalarse con el dedo. Tanto “lo sublime” como su equivalente “sublimidad”, fruto del devenir moderno del uso del término “sublime”, refieren una instancia mental o conceptual, abstraída de las cosas y de la percepción de las mismas, y convertida en esencia. Este tipo de operación de pensamiento era ya fundamental en la filosofía griega. El *Hippias Mayor* de Platón, por ejemplo, se enfrenta a la búsqueda de la belleza como una esencia que debe subyacer a todas las cosas bellas²⁰. Y desde este paradigma reflexivo nuestra tradición filosófica ha afrontado la definición de “lo sublime” o de la “sublimidad” como una entidad conceptual preexistente a vicisitudes históricas o contextuales. Por ejemplo, en *La sublimidad y lo sublime*²¹, Pedro Aullón de Haro elabora un interesante aparato discursivo orientado a situar la elaboración moderna de la categoría estética de *lo sublime* sobre la base de una instancia preexistente a tal elaboración aludida mediante la palabra “sublimidad”. Afirma que:

las formaciones de la sublimidad [...] se constituyen significativamente en el arte y en el pensamiento originarios, y mucho más tarde se concretizan conceptualmente de manera adjetiva en la retórica de la teoría de los estilos, permaneciendo así hasta el siglo XVIII, sin que ello signifique la pérdida de una alta sublimidad innominada.²²

20 En su diálogo con Hippias, la cuestión que Sócrates introduce y que da pie al conjunto del texto no es *qué es bello*, sino de *qué es lo bello*.

21 AULLÓN de Haro, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum, 2006.

22 *Ibidem*, p. 20.

Aullón de Haro entiende por esa sublimidad silenciada toda forma de “visión trascendente”²³ originaria, y de ahí que señale el arte rupestre como “un aspecto inicial de la sublimidad”²⁴.

El alcance del estudio que con este trabajo de investigación se propone acerca del uso del término “sublime” en nuestra tradición teórica de arte, reniega de la ambición universalizadora implícita en la propuesta de Aullón de Haro. Nuestro estudio, más bien, trata de esclarecer el interés que mueve dicha ambición universalizadora para lo cual lo más oportuno parece situarse, en un principio, en el análisis de las implicaciones funcionales que la definición de Boileau, como consagración para nuestra tradición de la forma sustantivada del término “sublime”, ofrece. Si la impresión, la fascinación o el arrebatado que Boileau nombra en su definición dependen de la manifestación de *lo sublime*, como ese algo extraordinario o maravilloso del discurso, sin duda refiere un tipo de experiencia distinta a la que experimentamos frente a cosas impresionantes, fascinantes o arrebatadoras, o lo que es lo mismo, no trata de una experiencia impresionante, fascinante o arrebatadora de cosas impresionantes, fascinantes o arrebatadoras, sino de la experiencia impresionante, fascinante, o arrebatadora de un “algo”, de un indeterminado o abstracto asentado en el lenguaje al que denomina “lo sublime”. La *experiencia de lo sublime* implica una relación distanciada con respecto a aquello que la suscita, por la sencilla razón de que el objeto que la suscita es una abstracción, un ente de pensamiento, y la cuestión que surge entonces es acerca del tipo de impresión, fascinación o arrebatado que algo con lo que mantenemos una relación meramente intelectual es capaz de suscitar. La respuesta parece depender de una distinción de niveles de discurso. Si tras el pasmo causado por el estallido de una bomba a veinte metros de distancia alguien expresara que ha tenido una *experiencia del terror*, probablemente pensaríamos que esa persona tiene algún problema con su capacidad para relacionarse con el entorno, mientras que no sería así si la escucháramos describir tal experiencia como aterradora. En cambio, una expresión como *experiencia del terror* es algo que quizás resulte más apropiado escucharle a un crítico de Arte, un periodista o un psicólogo, cuya labor le obliga a mantener una actitud distanciada con respecto a su objeto y a evitar la mera subjetividad de sus juicios.

23 AULLÓN de Haro, Pedro. *Op. cit.*, p. 22.

24 *Ibidem*, p. 23.

De forma paralela el uso substantivado del término “sublime” parece configurarse para operar en un nivel de discurso distinguido, elevado con respecto al nivel de la experiencia emocional común. En este nivel de discurso el objeto de experiencia y la cualidad emocional implicada son apartados a expensas de su función representativa, de su capacidad para servir como signos de “lo sublime”. Pero objetos tradicionalmente asociados al término “sublime” como una escarpada montaña, un volcán en erupción, un paisaje de Friedrich o una obra de Jackson Pollock no sólo se definen en su función representativa, sino que operan además en otras dimensiones, en las que la impresión, la fascinación o el arrebató se asientan además de en la manifestación del concepto designado (en *lo sublime*), especialmente en una dimensión sensitiva de experiencia.

La lógica lingüística que ordena el uso de la forma substantivada de la palabra “sublime” que nuestra tradición estética y artística ha privilegiado no satisface la descripción del ámbito emocional en que los objetos implicados, sean éstos naturales o artificiales, operan. Una de las perspectivas de estudio más célebres de las últimas décadas siembra dudas más que razonables sobre la autosuficiencia del paradigma lingüístico o comunicativo para el entendimiento del Arte. En 1963, Ernst H. Gombrich, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística*²⁵, pone sobre el tapete una función del objeto artístico en la que no es preciso que intervenga la comunicación, en la que las imágenes u obras de arte funcionan como “sustitutivos” que “cumplen ciertas demandas del organismo”, como “llaves que encajan en cerraduras biológicas o psicológicas, o monedas falsas que hacen funcionar la máquina cuando se las echa por la ranura”²⁶. El caballo de juguete sirve a Gombrich para explicar ciertas funciones del arte primitivo o egipcio que las metodologías tradicionales en Historia del Arte tienden a oscurecer, aunque no se compromete con la incorporación de esta perspectiva de apreciación en nuestro concepto actual de Arte²⁷.

25 GOMBRICH, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística*. Madrid: Debate, 2003.

26 *Ibidem*, p. 4.

27 *Ibidem*, p. 11. “En cuanto se presenta una imagen como arte, por este mismo acto se crea un nuevo marco de referencia, al que no se puede escapar. Se convierte en parte de una institución, con tanta seguridad como el juguete en el cuarto de los niños. Si Picasso —como cabe imaginar— pasara de la cerámica a los caballos de madera, y enviara los productos de tal capricho a una exposición los podríamos entender como demostraciones, como símbolos satíricos, como una declaración de fe en las cosas sencillas, o como ironía de sí mismo, pero una cosa le sería negada aún al más grande de los artistas contemporáneos: no podría hacer que el caballo de madera significara para nosotros lo que significó para su primer creador. Ese camino está cerrado por el ángel de la espada flamígera”.

Pero en el acercamiento al uso del término “sublime” que este capítulo persigue, su propuesta sugiere una alternativa prometedora ya que podría abarcar los aspectos sensitivos o emocionales del encuentro con objetos asociados tradicionalmente al término “sublime” que nuestra tradición filosófica ha ignorado.

Los paisajes de Friedrich o las obras de Pollock suelen ser importantes para el discurso acerca del Arte como representaciones del pensamiento de una época o como expresiones de cierta concepción del mundo, pero además han servido como “sustitutos”, en el sentido de que se han usado para estimular sensaciones relevantes dentro de la convención cultural en que han operado, y en esa función parecen absolutamente imprescindibles los aspectos presenciales de los objetos implicados.

A Robert Rosenblum el recurso a “lo sublime” le sirvió para avalar ciertas propuestas del arte norteamericano a partir de su conexión con un reconocido concepto de la Estética tradicional que no había sido suficientemente explorado en la práctica artística europea de su época²⁸. Pero homologaciones o asimilaciones como la suya, avaladas por la lógica lingüística o filosófica de nuestra herencia estética, oscurecen las funciones contextuales concretas de las obras que interpreta. Como el caballo de juguete de Gombrich, los paisajes de Friedrich y las obras de Pollock debieron ser funcionales para los comportamientos animistas de los que depende la experiencia sensitiva que elicitaron y que determinaron su configuración como imágenes.

El tamaño de un Friedrich (figura 2) en comparación con el de un Pollock (figura 3) ha de ser relevante en este sentido y la función a la que se presta, la sensación concreta que aspira estimular, distinta. De modo que reducir las respectivas funciones de uno y otro a la representación lingüística de un concepto metafísico o trascendental, por encomiable que éste sea en nuestra tradición, supone un menosprecio del carácter presencial que las determina y de la predisposición psicológica que estimulan cada una de ellas. La difícil relación que el discurso acerca del Arte ha mantenido con respecto al animismo probablemente ha ido pareja a la centralidad que su interpretación lingüística o filosófica ha tenido en nuestra tradición. Un rescate de la dimensión animista en que operan las imágenes se ha producido recientemente en el seno de los Estudios Visuales, como ámbito disciplinar en el que el Arte deja de

FIGURA 2.
Exposición de David Caspar Friedrich en el Nacional Museet. Estocolmo (Suecia)

FIGURA 3.
Jakson Pollock. *One: Number 31*. Colección permanente del MOMA (Nueva York)

²⁸ Véase ROSENBLUM, Robert. “Lo sublime abstracto” en AA. VV. *La abstracción del paisaje. Del Romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March, 2007, p.161-167.



definirse como objeto excluido del amplio conjunto de relaciones que establecemos con las imágenes. En *What do pictures want? The lives and Loves of Images*²⁹, W. J. T. Mitchell, uno de los representantes más reconocidos de esta nueva perspectiva, pone de relieve el fracaso de Barthes en su aspiración a combatir a través de la semiótica la “idea mítica de la vida” de las imágenes cuando su ambición se vio truncada por la atracción, por el afecto que le suscitó la “fotografía del jardín de invierno”. Mitchell, entre otros asuntos, trata de convertir el “vitalismo” o “animismo” de la imagen en un asunto abarcable desde la razón, evitando el paradigma semiótico, pues “la pregunta por el significado ha sido algo explorada –incluso exhaustivamente– por hermenéuticos y semióticos, con el resultado de que cada teórico de la imagen parece encontrar algún residuo o ‘excedente de valor’ que va más allá de la comunicación”³⁰.

Si lo que Gombrich y Mitchell sugieren acerca del “animismo” ha tenido algún efecto en nuestra tradición artística, es posible que no sólo sirva para dar cuenta de las carencias del tratamiento lingüístico al que el discurso filosófico ha sometido la explicación del Arte, sino que quizás, oportunamente, pueda responder al problema que el uso adjetivo del término “sublime” ha supuesto a ese discurso. En la *Crítica del Juicio*, Immanuel Kant centra todos sus esfuerzos críticos en desvincular el uso estético de la palabra “sublime” de cualquier realidad empírica y en priorizar el uso de *lo sublime*, como un concepto trascendental. Se puede decir que su argumentación consagra el uso sustantivado del término que Boileau había iniciado con la traducción del texto de pseudo-Longino. Como adjetivo, “sublime” haría referencia a una cualidad no permanente o sustancial, a una experiencia eventual y relativa, de un determinado objeto que amenazaría la aspiración de universalidad de la Estética como disciplina filosófica. Pero lo cierto es que si el término “sublime” ha operado históricamente de algún modo, lo ha hecho predominantemente en función de la importancia que determinados objetos y la experiencia de los mismos han adquirido en un momento determinado. Su pertinencia o relevancia ha dependido de su operatividad para calificarlos en sus contextos funcionales. Si un volcán en erupción, un cielo estrellado o la iglesia de San Pedro en Roma han sido calificados de “sublimes”, esto ha ocurrido en virtud del efecto sensitivo o emocional que su contemplación ha comportado y porque

29 MITCHELL W.J.T. *What do pictures want? The lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

30 *Ibidem*, p. 9. (t. d. a.)

tal efecto ha tenido una enorme relevancia en su contexto específico. Si esos objetos han ocasionado la *experiencia sublime* es porque han podido sentirse o experimentarse como sublimes en los respectivos contextos en los que han operado, al margen de que, además, hayan podido usarse como signos de algún trascendental.

El uso adjetivo de “sublime” es análogo al que comúnmente hacemos de otros calificadores, no sólo aplicados a objetos, sino a experiencias o estados emocionales, como “triste” o “alegre”, aunque la exclusividad que el ámbito de la filosofía o la Estética ha reclamado para este término ha podido oscurecer esa dimensión del uso del término. El uso adjetivo ha estado determinado contextualmente y es cambiante, lo cual no implica que sean arbitrarios ni su uso ni aquello que califica, sino que ambos más bien se gobiernan a partir de convenciones de comportamiento distintas.

A menudo leemos testimonios de épocas pasadas o de lugares remotos en los que hay objetos que suscitan estados emocionales que hoy en día o en nuestra cultura no suscitarían, sin que esto necesariamente implique que quienes reaccionaron o reaccionan de determinada manera en esos contextos confundan sus sentimientos o los objetos a los que los dirigen. Lo que ha ocurrido es que el uso sustantivado que el discurso filosófico ha postulado, y que se ha configurado por oposición al uso adjetivo, con su consagración dentro del discurso dominante, ha devaluado la competencia de otros contextos funcionales en los que en algún momento operó.

La asignación de calificadores de emoción como “triste” o “alegre” a obras de arte ha supuesto al discurso filosófico un problema del que habitualmente se han tendido a excluir términos como “gracioso”, “sublime” o “pintoresco”, apelando a una supuesta dimensión enteramente estética de sus conceptos³¹. Pero esta exclusión suscita ciertas dudas ya que, aún asumiendo que esos términos han sido centrales para nuestra tradición estética, sin embargo comportan elementos sensitivos y emocionales y son usados en contextos y con finalidades no exclusivamente estéticos. Más acertado quizás sería

31 En un texto consagrado a la definición de la cualidad sentimental en la experiencia de “lo santo,” Rudolf Otto establece analogías con el concepto de lo sublime. Cuando aborda la cualidad fascinante de dicha experiencia, busca analogías con el concepto de lo sublime, no sin antes declarar que corresponden a esferas totalmente distintas. Otto lo expresa del siguiente modo: “esta armonía de contraste que intentamos, aunque no podemos describir, puede ser sugerida, bien que remotamente, por una analogía sacada, no de la misma esfera religiosa, sino de la estética.” Véase OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 64.

afirmar que el uso que el discurso estético ha hecho del término “sublime” ha suscrito un modo de apreciación artística habitualmente en competición con los *quales* sensitivos de la experiencia emocional común. En *The expression of emotions in the visual arts: a philosophical inquiry*³², B. R. Tilghman se enfrenta al problema de explicar nuestras aplicaciones de sentimientos o emociones a obras de arte, partiendo del error de la perspectiva filosófica tradicional cuando se ha apelado a la definición de una doctrina especial distinguida de nuestros usos corrientes de, por ejemplo, términos como “triste” o “alegre” para hacerlo. Según Tilghman, los filósofos no han tenido claro que “tener una emoción no entra en competición con apreciar el carácter emocional de una obra de arte”³³. Su posición teórica defiende una relación de continuidad entre el modo en que expresamos nuestra apreciación estética y el que usamos en nuestra relación emocional con nuestro entorno en general. Para él,

hablar sobre la belleza, esto es, sobre el carácter estético y especialmente sobre el carácter emocional [del arte] tiene sentido y tiene lugar en el contexto de una comunidad de personas con sensibilidades apropiadas y una vida compartida de experiencia moral y emocional. El pronunciamiento de términos estéticos aislados de un objeto al que señalar, o mirar o discutir con esos términos, y vuelto a mirar de distintas formas sólo es una instancia de lenguaje que se va de vacaciones y que como consecuencia pierde su sentido y su lugar³⁴.

El discurso filosófico tiende a olvidar frecuentemente que el lenguaje es algo que se materializa históricamente en su relación con determinados contextos funcionales. Los usos substantivos y adjetivos del término “sublime”, tanto aquellos localizados en un nivel de discurso elevado como aquellos otros pertenecientes a un nivel más común de lenguaje, forman parte de un continuo de experiencia sensitiva o emocional cuyo alcance no ha sido suficientemente explorado desde ese discurso. La identificación de elementos cognitivos, fenomenológicos y psicológicos en la descripción de las emociones puede ser útil en este sentido. En “Art and the feelings of emotions”³⁵, Derek Matravers arranca su descripción de la asignación de emociones a obras de arte

32 TILGHMAN, B. R. *The expression of emotions in the visual arts: a philosophical inquiry*. La Haya: Martinus Nijhoff/The Hague, 1970.

33 *Ibidem*, p. 72 (t. d. a.)

34 *Ibidem*, p. 80 (t.d.a.)

35 MATRAVERS, Derek. “Art and the feelings of emotions” en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 31, Nº 4, octubre, 1991, p. 322-331.

describiendo los tres componentes perceptivos en los que opera el miedo: la consciencia de una amenaza, alguna inquietud o tensión y algunos cambios fisiológicos. Aunque estos tres componentes suelen ocurrir juntos, no tienen porque ir unidos: a veces se puede ser consciente de la amenaza de un determinado objeto sin pasar por los sentimientos fenomenológicos o fisiológicos de miedo. Igual que su trabajo obliga a un médico a reprimir sus reacciones emocionales y a formular una desapasionada diagnosis centrada en el elemento cognitivo, el uso sustantivado del término “sublime” ha podido identificar en nuestra tradición artística un nivel de discurso que somete el objeto implicado a una lógica lingüística distanciada. Los objetos implicados, las obras de arte, han podido verse como signos, como representaciones, como evidencia de algún abstracto intelectual, pero esa ha sido sólo una de las funciones de las obras de arte: éstas además han servido para originar reacciones emocionales. Si, como dice Matravers “lo que hace triste [a una obra de arte] es el modo en que despierta en nosotros la respuesta emocional adecuada”³⁶, lo que ha hecho “sublimes” a ciertas obras de arte ha debido operar en ese mismo ámbito de respuesta.

Las implicaciones esencialistas del tratamiento filosófico del término “sublime” han permitido erigir instancias semánticas ajenas al devenir histórico y a los contextos funcionales específicos en que se ha usado. Las instancias de “visión trascendente” que Aullón de Haro trata en su texto, pudieron haber existido desde tiempos muy remotos, pero homologar tales experiencias al término “sublimidad” sólo es posible desde una perspectiva de estudio que pretenda instituir como universal una orientación teórica determinada, en este caso la de la lógica lingüística que prioriza la existencia de una entidad conceptual universal a usos contextuales específicos. Si tratamos de evitar tales generalizaciones y echamos mano de lo que la historia del uso del término “sublime” nos ofrece, aparece manifiesto que el término “sublime” no es usado como sustantivo hasta época moderna y que en usos previos funcionó principalmente como adjetivo, significando generalmente “elevado” o “alto”. El diccionario de latín *Lewis and Short* destaca de sus fuentes latinas sustantivos como “*montis cacumen*”, “*tectum*”, “*columna*”, “*atrium*”, “*arcus*”, “*portae*”, o “*nemus*”, a los que “sublime” cualificó. Además sirvió para cualificar usos del lenguaje, como en “*sublimia carmina*”, o en “*clara et sublimia verba*”. Durante la Edad Media, la forma verbal “sublimar” en el ámbito de la alquimia, significaba, según

36 MATRAVERS, Derek. *Op. cit.*, p. 326 (t.d.a.)

el *Diccionario de Autoridades*, extraer de entre los químicos mixtos “las partes más sutiles, y volátiles, elevarlas y separarlas de las crasas por medio del fuego” y en el siglo xv “sublime” se siguió usando, además, para designar tanto un estilo de retórica como un grado excelso de lo que se consideraba beneficioso o bello.

Samuel H. Monk en *The Sublime. A study of Critical Theories in XVIII-century England*³⁷ afirma que en Reino Unido hasta el siglo xviii “sublime” era usado como adjetivo, significando altura física o metafórica. El término “sublime” habría llegado a Reino Unido importado desde Francia, en donde adquiriría gran importancia para la poética neoclásica. De hecho, es en Francia precisamente donde se puede localizar. Como Baldine Saint Girons comenta en *Lo Sublime*³⁸, la invención del sustantivo “lo sublime”. Según Saint Girons,

puede ser que esta invención sea anterior a Boileau, pero fue éste, sin lugar a dudas, el primero en traducir a una lengua moderna el griego *hypsos* por *le sublime* en el título de su traducción del tratado de Longino. [...] De manera que se convierte en el primero en definir lo sublime en contraposición sistemática al “estilo sublime” de la tradición retórica³⁹.

37 MONK, Samuel H. *The Sublime. A study of Critical Theories in XVIII-century England*. Michigan: Ann Arbor Paperbacks-The University of Michigan Press, 1960.

38 SAINT GIRONS, Baldine. *Lo sublime*. Madrid: La Balsa de Medusa, 2008.

39 *Ibidem*, p. 106.

1. 1. Agalma, numen y maravilla

Atenea, hija de Zeus, que lleva la égida, dejó caer al suelo, en el palacio de su padre, el hermoso peplo bordado que ella misma había tejido y labrado con sus manos; vistió la túnica de Zeus, que amontona las nubes, y se armó para la luctuosa guerra. Suspendió de sus hombros la espantosa égida floqueada que el terror corona: allí están la Discordia, la Fuerza y la Persecución horrenda; allí la cabeza de la Gorgona, monstruo cruel y horripilante, portento de Zeus, que lleva la égida.

Iliada (5, 742), Homero

At Lacedaemoniis in Herculis fano arma sonuerunt, eiusdemque dei Thebis valvae clausae súbito se apeuerunt, eaque scuta, quae fuerant sublimae fixa, sunt humi inventa. Horum cum fieri nihil potuerit sine aliquo motu, quid est, cur divinitus ea quam casu facta esse dicamus?

De Divinatione, M. Tullius Cicero

De portentis. Portenta esse Varro ait quae contra naturam nata videntur: sed non sunt contra naturam, quia divina voluntate fiunt, cum voluntas Creatoris cuiusque conditae rei natura sit. Unde et ipsi gentiles Deum modo Naturam, modo Deum appellant. Portentum ergo fit non contra naturam, sed contra quam est nota natura. Portenta autem et ostenta, monstra atque prodigia ideo nuncupantur, quod portendere atque ostendere, monstrare ac praedicare aliqua futura videntur. Nam portenta dicta perhibent a portendendo, id est praeostendendo. Ostenta autem, quod ostendere quidquam futurum videantur. Prodigia, quod porro dicant, id est futura praedicant. Monstra vero a monitu dicta, quod aliquid significando demonstrent, sive quod statim monstrent quid appareat; et hoc proprietatis est, abusione tamen scriptorum plerumque corrumpitur.

Etimologías, Isidoro de Sevilla

El ejercicio de identificación y delimitación de los distintos usos a los que se ha prestado el término sublime ha revelado el realce que nuestra tradición estética ha dado al uso substantivado y la desatención que, por el contrario, ha recibido el uso adjetivo. Hemos visto que la operación mediante la cual se ha priorizado un uso con respecto a otros ha obedecido en nuestra tradición a la necesidad de distinguir modos de apreciación estética. Lo sublime, en este sentido, ha suscrito una modalidad de experiencia intelectual y distanciada en la que los objetos implicados han adoptado una función representativa subsidiaria y la relación sensitiva con ellos ha sido ignorada. Aquellos usos que, mientras tanto, han permanecido arraigados a funciones del objeto ajenas al desinterés o implicados en experiencias sensitivas o emocionales específicas no han recibido atención crítica. Esta situación ha creado un vacío metodológico que este trabajo de investigación trata de reconstruir atendiendo a los contextos de uso particulares del término “sublime”, identificando las funciones de los objetos calificados como tales, y los

intereses prácticos y necesidades psicológicas en los que ha operado.

La configuración relativamente tardía de lo sublime como categoría estética y la inoperatividad de un concepto de Arte que sólo en el siglo XVIII llega a definirse de la forma en que nosotros lo hemos entendido hasta ahora, sugiere que aquellos objetos a los que se había asociado el término en contextos funcionales anteriores pudieron operar de manera distinta. Aunque desvincular los desarrollos de nuestra tradición estética y artística de intereses religiosos o morales supone una simplificación precipitada, lo cierto es que la configuración epistemológica tanto de la Estética como del sistema de las Bellas Artes en el contexto de la Ilustración es fruto de las aspiraciones laicas de la ciencia moderna y de su supuesta emancipación de presiones políticas o religiosas. De ahí que, cuando tratamos de aproximarnos a los contextos funcionales en que opera el uso del término “sublime” antes de su ingreso en el ámbito de la Estética, uno de los marcadores más relevantes para describirlos se materialice en su servicio a prerrogativas sociales, religiosas, políticas o éticas.

Las experiencias y los objetos calificados como sublimes, tanto en sentido literal como figurado, desde la antigüedad, actualizaban modelos o convenciones de comportamiento modulados contextualmente. Si sublime calificó objetos “altos”, “elevados” o “excelsos”, emociones “impresionantes, fascinantes o arrebatadoras”, y fue homologable a otros calificadores como “extraordinario” o “maravilloso”, lo hizo en sintonía con las prerrogativas mencionadas, que dotaron de importancia a los objetos a los que calificó⁴⁰.

En este apartado trataremos de contrarrestar el enfoque universalista con que la perspectiva filosófica ha asimilado los usos históricos del término “sublime”, aportando evidencias que sustentan una versión de aproximación a determinado tipo de experiencia limitada contextualmente, y tratando de describir otras versiones o paradigmas de uso que han sido oscurecidas o desatendidas por ella. La experiencia de “maravilla”, “asombro” o “admiración” que integran distintos contextos pre-modernos de comportamiento demanda una aproximación teórica capaz de abarcar encuentros con objetos ajenos a la distancia y al desinterés estéticos, artísticos y no artísticos, que incorporen la sensación y la emoción como factores determinantes.

40 Seguimos haciendo uso de los elementos que integran la definición que Boileau ofrece de lo sublime ya que, aunque con su uso se instituye un precedente claro del sentido filosófico que aportaría el discurso estético, esa definición despliega elementos clave en los usos no filosóficos del término.

Revisiones recientes en Historia del Arte, Antropología y Estudios Visuales tratan de poner en valor el papel decisivo que las sensaciones y las emociones han tenido, a pesar del desprestigio impuesto por la opinión dominante de estirpe cartesiana acerca de su irracionalidad⁴¹, en distintos ámbitos de comportamiento. La reconsideración de la participación de las emociones en experiencias de asombro o maravilla pre-modernas a la luz de estas perspectivas teóricas es necesaria porque las rescata del ámbito de confusión en el que se las ha situado. En cuanto a lo que esta reconsideración podría aportar a nuestra discusión, no sólo es oportuna para restablecer la conexión de la experiencia aludida mediante el término “sublime” con los componentes emocionales que determinaron su importancia en distintos momentos históricos, sino para devolver los objetos implicados en tal experiencia al contexto funcional en que operaron.

Más arriba hemos planteado que la configuración del discurso estético inaugura una perspectiva de aproximación laica, desvinculada de intereses religiosos o éticos, a la apreciación del fenómeno artístico. Si bien es cierto que la Estética surge al auspicio de la fe en la razón propia de la modernidad y que este empuje la dota de legitimidad en el conjunto gnoseológico de disciplinas que la Ilustración inaugura, como ya se ha dicho, esta declaración no deja de ser una simplificación operativa. Como se irá desvelando a lo largo de este trabajo de disertación, la Estética es heredera en muchos aspectos de tradiciones discursivas anteriores moduladas por objetivos religiosos o éticos que siguen latentes en su devenir moderno. Lo que ocurre es que a partir

41 Martha Nussbaum opone su estudio sobre el papel de las emociones en la filosofía helenística a asentados paradigmas de entendimiento de las emociones en Occidente. Opina que ningún pensador griego asumiría el papel que la modernidad ha asignado a las emociones. Nussbaum describe los estereotipos acerca de las emociones que la modernidad nos ha dejado del siguiente modo: “según algunas influyentes opciones modernas que han dejado una profunda marca en los estereotipos populares, emociones como el pesar, la cólera y el miedo proceden del lado irracional de las personas, que ha de distinguirse netamente de la capacidad de razonar y formar creencias. Las emociones son simplemente reacciones corporales, mientras que el razonamiento entraña una compleja intencionalidad: orientación hacia un objeto y una visión distintiva de éste. Las emociones son no aprensibles o innatas, mientras que las creencias se aprenden en sociedad. Las emociones son refractarias a la enseñanza y la argumentación, las creencias pueden modificarse mediante la enseñanza. Las emociones están presentes también en los animales y en los niños; la creencia y el razonamiento pertenecen únicamente a los seres humanos maduros. Estos son algunos de los clichés habituales sobre las emociones, tanto si reflejan o ha reflejado alguna vez, como si no, la forma en que la gente habla efectivamente sobre las emociones concretas cuando las experimenta en su vida.” Véase NUSSBAUM, Martha C. *La terapia del deseo. Teoría y práctica de la ética helenística*. Barcelona: Paidós. 2003, p. 112.

de la Ilustración, la presión de estos objetivos religiosos o éticos se ejerce de manera distinta, y la categorización filosófica de lo sublime es ilustrativa del cambio que se produce y del modo en que operan.

Uno de los componentes esenciales del lugar que ocupará el interés ético o religioso en la Estética se confecciona en una nueva concepción de las sensaciones o las emociones. En el rechazo de Immanuel Kant de la fruición corporal en el juicio estético, que señalamos en el apartado anterior, se manifiesta cierta presión ética que aflorará de nuevo, aún de forma soslayada, en el momento en que aborda la definición de lo sublime. Al afrontar la explicación filosófica del sentimiento que se produce frente a aquello que asombra en la experiencia de lo sublime, Kant identifica un momento inicial negativo en el que el objeto despliega todo el poder de su presencia amenazando la capacidad aprehensiva del ser humano, y uno positivo determinado por una intuición acerca de la “suprasensibilidad humana” que restituye su dignidad frente al mundo fenoménico. Aunque la explicación que ofrece Kant mantiene muchos puntos en común con aquellos debates que desde hacía décadas trataban de identificar lo peculiar de la experiencia sublime, la diferencia viene marcada por el lugar que asigna a lo sublime. Para Kant, nada del objeto es sublime, pues es negativo todo aquello que aporta a la experiencia, mientras que lo sublime recae en la capacidad mental del sujeto para distanciarse. El recurso a la distancia ha orientado, salvo en

determinadas y escasas ocasiones⁴², el desarrollo histórico de la Estética y de nuestra noción de Arte a partir de la *Crítica del Juicio* kantiana. La austeridad intelectual del tratamiento kantiano del sentimiento estético y su influencia en la tradición estética y artística occidental dificulta el reconocimiento de los intereses religiosos y éticos de los objetos y experiencias a los que se ha aplicado. La centralidad de la intervención intelectual del sujeto y el menosprecio del objeto en la definición kantiana de lo sublime, sin embargo, no son esenciales para el interés que despierta el uso del término “sublime”, y los objetos y experiencias por él calificados, en otros contextos. En ellos, el objeto, la sensación y la cualidad emocional intervienen de forma distinta. No son apartados en pro del ejercicio intelectual, sino que son determinantes para la experiencia en que participan.

Una de las reflexiones en que podemos intuir esperanzadoramente la viabilidad de esta hipótesis la desarrolla en 1927 el teólogo protestante alemán Rudolf Otto en *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. En su texto, Otto se enfrenta a la necesidad de dar cuenta de los contenidos irracionales del sentimiento religioso para una definición completa de *lo santo*. Tras reconocer la total inaccesibilidad de una lógica racional basada en conceptos claros y distintos para

42 Friedrich Nietzsche, en la tercera disertación de la *Genealogía de la moral*, elabora un encendido ataque a la noción kantiana de “desinterés”: “Kant pensaba que hacía un honor al arte dando la preferencia y colocando en el primer plano, entre los predicados de lo bello, a los predicados que constituyen la honra del conocimiento: impersonalidad y validez universal. No es éste el sitio adecuado para discutir si, en lo principal, no era esto un error; lo único que quiero subrayar es que Kant, al igual que todos los filósofos, en lugar de enfocar el problema estético desde las experiencias del artista (del creador), reflexionó sobre el arte y lo bello a partir únicamente del ‘espectador’ y, al hacerlo, introdujo sin darse cuenta al ‘espectador’ mismo en el concepto ‘bello’. ¡Pero si al menos ese ‘espectador’ les hubiera sido bien conocido a los filósofos de lo bello! Quiero decir, ¡conocido como un gran hecho y una gran experiencia personales, como una plenitud de singularísimas, y poderosas vivencias, apariencias, sorpresas, embriagueces en el terreno de lo bello! Pero me temo que ocurrió siempre lo contrario: y así, ya desde el mismo comienzo, nos da definiciones en las que, como ocurre en aquella famosa que Kant da de lo bello, la ausencia de una más delicada experiencia propia se presenta con la gorda figura de un gusano de error básico. ‘Es bello’, dice Kant, ‘lo que agrada *desinteresadamente*.’ ¡Desinteresadamente! Compárese con esta definición aquella otra expresada por un verdadero ‘espectador’ y artista, Stendhal, que llama en una ocasión a lo bello *une promesse de bonheur*. Aquí queda en todo caso repudiado y eliminado justo aquello que Kant destaca con exclusividad en el estado estético: *le désintéressement*. ¿Quién tiene razón, Kant o Stendhal? Aunque es cierto que nuestros estéticos no se cansan de poner en la balanza, a favor de Kant, el hecho de que, bajo el encanto de la belleza, es posible contemplar ‘desinteresadamente’ incluso estatuas femeninas desnudas, se nos permitirá que nos riamos un poco a costa suya: las experiencias de los artistas son, con respecto a este escabroso punto ‘más interesantes’, y Pigmalión, en todo caso, no fue necesariamente ‘un hombre antiestético’” Véase NIETZSCHE, Friedrich. “Tratado tercero: ¿Qué significan los ideales estéticos?”, en *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1997.

llegar a describirlos, inventa el término “numinoso” y materializa su metodología de estudio

probando a guiar al oyente por medio de sucesivas delimitaciones, hasta el punto de su propio ánimo en donde tiene que despuntar, surgir y hacérsele consciente [...] señalando los análogos y contrarios más característicos de lo numinoso en otras esferas del sentimiento más conocidas y familiares⁴³.

Entre la rica sucesión de sentimientos análogos que va desplegando a lo largo de su texto, como el “sentimiento de criatura”, el “tremendo misterio”, o la “energía”, sin que ninguno de ellos pueda dar cuenta exacta del “inefable” al que califican, Otto considera oportuno introducir el sentimiento de lo sublime para hacer intuible la calidad fascinante del sentimiento que persigue abarcar:

Esta armonía de contraste que intentamos, aunque no podemos describir, puede ser sugerida, bien que remotamente, por una analogía sacada, no de la misma esfera religiosa, sino de la estética. Ciertamente es un pálido reflejo, y además también de análisis muy difícil. Nos referimos a la categoría y al sentimiento de lo sublime. La correspondencia sentimental entre lo sublime y lo numinoso es fácil de entender. En primer lugar, según Kant, lo sublime es un concepto que, como el de lo numinoso, no se puede desarrollar. Podemos, por ejemplo, reunir algunas notas generales, racionales, que se repiten en todos los objetos que llamamos sublimes: que lo sublime llena los límites de nuestra facultad de comprensión y amenaza sobrepasarlos “dinámica” o “matemáticamente”, sea por una poderosa exteriorización de fuerza, sea por su magnitud espacial. Pero esta nota no es, evidentemente, más que una condición, no la verdadera esencia de la impresión sublime. En efecto una simple magnitud no es sublime por grande que sea. El concepto mismo queda sin desarrollar. Hay en él algo misterioso que tiene de común con lo numinoso. En segundo lugar, el objeto sublime opera también sobre el ánimo una doble impresión retrayente y atrayente a la vez. Abate, humilla y, al mismo tiempo, encumbra y exalta. Restringe y coarta, y a la vez ensancha y dilata. De un lado provoca un sentimiento parecido al terror, y de otro lado proporciona felicidad. Por virtud de estos caracteres, lo sublime se aproxima mucho al concepto de lo numinoso, y es muy propio para suscitarlo y asimismo para ser suscitado por él, y para que cualquiera de ellos pase y se mude en el otro.⁴⁴

La analogía que establece es, en todo momento, deudora del tratamiento kantiano de lo sublime, pero Otto se toma las cautelas pertinentes para

43 OTTO, Rudolf. *Op. cit.*, p. 15.

44 OTTO, Rudolf. *Op. cit.*, p. 64-65.

no dar al conflicto sentimental propio de *lo sublime* y de *lo numinoso* la solución que Kant ofrece en la *Crítica del Juicio* –aquella en la que el sujeto ejerce su capacidad intelectual y desactiva el efecto-afecto de la experiencia en cuestión–. Por el contrario, plantea una posible genealogía para el sentimiento de lo sublime con origen en el sentimiento religioso⁴⁵. Hablando acerca de aquellas asimilaciones que se han establecido en el pasado entre el sentimiento religioso y el de lo sublime, Otto declara que es

cierto que muchas veces ha servido de estímulo el sentimiento de lo sublime, conforme a la ley explicada y en virtud de la correspondencia que tiene con el sentimiento numinoso. Pero sin duda este estímulo ha aparecido posteriormente, y lo más verosímil es que haya sido despertado y desencadenado a su vez por el sentimiento religioso, anterior a él, y tampoco extrayéndolo de sí mismo, sino del espíritu racional y sus facultades a priori⁴⁶.

En el desarrollo de las reflexiones en torno a lo sublime que se producen en el siglo XVIII se puede constatar una suerte de reflejo de esta afirmación de Otto. La reducción racionalista a la que Kant somete su explicación es posterior a una serie de aproximaciones en las que el sentimiento religioso es un componente esencial de lo sublime. En su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*⁴⁷, Edmund Burke pone en el centro de su discusión acerca de lo sublime la presencia de la Divinidad. Se trata, para Burke, no de una idea de divinidad en la medida en que “es un objeto del entendimiento, que forma una idea compleja del poder, la sabiduría, la justicia y la bondad, todo en un grado que excede mucho los límites de nuestra comprensión, y mientras consideramos la Divinidad bajo esta luz refinada y abstracta, digo que la imaginación y las pasiones se ven afectadas poco o nada”⁴⁸, sino la sensación de presencia misma de Dios, que no atiende a razones, que subyuga y aniquila en la inmensidad de aquellas cosas que lo contienen. Para Burke, “mientras contemplamos

45 Nótese la diferencia entre el planteamiento que hace Otto y el que ofrecíamos de Aullón de Haro en el apartado anterior. Si Aullón de Haro abstraía el contenido aludido en la palabra “sublimidad” como una esencia transhistórica de “visión trascendente” hasta abarcar el arte y el pensamiento originarios, Otto trata de explicar que la asociación tradicional entre los sentimientos religioso y sublime se produce porque el lugar del sentimiento implicado en lo sublime en algún momento se localizó en el sentimiento religioso.

46 OTTO, Rudolf. *Op. cit.*, p. 68.

47 BURKE, Edmund *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997.

48 *Ibidem*, p. 50.

un objeto tan vasto bajo el brazo, por así decir, del todopoderoso y omnipresente nos hacemos todavía más pequeños, y de alguna manera nos hallamos aniquilados ante él.”⁴⁹ En las palabras de Burke, como se puede comprobar, asistimos no a una versión inmadura de la descripción kantiana, sino más bien a una renuncia a incluir elementos racionales o intelectuales en la experiencia que describe. La inmensidad del objeto y la presencia de Dios, es sentida, es presencial, y el sentimiento suscitado no es resultado de un ejercicio de abstracción intelectual.

La relación que Burke establece entre lo sublime y la teología no es simplemente metafórica si tenemos en cuenta al menos una aportación previa que sería clave para el lugar que llegaría a ocupar lo sublime en los debates filosóficos del siglo XVIII en Gran Bretaña. A principios de siglo, Joseph Addison, que escogería traducir lo sublime de la tradición francesa por *lo grande* en sus artículos sobre *Los placeres de la Imaginación*⁵⁰ para el periódico *The Spectator*, asienta la determinación de *lo vasto* o de *lo grande* en la experiencia de los objetos en que habita lo divino:

Estamos obligados a adorar las más nobles construcciones, que han adornado los distintos países del mundo. Esto es lo que ha agrupado a los hombres para trabajar en templos y espacios públicos de trabajo, no sólo que podrían, por lo magnífico de la construcción, invitar a la deidad a habitar en ellos, sino que estos estupendos trabajos podrían, al mismo tiempo, abrir la mente hacia grandes concepciones y adaptarla a conversar con la divinidad del lugar. Pues todo lo que es majestuoso, imprime un asombro y reverencia en la mente del receptor, y golpea con la grandeza natural del alma⁵¹.

Las aportaciones de Addison acerca de lo sublime están muy lejos todavía de incluir en la experiencia o el placer que describe a ese sujeto autónomo con capacidad para distanciarse del poder sagrado que los objetos ejercen sobre él. En *The Discourse of the Sublime*⁵², Peter de Bolla, afirma que cuando Addison escribe sus artículos, “la experiencia de sublimidad está directamente enlazada con aquellos objetos en el mundo que son asombrosos, la expresión directa del asombroso poder de Dios”⁵³. La discusión de Addison se dirige constantemente hacia

49 *Ibidem*, p. 50-51.

50 ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos para The Spectator*. Madrid: Visor, 1991.

51 ADDISON, Joseph. *Op. cit.*, p. 165.

52 BOLLA, Peter de. *The Discourse of the Sublime*. Nueva York: Basil Blackwell, 1989.

53 *Ibidem*, p. 40 (t.d.a.)

objetos que son externos a la mente, sin atención hacia lo que podrían ser sus efectos internos. Para Addison, en sintonía con lo que podríamos llamar una noción pre-moderna de las sensaciones, la mente puede ser imprimida por objetos externos y Dios habitar en ellos.

Los contenidos religiosos que los tratamientos de Burke y de Addison incorporan, dan cuenta de la operatividad de su uso del término sublime en un contexto de convenciones en el que los objetos y la emoción a los que se asocia ese término no son abarcados por los requisitos de distancia que la Estética impondría tras las aportaciones de Kant. Invitan sin duda a aproximarse al valor que esos objetos y emociones tuvieron en ámbitos de uso del término sublime previos a su inclusión en el discurso ilustrado. Esos ámbitos de uso no incluyeron nuestra categoría de Arte, y el valor que se les asignaba a las sensaciones o emociones implicadas estaba lejos de quedar reducido al estricto esquema intelectual que la modernidad les impondría.

A mediados del siglo xx, arranca una perspectiva de estudio en Teoría e Historia del Arte que pone en cuestión la extensión de nuestro concepto de “Arte” (aquél que hemos heredado de los desarrollos llevados a cabo en el siglo xviii) a objetos cuya dimensión funcional se perfiló en contextos de uso ajenos a la lógica que organiza dicho concepto. En esa línea surgieron estudios acerca de la función que en aquellos ámbitos de uso se les atribuyó a las sensaciones y emociones implicadas en el uso de esos objetos. De unos y otros extraeremos aquello que nos ayude a perfilar la dimensión operativa en que el término sublime pudo aplicarse y la función a la que los objetos y las emociones implicadas pudieron servir. Nos centraremos para ello en dos épocas en las que las aspiraciones universalistas de nuestra tradición teórica del Arte parecen haber desatendido claramente la función contextual de esos elementos: la Antigüedad y la Edad Media.

No parece plausible a partir de los textos que hemos heredado de los escritores y pensadores antiguos postular la existencia en su época de nada que pueda adaptarse a nuestra categoría de Arte. Esos escritores, como Paul Oskar Kristeller declara en *Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts*⁵⁴, “no fueron capaces ni estuvieron interesados en separar la cualidad estética de esas obras de arte de su función o contenido intelectual, moral, religioso o práctico, o de usar esa cualidad estética como un estándar para agrupar las Bellas Artes o para

54 KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts*. Nueva York: Harper Torchbooks, 1965.

convertirlas en el tema de una interpretación filosófica comprensiva”⁵⁵. Los objetos de aquella época, que nuestra tradición ha entendido como “obras de arte”, recibieron atención y fueron muy valorados, pero el valor que se les asignó dependía de su adecuación a fines y objetivos ajenos al ámbito de pureza contemplativa en que nuestra tradición los ha incluido.

Las experiencias que integraban narraciones poéticas, visualización de imágenes o acciones y audiciones musicales, formaban parte de un complejo de desarrollo personal y emotivo mediado por objetivos éticos, religiosos y políticos. Para Aristóteles, por ejemplo, la purgación que la experiencia catártica de la tragedia producía implicaba, según plantea Larry Shiner en *La invención del arte*⁵⁶, “un esclarecimiento del alma y una profundización de la comprensión moral”⁵⁷. De hecho es muy probable que los criterios que se usaban para evaluar las tragedias en el festival ateniense en honor a Dionisio dependieran de si la enseñanza moral que transmitían era más o menos urgente dependiendo del contexto político o social que se estaba viviendo. Y es que el ámbito sensitivo o emocional en que esos objetos participaban no era una reserva de pureza ajena al devenir de los acontecimientos.

Como Martha C. Nussbaum plantea en *La terapia del deseo*⁵⁸, en Grecia “las emociones son formas de *conciencia intencional*: es decir [...] son formas de conciencia *dirigida a o acerca de* un objeto”⁵⁹ relacionadas íntimamente con las creencias y, por tanto, moldeables mediante la modificación de la creencia según sistemas de valores fuertemente arraigados a ideales políticos, éticos, o religiosos. Deberíamos atender al lugar funcional que la consciente valoración de las emociones en la antigüedad cumplió si nuestro interés se dirige hacia objetos con un carácter claramente visual de aquella época, evitando cerrar el prisma de observación al esquema estético que los reduce a su papel de representación de un cierto ideal. Aproximaciones iconológicas que encierran la comprensión de las esculturas y pinturas de la antigüedad en un esquema alegórico de representación del mito tienden a desatender cuestiones funcionales (sensitivas y emocionales)

55 *Ibidem*, p. 174 (t. d. a.)

56 SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.

58 NUSSBAUM, Martha C. *La terapia del deseo. Teoría y práctica de la ética helenística*. Barcelona: Paidós, 2003.

59 *Ibidem*, p. 113.



FIGURA 4.
Gorgoneion con
tres alas. Escudo
de bronce
procedente de
Olympia. (600-
550 d.C) Museo
de Olympia
(Atenas)

intrínsecas a la presencia misma de la imagen que (se) modulan (en función de) objetivos de índole política, social, religiosa o ética.

En la primera cita que encabeza este apartado, Homero alude a Gorgona como un *portento* monstruoso de origen divino. La profusión con que el *gorgoneion* (figura 4), o la imagen de la cara de Gorgona, se usó en la antigüedad ha generado un enorme interés a estudiosos de distintos ámbitos disciplinares. Como en el caso de otros restos visuales de época antigua, uno de los recursos más valorados para su comprensión se ha localizado en las narraciones mitológicas, fijándose el significado y función del *gorgoneion* principalmente en torno a la importancia que la Gorgona tiene en la heroica aventura de Perseo. Pero esta perspectiva de interpretación ha tenido que convivir con posturas que se aproximan al estudio de la función del *gorgoneion* como una imagen expresamente configurada para suscitar un efecto visual concreto (se habla del “efecto *Medusa*” de ciertas imágenes) en conflicto con los modelos de visión activa que amparan su interpretación alegórica.

En *Prolegomena to the study of Greek religion*⁶⁰, Jane Ellen Harrison plantea que Gorgona no es más que una máscara cuya función ritual es anterior a su aneja a un cuerpo, a la creación del monstruo y a la invención del mito en el que se explica la historia de su decapitación. Harrison entiende el *gorgoneion* como un agente esencial en religiones primitivas, cuyo uso se despliega en “mostrarte una cara fea, si estás haciendo algo equivocado, faltando a tu palabra, robando a tu vecino, o enfrentándote a alguien en una batalla, e igualmente se dirige a ti si lo estás haciendo bien”⁶¹. De ahí que justifique la profusión con que se produjo esta imagen en Grecia a partir de que, aunque se fuera diluyendo la importancia de los rituales en que intervinieron estas máscaras, el carácter apotropaico de la “cara fea” siguió vivo en usos subsiguientes. Interpretaciones como la de Harrison, de acuerdo con lo que plantea Rainer Mack en “Facing down Medusa (an aetiology of the gaze)”⁶², sitúan la imagen del *gorgoneion* en un estatus especial que desatiende usos de la imagen de Medusa que nada tienen que ver con un poder monstruoso o terrorífico de la imagen, para los cuales se puede postular una contra-interpretación que se perfila precisamente en la negación de ese poder. Para Mack la clave no está en “la capacidad afectiva de la imagen, en la mirada apotropaica como tal, sino en la relación entre esa capacidad y la historia material de su producción y consumo”⁶³, en la relación contradictoria entre el concepto de una imagen que no puede mirarse y su producción y consumo. Esta relación dialéctica parece, sin embargo, un juego conceptual demasiado sofisticado para fundamentar en ella la búsqueda de la verdadera función de la imagen de Gorgona en la antigüedad. En la base de la explicación se está situando la narración del mito y haciendo abstracción de una de sus funciones en la aventura de Perseo para postular el aspecto esencial de Gorgona como el de una imagen que no puede mirarse. En el mito de Perseo, el monstruo Gorgona pudo cumplir esa función y convertir en piedra a cualquiera que se atreviera a poner sus ojos en ella, pero la imagen de Gorgona, las distintas configuraciones de *gorgoneia*, operaron además a un nivel visual que quizás haya sido oscurecido por esa interpretación alegórica.

_____ La argumentación de Mack se fundamenta en la oposición
60 HARRISON, Jane Ellen. *Prolegomena to the study of Greek religion*. Nueva York: Cambridge University Press, 2010.

61 HARRISON, Jane Ellen. *Op. cit.*, p. 188 (t.d.a.)

62 MACK, Rainer. “Facing down Medusa (an aetiology of the look)” en *Art History*, Vol. 25, Nº 5, noviembre, 2002, p.571-604.

63 MACK, Rainer. *Op. cit.*, p. 574 (t.d.a.)



FIGURA 5.
Medusa Rondanini
 Gliptoteca de
 Munich, Alemania

lógica o filosófica entre algo definido como imposible de mirarse y su configuración como imagen. Desde ese paradigma lógico, el momento en que Gorgona es configurada como imagen, reproducida en vasijas, escudos, muros o monedas, es signo de que ha perdido su poder y deja de dominar la relación visual, de modo que deviene el elemento pasivo de la mirada. Su argumentación entonces se acomoda en la descripción de un mecanismo de identificación del relato mitológico de Perseo en las experiencias de visualización del *gorgoneion* entre los siglos VII y V a.C. Dicha visualización, según Mack, actualizaría para el espectador griego el momento en que Perseo es el dueño de la imagen de Medusa, primero con su reflejo en el escudo, y después cuando la usa para petrificar a Polidectes, de modo que “el espectador [...] interpretaba el papel de Perseo, y en el simple hecho de mirar la imagen, de consumirla, reinstanciaba su triunfo heroico sobre el monstruo”⁶⁴.

El paradigma que Mack utiliza para dar cuenta renovada de la función de las imágenes de Gorgona en la antigüedad parte de la premisa inicial de que, como imágenes, carecen de poder alguno sobre el observador. Aunque su tratamiento es revelador de la función que la imagen del *gorgoneion* sobre vasijas y platos pudo cumplir en contextos como el *symposium*, el mecanismo alegórico en el que

64 *Ibidem*, p. 593. (t.d.a.)

basa esas funciones olvida la propia configuración de las imágenes y la relación de eficacia que esa configuración mantendría con depende qué fines. El *gorgoneion*, cuando se configura como máscara aislada, sobre o bajo una vasija, actúa sobre la mirada del espectador griego de forma distinta a como lo hace cuando es sostenido por el brazo de Perseo en la decoración narrativa de una crátera. De forma análoga, no podemos asimilar la función del *gorgoneion* arcaico con la de la *Gorgona Rondanini*. Si tenemos en cuenta una relación de eficacia entre la imagen y el fin al que se prestó, las distintas configuraciones del *gorgoneion* sin duda se orientan a suscitar reacciones sensitivas y emocionales en el espectador griego que van desde la fascinación hasta el terror o la risa. Reducir sus funciones a la representación de un determinado ideal heroico o civilizado, desatiende la cuestión crucial de que son imágenes que, al margen del misticismo con el que se quieren ver, se configuran sensitivamente, operan sobre las emociones, y de ese poder depende el valor que se les otorga o niega en distintos contextos de uso. El poder apotropaico del *gorgoneion* se determina en imagen, como un complejo de elementos y mecanismos figurativos con un determinado poder afectivo cuya modulación varía en función de los objetivos a los que se presta su uso como imagen. La humanizada imagen de la *Medusa Rondanini* (figura 5) generó reacciones afectivas distintas a la del *Escudo de Olympia* (vid. figura 4), y ese poder modelado de forma distinta en una y otra imagen no puede, en último término, ser oscurecido por la posición hegemónica en el pensamiento griego del mito de Perseo. Es más probable que un uso, el apotropaico, y otro, el alegórico, convivieran en la experiencia de la imagen de Gorgo en la Grecia antigua, sin que la relación entre uno y otro tuviera necesariamente que ser eliminadora.

En las distintas formas que la modernidad ha privilegiado para la apreciación de imágenes de la antigüedad ha debido perderse una parte importante del complejo experiencial en que operaron. Nuestros paradigmas de interpretación de imágenes han cerrado el acceso hacia esas formas de percepción. En concreto, el paradigma de interpretación utilizado por Mack para las imágenes de Gorgona en la antigüedad, en sintonía con los esquemas de percepción distanciada que la modernidad ha promocionado con respecto al Arte, olvida al menos un aspecto de la percepción de las estatuas griegas (figura 6) que ha sido, sin embargo,



FIGURA 6.
Hekate Chiaramonti
Museo Chiaramonti,
Vaticano



FIGURA 7.
Esfinge de cuatro
cabezas.
Kunsthistorisches
Museum.

especialmente valorado en el discurso reciente: nos referimos al uso del término *ἀγάλμα* (agalma) para referirse a las estatuas en la Grecia antigua.

Contra la idea de que la experiencia de la imagen de Gorgona, o de otras imágenes dignas de veneración en Grecia, prescribe una relación articulada en base a la preeminencia del sujeto frente a la imagen, se puede proponer una declaración de Giorgio Agamben en *Estancias*⁶⁵ según la cual ante las estatuas griegas, designadas con la palabra “agalma”, “es enteramente imposible decidir si nos encontramos ante ‘objetos’ o ‘sujetos’ porque nos miran desde un lugar que precede y supera nuestra distinción sujeto/objeto”⁶⁶. La confección e instalación de estatuas en Grecia debió estar mediada por la idea de que se trataba de una ofrenda a la divinidad en la que latía la fuente perpetua del

65 AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos, 2001.

66 *Ibidem*, p. 113.

acontecimiento religioso y de la presencia divina.

Con una función profiláctica similar a la de ciertos *gorgoneia*, las puertas de las casas y los cruces de caminos estuvieron en Grecia y Roma vigilados por estatuas de Hermes o Hécate, cuya instalación, más allá de conmemorar un cierto ideal mitológico, servía como mecanismo de advertencia y protección activo (figura 7).

Es posible, aunque provisional a tenor de la falta de fuentes fiables que señalen en esta dirección, que esas prácticas tuvieran algo que ver con el uso de la palabra sublime en época romana. El diccionario de latín *Lewis and Short* señala una etimología dudosa de la forma adjetiva “sub-limen” que traduce como “sobre el dintel”, y Remo Bodei, en *La forma de lo bello*⁶⁷, recoge este mismo uso en un intento de aproximarse a uno de los posibles sentidos del término. Para Bodei, “lo sublime se encaminaría hacia lo alto (en tanto que sub-limen, lo que está en el arquitrabe de la puerta)”⁶⁸, Aunque hay ciertas dudas sobre la dirección en que apunta el prefijo, la raíz de la palabra sublime integra una especie de topología relacionada con lugares liminales (con el límite, la frontera, el umbral, la linde, el mojón, las *hermae*, etc.) que merece la pena poner en relación con las prácticas de culto antes referidas. En *Restless dead: Encounters between the living and the dead in ancient Greece*⁶⁹, Sarah Johnstone señala que “espacios como el dintel de una puerta eran ‘liminales’ porque se encontraban entre áreas definidas de otro modo sin llegar a pertenecer a ellas”⁷⁰, y su indefinición los convertía en objetivos idóneos para almas en pena o espíritus malignos. Plinio el viejo aconseja en su *Historia Natural* extender sangre de perro sobre la pared o enterrar los testículos del mismo bajo el umbral de la entrada para ahuyentar maleficios⁷¹ Para los ciudadanos de la antigüedad era necesario protegerse en estos lugares de tránsito, levantando sobre ellos (sobre el *limen* o el *limes*), imágenes de protección y así debió operar la costumbre de levantar altares en honor de Hermes o Hécate en estos lugares.

En los *Escolios* a *Las Avispas* de Aristófanes se describe el *hecateion* como altar o agalma de Hécate levantado en las entradas de

67 BODEI, Remo. *La forma de lo bello*. Madrid: Visor, 1998.

68 *Ibidem*, p. 108.

69 JOHNSTONE, Shara I. *Restless dead: Encounters between the living and the dead in ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 1999.

70 *Ibidem*, p. 209. (t.d.a.)

71 Plinio el Viejo, *Naturalis Historia* (30, 82): “contra omnia mala medicamenta, ítem sanguinem canis respersis parietibus genitaleque eius sub limine ianuae defossum.”

las casas atenienses como medida de protección de todas las cosas y del alimento de los niños.

Ἐκάτειον : (Ἴερὸν Ἐκάτης, ὡς τῶν Ἀθηναίων
πενταχοῦ ἰδρυομένων αὐτὴν ὡς ἄρορον πάντων καὶ
κουροτρόφον. Ἐκάτειον οὖν Ἐκάτης ἔγαλμα, τὸ
Ἐκατήσιον λεγόμενον.

Para nuestra descripción parece suficiente poner la palabra sublime en sus usos romanos en relación con una esfera funcional materialista y práctica que inserta el valor elevado con el que esa palabra calificaba a sus objetos. En esa esfera de uso, aquello que se consideró sublime, no necesariamente inserto en el grupo de objetos que nuestra tradición ha rescatado como Arte y al margen de si era manifestación de algún tipo de visión trascendente, cubría necesidades civiles, morales o religiosas por las cuales se le calificaba como tal.

La imagen de la divinidad en la antigüedad (se) modulaba (en) un contexto práctico de comportamiento cuyo acceso ha permanecido cerrado con las aspiraciones de progreso de nuestra tradición moderna. Sin embargo, así fue como siguió operando en el contexto medieval de contemplación de imágenes al que nos dirigimos ahora y que ha sido igualmente maltratado por los paradigmas modernos de interpretación.

La ineficacia del paradigma de separación sujeto-objeto a la que Giorgio Agamben alude en su intento de definir la dimensión funcional en que operaban las estatuas griegas es aplicable a ciertos usos de la imagen religiosa en la Edad Media. En la base de las prácticas que tales paradigmas de interpretación han confundido late una noción de visión que opera desde Aristóteles hasta Roger Bacon y que entiende las imágenes del mundo visibles captadas por el ojo y por la mente como imágenes materiales que afectan física y emocionalmente. Esa noción de visión opera en unas prácticas en las que no estamos ya versados y que han sido asimiladas a paradigmas de interpretación modernos, hasta el punto de considerarse que la Edad Media es una etapa meramente anti-visual, por oposición a la posición privilegiada que la visión tiene en las jerarquías de los sentidos modernas⁷². La noción que Erwin Panofsky ofrece del arte medieval ejemplifica perfectamente los modos de apreciación con los que nuestros paradigmas modernos de interpretación

⁷² Para una revisión más profunda acerca de la jerarquía de los sentidos véase FEBVRE, Lucien. *The problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais*. Cambridge: Mass, 1982; y MANDROU, Robert. *Introduction à la France moderne 1500-1640: Essai de Psychologie historique*. París, 1974.

han desatendido los contextos funcionales en que pudieron operar. Panofsky equipara el naturalismo renacentista con una experiencia de la realidad no-mediada, inexistente según él, en una experiencia de la imagen medieval que separa la experiencia de la realidad y en la que la imagen es leída o decodificada pero no realmente vista.

Revisiones recientes han rescatado la imagen medieval del lugar marginal en que mecanismos de oposición al arte renacentista la habían situado. En *Imagen y Culto*⁷³, Hans Belting reconsidera la esfera visual en que operaron las imágenes devocionales de la Edad Media. Su estudio no sólo da cuenta de la importancia que la visualidad tuvo en contextos religiosos, sino que además destaca la relación de reciprocidad en que operaron las imágenes devocionales con respecto al creyente. Su postura, sin embargo, bebe de los mecanismos de retórica visual tradicionales y entiende esa reciprocidad en términos de comunicación, en base a la transmisión de significados o contenidos conceptuales. Pero las imágenes devocionales operan en un plano afectivo o físico que habitualmente suspende el proceso de transmisión de significado, de relación comunicativa. Precisamente por ese impedimento, por esa oclusión propiciada por la imagen devocional, es por lo que, señala David Freedberg en *El Poder de las Imágenes*⁷⁴, las imágenes se convirtieron en elementos esenciales para ciertas prácticas de meditación medievales. Aunque el objetivo de esas prácticas era habitualmente la captación de algo ausente, se consideró necesaria la asistencia de imágenes ya que “al concentrarnos en imágenes físicas, mantenemos a raya la propensión de nuestra mente a vagar y ascendemos con intensidad creciente a la esencia espiritual y emocional de lo representado con forma material ante nuestros ojos –nuestros ojos externos, no los de la mente”⁷⁵. Se trata sin duda de un uso de la imagen orientado a la concentración y estabilización de la mente que, no obstante, opera a otro nivel:

[...] no sólo estabilizan nuestra memoria, nos mueven a la empatía. Y dado que nuestras mentes son en gran medida burdas, no místicas, e incapaces de elevarse a los planos de abstracción y la espiritualidad pura, ¿qué mejor modo de entender plenamente los sufrimientos y las obras de Cristo que por medio de la emoción empática?⁷⁶

73 BELTING, Hans. *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.

74 FREEDBERG, David. *El poder de las Imágenes*. Madrid: Cátedra, 1989.

75 FREEDBERG, David. *El poder de las Imágenes*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 196.

76 *Ibidem*, p. 198.

Una de las más detalladas aproximaciones recientes a la función de la imagen en contextos religiosos medievales es ofrecida por Suzannah Biernoff en *Sight and Embodiment in the Middle Ages*⁷⁷. Su estudio parte de la consideración de los modelos teóricos de visión que se manejaron en la Edad Media como compensación a la falta de comprensión que la adscripción de modelos de visión modernos ha podido acarrear al entendimiento del uso de la imagen en esa época. Biernoff identifica en la teoría óptica medieval dos direcciones en las que se consuman formas de aproximación a la visión que más tarde entrarían en competición. Por un lado, “la óptica medieval jugó una parte importante en la racionalización y descorporeización de la visión; distanciando el ojo de lo desorganizado y oscureciendo la materia de la carne”⁷⁸, pero, por otro, está la “reciprocidad implícita en la síntesis de Bacon de óptica de intromisión y extromisión; su énfasis en el contacto físico de forma que la mirada se convierte en análogo del tacto; la idea de que somos alterados en cualquier acto de percepción”⁷⁹. Ambas direcciones convivieron en la Edad Media en un continuo de práctica científica y religiosa bastante ignorado en nuestra tradición. Para Biernoff, “en la Edad Media, la visión era una forma de relacionarse con uno mismo, con el mundo sensible, incluyendo a otros seres animados, y con Dios [que] excedía tanto a los sujetos que miraban como a los objetos visibles, igual que determinaba su modo de interacción”⁸⁰. Para entender ese modo de interacción, Biernoff considera inadecuada una metodología que trate a los sujetos observadores y a los objetos visibles como entidades autónomas, y su relación como unidireccional. La teoría óptica de Roger Bacon considera la percepción como una alteración del cuerpo en el sujeto perceptor, una “transmutación” efectuada por el objeto y su especie, y lo que resulta es una asimilación mutua de sujeto y objeto.

En el estudio de Biernoff asistimos a un despliegue ejemplar de casos de visión mística asistida por imágenes en la Edad Media. El uso de la imagen de la pasión de Cristo fue especialmente relevante en prácticas como la *imitatio Christi* que la corriente de *Devotio Moderna* prescribió desde la segunda mitad del siglo XIV y que en muchos conventos católicos sigue teniendo una importante función. A

77 BIERNOFF, Suzannah. *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Nueva York: Palgrave Macmillian, 2002.

78 *Ibidem*, p. 85 (t.d.a.)

79 *Idem*. (t.d.a.)

80 BIERNOFF, Suzannah. *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Nueva York: Palgrave Macmillian, 2002, p. 3 (t.d.a.)

la descripción que Biernoff hace de las experiencias místicas asistidas por imágenes de religiosas de la época como Julian de Norwich o Angela de Foligno, puede resultar ilustrativo añadir el uso que durante siglos y hasta nuestros días se ha asignado a una imagen de la pasión de Cristo de Albert Bouts (figuras 8 y 9) en el Convento de las Carmelitas de San José en Toledo. Un artículo publicado en ABC en 2005 con ocasión de la exposición “Ysabel, la reina católica, una mirada desde la Catedral Primada,” organizada por el Arzobispado de Toledo, ofrece detalles acerca del uso que la imagen tiene en el contexto de la vida de las monjas de ese convento. Según cuenta el artículo, la imagen de Albert Bouts fue un regalo de Teresa de Jesús, fundadora del convento en 1569, bajo la recomendación de que, cuando se hallaran en trance de muerte se abrazaran al cuadro para recibir la ayuda de Jesucristo. La madre superiora del convento cuenta a la periodista que:

Cuando una monja está en los últimos momentos llevamos esa tabla del Santísimo Cristo a la celda, donde la monja la pueda ver y pueda recordar la frase que dijo Santa Teresa en el Libro de las Fundaciones. Ella había estado delante del Santísimo Sacramento rezando por una monja que se llamaba hermana Petronila, que fue la primera que murió en esta fundación de Toledo. Cuando llegó a la celda, Santa Teresa tuvo una visión en la que aparecía Jesús amparando a la monja y diciéndole “no tengas miedo, que yo estaré con todas las hermanas que mueran aquí”⁸¹.

Cuenta el artículo que la tabla fue cedida a la exposición “con la condición de que si estaba cercana la muerte de una monja, volvería de nuevo al convento”⁸². El uso que las monjas de este convento dan a la imagen se produce en una dimensión corporal sin ambigüedades: se trata de la trascripción del dolor de Cristo sobre la propia carne del creyente, una transcripción de dolor necesaria para asimilar el dolor de la muerte al sacrificio de Cristo por los seres humanos.

Aunque la finalidad de tales prácticas es la unión mística con Cristo, esa unión se produce en la carne compartida de Cristo y sus siervos. Para Biernoff estas prácticas integran la paradoja que para nosotros supone la relación entre la visión espiritual y la visión corporal. Ambos tipos de visión estarían interconectados en una especie de mecanismo retroalimentado cuya lógica Biernoff explica a partir de

81 MUÑOZ, María José. “La pasión de Isabel” (online) <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-10-2005/abc/Toledo/la-pasion-de-isabel_611622188760.html> [última consulta el 20/03/2011]

82 *Ibidem*, [última consulta el 20/03/2011]

una reconsideración de la relación entre la idea de *sublimación* y la de *lo sublime*. Mientras la *sublimación*, de forma similar a la maquinaria alegórica medieval, da cuenta de la lógica que integra el recorrido desde la visión corpórea a la visión espiritual, *lo sublime*, que según Biernoff es el destino de ese recorrido, “es experimentado normalmente como una pérdida de control, maravilla y terror, placer y dolor a partes iguales”⁸³.

Las aproximaciones de Belting, Freedberg, o Biernoff a los contextos de uso de las imágenes en la Edad Media no sólo dan cuenta de la incapacidad de esquemas modernos de visión o percepción estética para explicar el ámbito en que operaron, sino que también apuntan hacia una dimensión emocional de relación con ellas que trascienden el ámbito de lo privado y, se puede decir, que forma parte de un orden o paradigma general de visión del mundo. En *El Hombre sin Contenido*⁸⁴, Giorgio Agamben explica que “el hombre del medievo no tenía la impresión estética de estar observando una obra de arte, sino que, por el contrario, expresaba la medida más concreta para él de las fronteras de su mundo”⁸⁵. Para Agamben la percepción de imágenes formaría parte de una experiencia de maravilla, no distinguida aún como una cualidad sentimental determinada, sino en la que se integrarían elementos humanos y divinos en un efecto de gracia heredero del “hacer aparecer, de producir el ser y el mundo en la obra”⁸⁶, que el *agalma* griego prescribía.

FIGURA 8.
Albert Bouts.
Ecce Homo
(h. 1500). Óleo
sobre tabla.
47,5 x 35,5.
Toledo,
Convento de
San José

FIGURA 9.
Albert Bouts.
*Busto Ecce
Homo coronado
de espinas*
(h. 1500).
Óleo sobre
tabla, 36 x 24,3.
El Toboso
(Toledo),
Convento de
la Purísima
Concepción

83 BIERNOFF, Suzannah. *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2002. p. 130 (t.d.a.)

84 AGAMBEN, Giorgio. *El Hombre sin Contenido*. Barcelona: Áltera, 2005.

85 *Ibidem*, p. 59.

86 AGAMBEN, Giorgio. *El Hombre sin Contenido*. Barcelona: Áltera, 2005.





1. 2. Márgenes de la Academia

E quando mi volgo a considerare I Cavaliere con le loro azione e avvenimenti, come anche tutte sabolette di questo Poema, parmi giusto penetrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiamo per antichità, o per altro del pellegrino, ma che però sieno en effetto coselline, avendovi come faria a dire un granchio petrificato, un camaleone secco, una mosca, un ragnio in gelatina in un pezzo d'ambra, alcuni dei quei santocchini di terra, che dicono trovarsi nei sepolcri antichi di Egitto, e così in materia di Pittura qualche schizzetto di Baccio Bandinelli, o del Parmigiano, o simili altre cosette. Ma all'incontro quando entro nel Furioso, veggio aprirsi una guardarobba, una Tribuna, una Galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri Scultori con infinite storie intere, e le migliore di Pittori illustri, con un numero grandi di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazari, e d'altre gioje, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza, e accioché questo che dico così generalmente si conosca esser vero andremo esaminando di mano in mano ai lor luoghi tutte la azioni de' Cavaliere, e tutte le favole

Galileo Galilei, *Considerazioni al Tasso* (1586-1587)

When you were lately led in Blindness, your Eyes beheld the images that then stood in several of the monasteries and Churches, until they were removed; yet all this while were your Understanding blinded, because ye believed in them, and placed your trust in them.

Anónimo, *The Irish Cabinet or a collection of curious tracks relating to Ireland*, Dublin, 1746.

Los contextos de uso de la imagen en que pudo operar el término sublime que se han tratado de perfilar en el apartado anterior demarcaban comportamientos consagrados socialmente y se podría decir que fueron normativos durante un largo periodo de tiempo. Pero con la puesta en cuestión de los viejos sistemas religiosos, políticos y científicos que de forma paulatina se va produciendo a partir del Renacimiento, toma posiciones un paradigma de relación con las imágenes distinto.

El encuentro con la divinidad que ciertas imágenes de culto suscribían hasta ahora es desacreditado y substituido por un concepto de la imagen como recuerdo, como evocación desactivada generada por mecanismos mentales como la fantasía o la imaginación. Estas facultades gobiernan modelos de producción y recepción de imágenes que anteriormente eran secundarios, ya que importaban sólo en la medida en que servían a hacer presente la divinidad. Ahora, sin embargo, con la creación de las academias, como verdaderos ámbitos de cuidado y control de la creación de imágenes, esas facultades son centrales para determinar su valor. De ahí que si la cualidad sublime de una imagen

hasta ahora podía integrar el poder presencial y afectivo generado en la situación de encuentro con ella, a partir de ahora pasaría a calificar cada vez más exclusivamente la excelencia de la facultad humana que la produce.

En la asignación de valor a las imágenes que se producen en este nuevo contexto, se incrementa la atención hacia la *cosa mentale*, hacia el ideal al que la imagen alude, y se pone en circulación una clasificación heredera de los estilos de retórica antigua que jerarquiza la producción de imágenes por géneros, determinándose la nobleza del género en virtud de la mayor o menor participación de ese elemento mental. La palabra sublime que desde la antigüedad había servido, entre otras cosas, para describir un estilo de retórica, ahora serviría también para calificar el género pictórico de más reputación en la nueva jerarquía de géneros: la pintura de historia. El estatus de ésta se justifica a partir de la supuesta intervención de la mente del artista en una proporción mayor a la que interviene en otros géneros más dependientes de la imitación. Frente al esquema idealista que sustenta la elección de la pintura de historia como género privilegiado de las academias, se sitúa el exceso sensitivo de producciones pictóricas de género como el desnudo, el bodegón, o el paisaje.

La creación paulatina en distintos centros geográficos europeos de academias que seguían el modelo de la academia neoplatónica italiana, se dedicó primordialmente a la promoción de la pintura de historia y del esquema de comprensión idealista que sustentaba su prestigio, al mismo tiempo que apartaba el resto de géneros a un ámbito desclasado de distracción puramente sensitiva. De hecho, se podría decir que en este proceso se gesta una polarización de formas de apreciación de la imagen que tiene claras implicaciones en la distinción entre alta cultura y cultura popular que nosotros aún manejamos.

En este apartado, nos interesaremos por el uso que en las academias de pintura de los siglos XVII y XVIII se hace del término sublime, de su definición idealista y de la controversia que genera la puesta en circulación de otros usos que incorporan aspectos sensitivos o afectivos irreconciliables con esa definición idealista. Los intentos de reincorporación de aspectos sensitivos o afectivos a la interpretación de la pintura nacen de un interés por entender el sentimiento o las afecciones en general para el que la experiencia o ámbito emocional que se asigna a lo sublime demandaría especial atención. Aunque se trata de dos formas de entendimiento de la pintura en conflicto, se

podría decir que tanto una como otra integran una alta valoración del objeto que dirige sus intereses. Si, por un lado, el paradigma idealista que se impone en las academias de pintura nace de la aspiración de elevar el estatus de la práctica pictórica ubicando su especificidad en el ejercicio de la mente, por otro, la consideración de la pintura como objeto idóneo para entender las emociones se podría enmarcar en la aspiración ilustrada por entender el comportamiento sentimental del ser humano. La autonomía que ha guiado el desarrollo posterior de nuestro concepto de Arte complica el entendimiento de la convivencia de ambos objetivos en el siglo XVIII pero, para una comprensión completa del ejercicio de la teoría y práctica pictórica de esta época, ninguno de ellos debe ser desestimado. La descripción de esta compleja situación es esencial en nuestra aproximación a los distintos usos del término sublime, ya que ofrece evidencias sobre su pertinencia para aludir en determinados contextos de uso a un modelo de experiencia sensitiva o emocional aún no reducida al esquema conceptual bajo el que nuestra tradición filosófica de Arte la ha promocionado.

El ámbito de debate en torno a la práctica pictórica que este apartado analizará forma parte del cuerpo de ideas que con un desarrollo informal y no filosófico desde la época del Renacimiento hasta las últimas décadas del siglo XVIII, culminaría con la elaboración filosófica sistemática de la estética kantiana y con la definición del Arte como disciplina autónoma. Uno de los primeros pasos para el desarrollo de esta forma de comprensión del Arte viene marcado por el abandono de los modelos de apreciación de la imagen como presencia de la divinidad en un ámbito preferentemente cultural y su sustitución por una comprensión de la imagen como alegoría, como recordatorio. En *Imagen y Culto*⁸⁷, Hans Belting ilustra este momento de crisis de la imagen de culto en la práctica artística de Rafael.

En la *Madonna Sixtina* (figura 10), la divinidad ha perdido el poder para manifestarse presencialmente que tenía en ciertos usos culturales. Lo que el cuadro ofrece a la vista procede de la fantasía o imaginación de quien ha producido la obra y lo que el espectador percibe de ella se ubica en estos ámbitos o facultades mentales igualmente. La intervención de estas facultades garantiza el ámbito de libertad en que tanto la actividad del artista como la del espectador se desarrollan. Ambos dejan de ser esclavos de su naturaleza (animal o sensitiva), desacreditan la presencia de la divinidad, e identifican la naturaleza de la imagen con la idea, el

87 Véase BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 633-639.



FIGURA 10.
Rafael. *Madonna
Sixtina* (1514)
Dresde, Staatliche
Kunstsammlungen.

concepto o el diseño. En este ámbito de apreciación, dice Belting, las obras “pierden su presencia como ‘originales’ en el sentido religioso, que con su presencia fáctica ejercían su poder sobre los fieles [y] se convierte en un ‘original’ en sentido artístico, que refleja de manera auténtica la idea del artista”⁸⁸.

El paradigma de producción y apreciación de la pintura que Rafael y sus contemporáneos introdujeron se puede decir que sirvió de motivación y resultado para la concepción de la pintura, junto a la escultura y la arquitectura, como actividades libres, definidas por Vasari como *Arti del disegno* y desvinculadas de las artesanías. Apelar a un esquema operativo intelectual de estas actividades serviría para dotar su práctica de dignidad y para institucionalizar ese estatus con la creación en 1563 de la *Accademia del disegno* en Florencia, que basaba su programa de actuación en la enseñanza de un corpus teórico con materias de aprendizaje para los pintores como la anatomía o la geometría. A imitación del modelo florentino, se fundaron en otros lugares de Europa otras instituciones como la *Real Accademia de*

88 BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 639.

Pintura y Escultura fundada en Francia en 1648, o la *Royal Academy* en Inglaterra en 1768, guiadas por una política gubernamental cada vez más centralizada. Estas instituciones perpetuaron el paradigma de producción y apreciación de la pintura que hemos ilustrado con el caso de Rafael y que fundamenta el valor de esas actividades en cierta capacidad para trascender la realidad inmediata a partir del recurso a los universales. Mientras ciertos géneros de pintura se ceñían a la transcripción de la apariencia externa, con sus defectos y accidentes, desde la academia se pedía que el pintor elevara su estilo desatendiendo lo particular y generalizando sus formas. Joshua Reynolds, director de la *Royal Academy*, explica a los estudiantes en su discurso de 1770 que el pintor genuino, en vez de “entretener a la humanidad con la precisión minuciosa de sus imitaciones, tiene que tratar de mejorarlos con la grandeza de sus ideas, en vez de buscar el halago por engañar el sentido superficial del espectador, tiene que buscar la fama, cautivando a la imaginación”⁸⁹. La pintura que la academia promocionaría debía evitar representar individuos particulares, para representar al ser humano en general, al concepto *ser humano*, desde una lógica representativa que convertiría la imagen en un emisario referido siempre a algo fuera de sí.

En el ennoblecimiento de la práctica de la pintura desde el ámbito de la academia se valoró especialmente su puesta en relación con la poesía. En el discurso mencionado, Reynolds explica que el cometido de los pintores de la academia consistiría en trascender la mera imitación y apoya esta demanda apelando a que “los poetas, oradores, y retóricos de la antigüedad, están continuamente reforzando esta posición: que todas las artes reciben su perfección de una belleza ideal, superior a lo que se encontrará en la belleza individual”⁹⁰. Como conclusión de ese discurso de 1770, Reynolds declara que el objetivo de la práctica pictórica se materializa en “esa idea grande, que dota a la pintura de verdadera dignidad, que la hace merecedora del nombre de arte liberal, y que la sitúa en un estatus de hermandad con la poesía”⁹¹, una hermandad que fue especialmente relevante para determinar el sentido de lo sublime dentro de los discursos de la academia acerca de la práctica pictórica. Ese sentido derivaría finalmente del uso que el término sublime había tenido en la poética de los estilos y que disfrutaba gracias a los debates

89 REYNOLDS, Joshua. *Discourses on Art*. Nueva York: Collier Books, 1966, p. 43 (t.d.a.)

90 REYNOLDS, Joshua. *Op. cit.*, p. 43 (t.d.a.)

91 *Ibidem*, p. 51 (t.d.a.)

literarios del siglo XVII y de la promoción que la traducción del texto de pseudo-Longino habría consagrado definitivamente.

Treinta años antes del discurso de Reynolds al que hemos aludido, el teólogo escocés George Turnbull, en *A treatise on Ancient Painting*⁹², había trasladado una lectura moralizante del texto de pseudo-Longino a la explicación de la práctica pictórica antigua afirmando que “aquellos pintores antiguos de los que se puede afirmar que alcanzaron lo sublime, pintaron principalmente temas morales”⁹³. Apelando a pseudo-Longino, explica que lo “sublime en la escritura [...] consiste en excitar nobles concepciones, que ofrecen a la contemplación mucho más de lo que es expresado”⁹⁴ y que “si la pintura es capaz de producir el mismo efecto, este debería de ser nombrado con el mismo apelativo, tal y como lo hacen los críticos antiguos”⁹⁵. Para Turnbull el afecto o emoción característicos de lo sublime se producen en la mente, en los pensamientos que determinados temas suscitan y esos temas sólo pueden proceder, como el tratado de pseudo-Longino planteaba, de una mente capaz de producir pensamientos grandes o elevados. De esa forma,

aquel que maneje el pincel con habilidad, de la misma manera que quien es un maestro del lenguaje, si es capaz de concebir grandes pensamientos o imágenes en su mente por las cuales es afectado de forma elevada, podrá eficazmente emocionar a los demás, expresándose de forma natural, y conforme se emociona

92 TURNBULL, George. *A treatise on ancient painting (1740)*. Munich: W. Fink, 1971.

93 *Ibidem*, p. 84 (t.d.a.)

94 Nótese que el sentido en que Turnbull usa la palabra “contemplación” nada tiene que ver con el sentido físico de la vista, sino que se produce en un plano meramente conceptual. Existe un paralelismo evidente entre esta declaración de Turnbull y las directrices que la iglesia luterana promocionaba en esa misma época contra el poder nocivo de las imágenes religiosas. En el texto anónimo con el que hemos encabezado este capítulo, *The Irish Cabinet or a collection of curious tracks relating to Ireland*, publicado en Dublin sólo seis años después de la publicación del texto de Turnbull, el anónimo autor muestra su agradecimiento a Enrique VIII por haber traducido las sagradas escrituras al inglés, para que los ojos del pueblo irlandés “*may be opened to behold the wondrous Things out of the Law of the Lord*”. Pues como explica un poco más abajo, la frase recogida de la Biblia “*Open thou mine Eyes, that I may see the Wonders of thy Law*” no alude al sentido de la vista en sí, sino que “*the true meaning of the words is, Endue us with Understanding*”. El texto hace resonar la noción de imagen que dotaba de dignidad la práctica pictórica desde la academia desde el Renacimiento y que aspiraba a sustituir el carácter que la imagen de culto había tenido anteriormente. Unos renglones más abajo, se refiere directamente al carácter nocivo que la sola presencia de imágenes y la ausencia de textos había provocado: “*When you were lately led in Blindness, your Eyes beheld the images that then stood in several of the monasteries and Churches, until they were removed; yet all this while were your Understanding blinded, because ye believed in them, and placed your trust in them*”.

95 TURNBULL, George. *Op. cit.*, p. 83 (t.d.a.)

internamente⁹⁶.

La relación que el texto de Turnbull establece a mediados del siglo XVIII no habría sido posible en aquellas épocas en que la pintura no gozaba del estatus que adquiere a partir del Renacimiento. En la antigüedad el mérito de un pintor no era fácilmente reducible a su capacidad para concebir ideas grandes, pero a mediados del siglo XVIII, la definición académica de la práctica pictórica y la necesidad de avales antiguos para la misma, hacía obligado plantear que “aquellos pintores que –Aristóteles, Varrón, Cicerón, y otros autores antiguos afirman– representaron los temas más nobles, sublimes o heroicos, con la fuerza y energía adecuadas, fueron realmente pintores sublimes”⁹⁷.

Aún deudor de su uso para apelar a un estilo de retórica, o de poética, lo sublime en la *Royal Academy* se terminaría identificando con los ideales que dirigían la práctica pictórica en su seno. Joshua Reynolds acudiría a ese término en aquellas ocasiones en que consideraba oportuno apartar ciertas prácticas perniciosas para el aprendizaje en el arte de la pintura. A la pintura de los venecianos, por citar un ejemplo, Reynolds la situaría en una escala inferior a la de otras escuelas renacentistas, por el excesivo interés que pusieron en el color en detrimento del dibujo. De la escuela veneciana, dice Reynolds, en su discurso de 1771, que “como la elegancia es su objetivo principal, como parecen más deseosos de fascinar que de afectar, no se les hará daño suponiendo que su práctica sólo es útil a su apropiado fin. Pero lo que puede elevar lo elegante, puede degradar lo sublime”⁹⁸. El estilo “grande” o “sublime” en pintura es, para Reynolds, depositario de una severidad o simplicidad incompatible con la sensualidad.

El desarrollo de ese concepto académico de lo sublime opuesto a la sensualidad, manifiesta una actitud claramente reaccionaria si lo contemplamos en contraste con un simultáneo y correlativo uso del término sublime derivado de un interés cada vez más extendido por valorar la pintura en su capacidad para afectar sensitivamente. Ese interés se despierta a partir de cambios sociales, políticos y económicos que propician la configuración de ámbitos de debate abiertos a la participación de un público al que nuevas formas de expansión y divulgación de la cultura tenían que tener en cuenta. La pintura de la academia, y el discurso que la orientaba, tuvo así que convivir, y de

96 TURNBULL, George. *Op. cit.*, p. 83 (t.d.a.)

97 *Ibidem*, p. 84 (t.d.a.)

98 REYNOLDS, Joshua. *Op. cit.*, p. 60 (t.d.a.)

hecho lo hizo, con producciones pictóricas y formas de apreciación moduladas por el gusto de ese cada vez más extenso público⁹⁹ en un complejo apreciativo difícil de acomodar a los esquemas categoriales que los desarrollos posteriores de nuestra tradición estética y artística ha promocionado. De esa convivencia, consideramos esencial para nuestra discusión destacar la importancia de dos casos paradigmáticos en el ámbito de la producción pictórica del XVIII. Perfilaremos, en primer lugar, la tensión que produjo al discurso de la academia británica la forma concreta en que se promocionó el *panorama*, como ámbito de experimentación o apreciación de la pintura en competencia con los esquemas anti-sensualistas que subyacían a ese discurso académico. Esa relación de competencia muestra algo más que analogías con los esquemas de apreciación en conflicto en la práctica pictórica dentro de la academia francesa de la segunda mitad del XVIII, de ahí que sea útil, en segundo lugar, dirigir la atención hacia ese otro caso específico. En ambos casos, en el conflicto que se genera se pone gran interés de un uso del término sublime asociado a una sensualidad alejada del lugar

99 A lo largo del siglo XVIII la noción de “público” evoluciona desde un viejo concepto que lo asimilaba a la clase política, al estado, hasta el sentido moderno de “la gente en general.” Pero un uso todavía más moderno, “público” en el sentido de “audiencia” se va extendiendo a medida que avanza el siglo y definiendo un tipo de sociedad en proceso de despojarse de su homogeneidad y orientada hacia la revolución intelectual que caracterizaría la Ilustración. En el siglo XVII, el público aún se reducía, en primer lugar, a la corte y a la capa de aristocracia urbana que, junto a la alta burguesía, ocupaba los palcos de los teatros. La figura del aficionado que hasta este momento se había ubicado en la sala cortesana, alrededor del soberano, se trasladaría paulatinamente a otros centros de reunión desvinculados del poder político y localizados en ambientes más urbanos. En el marco de la ciudad, especialmente en Francia e Inglaterra, se crean ámbitos de debate como los salones o las casas de café que desarrollan una función social sin precedentes. En las casas de café buscan las opiniones acerca de la literatura y el arte su legitimación entre aristócratas, altos burgueses e intelectuales. En ellas el objeto de las discusiones abarcaba desde temas literarios o artísticos hasta opiniones acerca de la política o la economía que no aspiraban a instaurar cambios inmediatos, sino que se basaban en el ejercicio del raciocinio. En los salones franceses, por otra parte, la burguesía que había sido excluida de decisiones políticas se alía con la nobleza y con la intelectualidad, y hay lugar incluso para plebeyos como D’Alembert. Los salones pasan de ser centros de diversión galante a verdaderas tribunas en las que intelectuales y artistas introducen y ofrecen al juicio privado sus producciones. Estas producciones, no encargadas ya de representar la autoridad estatal o eclesiástica, son ofrecidas al público como mercancías, y como tales, han de hacerse accesibles al público no a partir de su carácter sagrado o aurático, sino a partir del ejercicio del juicio, de la razón o de una facultad del gusto con aspiraciones racionalistas. Se impone una nueva forma de representación. Si el cortesano aficionado representaba una modalidad de comportamiento exclusiva al ámbito de poder religioso o estatal, ahora, Habermas afirma que “allí donde el público se institucionaliza como grupo fijo de interlocutores, éste no se equipara con el público, sino que, en todo caso, reclama ser reconocido como su portavoz, quizá incluso como su educador, quiere actuar en su nombre, representarlo: tal es la nueva forma de la representación burguesa”. Véase HABERMAS, Jürgen. *Historia y Crítica de la opinión pública* Barcelona: Gustavo Gili, 2009. p. 75.



FIGURA 11.
Grabado basado
en el cuadro de
George Romney.
*William
Shakespeare The
Tempest Acto I,
Escena 1.* (1797)

marginal que la noción académica le había adscrito y que los desarrollos de la Estética filosófica le asignarían posteriormente.

La defensa de la hermandad entre pintura y poesía que los discursos de la academia británica de pintura defendieron y la preeminencia que en base a esa hermandad se le otorgó a la pintura de historia, atravesaron a finales del siglo XVIII un momento de crisis en Gran Bretaña. Uno de los principales mecanismos de promoción y difusión al servicio de la academia había venido representado por la *Shakespeare Gallery*, que no sólo acogía la exhibición de gran parte de la producción de los pintores vinculados a aquella, sino que comercializaba reproducciones en grabado (figura 11) de esa producción. Al borde de la bancarrota, esta institución se vio abocada a una clausura en 1805 propiciada según su patrón, John Boydell, por el colapso del mercado de la imprenta como consecuencia de los acontecimientos revolucionarios que se estaban produciendo en el continente. Pero, junto a esta justificación de Boydell, en *The Shock of the Real*¹⁰⁰, Gillen D'Arcy Wood destaca la importancia que pudo tener en esa situación la presencia en Londres de una novedosa forma de entretenimiento abierta al público que explotaba una práctica y apreciación de la pintura en competencia con los presupuestos defendidos por la academia: el panorama de Robert Barker, que había abierto sus puertas el mismo año

100 Wood, Gillen D'Arcy. *The Shock of the Real. Romanticism and Visual Culture, 1760-1860*. Hampshire: Palgrave, 2001.

que la *Shakespeare Gallery*. El panorama (figura 12) se organizaba en torno a la presentación en un formato de 360° y a escala monumental de pinturas orientadas a crear la ilusión de estar en presencia de paisajes o acontecimientos remotos geográfica y temporalmente y entre los temas favoritos en esas exhibiciones destacarían las principales batallas que se habían producido en el continente (figura 13). Como Wood plantea, “la ‘omni-abarcadora vista’ del panorama trasladaba los temas épicos de la pintura de historia académica a una escala épica, ofreciendo una combinación de espectáculo y verosimilitud con la que los artistas de Boydell no podían competir”¹⁰¹.

Aunque en los primeros pasos del panorama no se podría hablar de una oposición clara por parte de la academia, aquel pronto se convertiría en objetivo de sus críticas y su éxito dependería finalmente del interés que despertó en la clase media. En un principio, hasta Reynolds aceptó la invitación de suscripción que Barker le envió, e incluso declaró que el nuevo invento era “capaz de producir efectos y de reproducir la naturaleza de una forma muy superior a la limitada escala de los cuadros en general”¹⁰² pero, con el tiempo, las principales instituciones académicas se mostrarían de acuerdo en declararlo vulgar. En sintonía con los discursos de la academia, Constable, por ejemplo, declararía en 1803 respecto del *Panorama de Roma* de Richard Reinagle que “sería absurdo esperar o perseguir grandes principios en esta forma de describir la naturaleza [y que el pintor del panorama] observa la naturaleza con precisión y astucia, pero sin grandeza o profundidad”¹⁰³.

El panorama suponía una inversión clara de la jerarquía en que la academia de pintura establecía la dignidad de su objeto. Si los esfuerzos de la academia por ennoblecer la práctica de la pintura habían priorizado el aporte de la actividad de la mente en dicha práctica, emparentándola con la poesía y menospreciando todo aquello que tuviera relación con la imitación mecánica, el panorama habría de ser entendido como una amenaza a ese orden. Deliberadamente programado para generar experiencias sensitivas o físicas de impacto en el espectador, el panorama no sólo ofrecía a la vista un espectáculo paisajístico orientado por

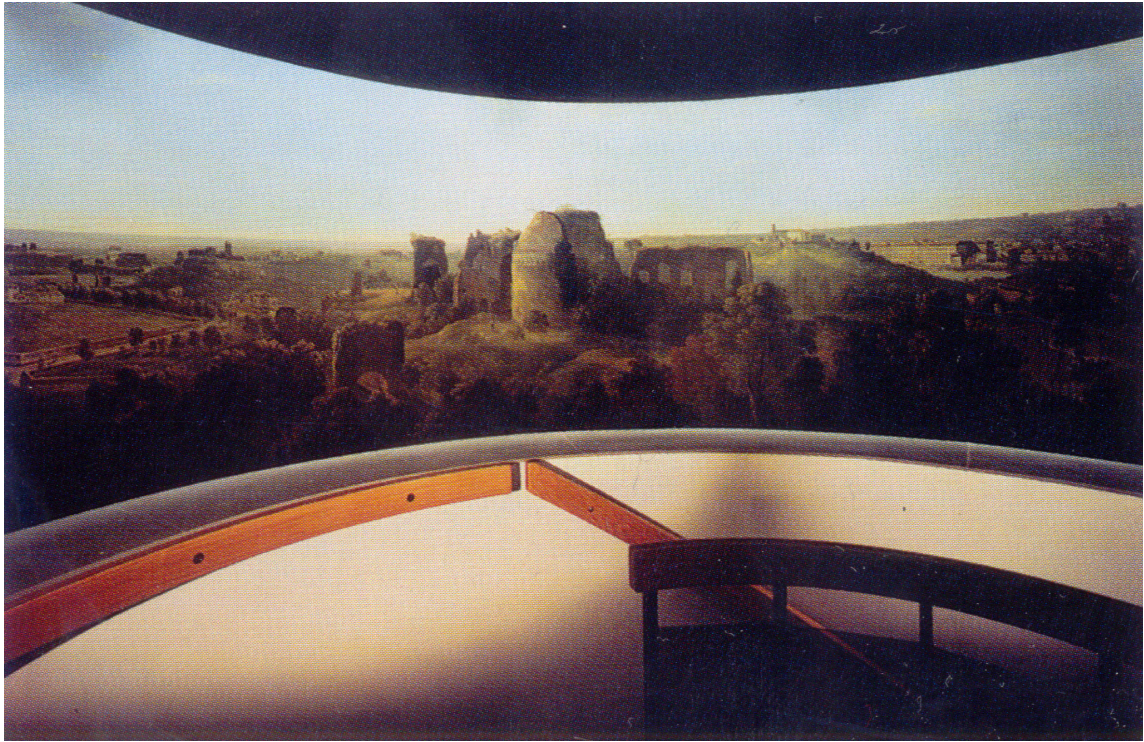
FIGURA 12.
Panorama (vista parcial)
Museo Victoria y Alberto, Londres

FIGURA 13.
Charles Langlois.
Estudio para
La Batalla de Moscú (1938)
Musée de l'Armée, París.

101 WOOD, Gillen D'Arcy. *Op. cit.*, p. 100 (t.d.a.)

102 James Northcote cuenta que Reynolds “era un gran admirador de la innovación y del efecto impactante del Panorama en Leicester-Fields, y que lo visitó frecuentemente. Él fue la primera persona que me lo mencionó, y me recomendó encarecidamente que fuese a verlo, diciendo que me sorprendería más que cualquier cosa que hubiera visto en mi vida”. Véase ALTICK, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge: Harvard University Press, 1978, p. 132. (t.d.a.)

103 BECKETT, R. B. (Ed.) *John Constable: Correspondence*. Ipswich: Suffolk Records Society, 1964, 2:34 (t.d.a.)



objetivos de verosimilitud sino que la organización espacial de su propia instalación, a través de pasillos y escaleras oscuras y desorientadoras que dirigían al espectador hasta una plataforma elevada, participaba en el estímulo programado de una sensación de vértigo o mareo idónea para la experiencia del espectáculo final.

Los debates que en el ámbito de la poesía se ocupaban de temas relacionados con el paisaje tampoco recibieron con beneplácito la elevada carga sensitiva de la experiencia que ofrecía el panorama. Si en la contemplación del paisaje, la superficial atracción por lo pintoresco había sido relevada por la profundidad espiritual de lo sublime¹⁰⁴, y en esa línea autores románticos como Wordsworth o Coleridge invirtieron todas sus habilidades tanto teóricas como poéticas en el desarrollo de una visión humanizada de la naturaleza, el panorama representaba para ellos su deshumanización y la animalización de aquellos que se dejaban distraer por la superficialidad de aquel espectáculo. El paisaje en la poesía de Wordsworth se ubicaba en un ámbito de experiencia espiritual con el que no sintonizaban las ambiciones minuciosamente descriptivas de los pintores del panorama. Así recordaba Wordsworth en el *Preludio* sus encuentros infantiles con la naturaleza:

Me sentaba entre las colinas
 Sólo, sobre algún promontorio elevado
 A primera hora de la mañana...
 Tanta calma inundaba mi alma
 En esos momentos que olvidaba
 Poseer ojos corporales, y lo que veía
 Se revelaba como algo dentro de mí, un sueño,
 Una visión en mi mente (II.361-712)

La visión interior de este fragmento contrasta con la descripción que Wordsworth realiza del panorama en el libro VII. En la descripción

104 Assunto identifica la posición que “lo sublime” adquiere en el discurso sobre el arte como una respuesta que, junto al interés por lo “pintoresco”, trataba de superar ideales clasicistas de belleza. En esa relación, lo pintoresco sería finalmente reducido a lo “simplemente agradable”, degradado a un ámbito de estímulo sensitivo apartado de “lo estético” como tal, y substituido por un concepto de “lo sublime” que somete los objetos de “la estética de lo pintoresco [...] a una investigación teórico-práctica que se propone descubrir en ellos ‘un valor patético’, la capacidad de despertar «las emociones que Longino había descrito como específicas de ‘lo sublime’”. Véase ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor, 1989, p. 49. Pero esa investigación teórico-práctica y la supuesta degradación de la categoría de “lo pintoresco”, para matizar lo que aquí plantea Assunto, contaba con el precedente de resistencia contra la sensualidad que estamos identificando en los discursos de la Academia, en el que el *valor patético* de la pintura ya se había situado en un ámbito intelectual.

de su estancia en Londres en 1790 que este texto ofrece, Wordsworth describe la impresión que le produjo el panorama como uno de los “espectáculos más memorables” de la ciudad, pero la importancia que le asigna parece no tener nada que ver con el elevado sentido espiritual de sus aproximaciones poéticas al paisaje:

Vistas miméticas que copian
 La absoluta presencia de la realidad,
 Mostrando como en un espejo cielo y tierra,
 Y lo que la tierra es y tiene que mostrar-
 No me refiero a un arte delicado,
 Refinado para alcanzar los objetivos más puros,
 Sino a simples imitaciones realizadas
 Como declaración de las debilidades y los gustos del hombre.
 El pintor –mediante la confección de una obra
 En torno a la escenografía ambiental de la Naturaleza,
 Dibujando con su ambicioso pincel horizonte en todas direcciones–
 con un poder
 Como el de los ángeles o el de los espíritus a su servicio,
 Nos sitúa sobre un elevado pináculo
 O en un barco sobre las aguas, con un mundo
 De vida y de pantomima animada en dirección este,
 Oeste, debajo, detrás y delante (248-65)

El panorama, en palabras de Wood, suponía “la usurpación de un ‘civilizado’ lenguaje alfabético mediante un ‘salvaje’ discurso en imágenes, de la poesía de la naturaleza mediante un vulgar idioma de paisaje visual, y de la imaginación poética mediante el ojo ‘déspota’”¹⁰⁵. En contraste con las reacciones que el panorama despertó entre los estamentos culturales más elevados, los argumentos de los promotores del nuevo invento aseguraban que la experiencia que éste ofrecía superaba cualquier descripción que el lenguaje verbal pudiera ofrecer. Uno de estos promotores, Robert Burford, declaraba refiriéndose a su panorama de las Cataratas del Niágara que

los viajeros hablan de ellas en términos de admiración y deleite, y reconocen que superan en cuanto a sublimidad, cualquier descripción que se pueda permitir el poder del lenguaje; un panorama, por sí solo, ofrece una escala de suficiente magnitud como para mostrar de un solo vistazo (lo cual es indispensable) las distintas partes de esta escena maravillosa, y de ofrecer una idea adecuada de la extensión incomparable, del poder prodigioso y de la manifestación asombrosa de este estupendo fenómeno¹⁰⁶.

105 WOOD, Gillen D’Arcy. *Op. Cit.*, p.116 (t.d.a.)

106 *A collection of Descriptions of Views Exhibited at the Panorama, Leicester Square, and Painted by H. A. Barker, Robert Burford, John Burford and H. C. Selous, London, 1798-1836* (British Library, Londres) (t.d.a.)

En comparación con la aplicación del término “sublime” que la academia había elaborado y con el concepto que el discurso filosófico desarrollaría por esta época, el uso de Burford aparece como una perversión fruto de la estrategia comercial bajo la que promociona el nuevo invento. Pero ambos usos pueden contemplarse no tanto como opuestos, sino como complementarios, y no sólo dialécticamente, sino a un nivel de experiencia más completo. El recurso a la comparación de la profundidad espiritual con que Wordsworth o Reynolds se enfrentan al paisaje con los términos en que Burford promociona el panorama puede ser sólo una simplificación operativa para el paradigma de entendimiento o para la lógica de identidad que caracteriza nuestra tradición moderna. No obstante, si, además de subrayar ese contraste, nos fijamos en los aspectos positivos de las reacciones de Reynolds o Wordsworth al panorama, la reducción de sus posturas a la defensa de una relación intelectual sin ambigüedades queda en entredicho y se hace necesaria una perspectiva de aproximación que acomode no tanto la divergencia de objetivos intelectuales y sensitivos en la práctica y el discurso pictóricos del siglo XVIII, sino más bien su obligada convivencia. En *Pictures and Tears*¹⁰⁷, James Elkins ofrece una respuesta en este sentido cuando declara que “la Ilustración supuso para el arte una recuperación de las reacciones emocionales, [que] habían perdido poder en el Renacimiento y que resurgieron en algún momento del siglo XVII tardío en Francia”¹⁰⁸. Para Elkins, es imposible acomodar las formas de reacción en que operó la pintura en esa época a nuestros esquemas modernos de aproximación al Arte. El devenir moderno de la práctica artística ha hecho recaer su importancia en una especie de metalenguaje desafectado sobre esa práctica y sobre su apreciación, pero en el siglo XVIII quienes disfrutaban del arte, en palabras de Elkins, “eran personas sentimentales y efusivas, sin dejar de ser críticas”¹⁰⁹, cuya reacción emocional “era parte de la completa respuesta que cualquier persona sensible sentiría, [de forma que] una obra de arte no era un objeto, como nosotros pensamos, sino una nueva amistad, un nuevo afecto”¹¹⁰.

En la inestabilidad de la línea divisoria entre juicio crítico y afecto en la práctica y discurso pictóricos del siglo XVIII que Elkins identifica aún brilla de forma ejemplar la dimensión sensitiva del uso del término sublime que nuestra tradición estética ha descuidado. Brilla,

107 ELKINS, James. *Pictures and Tears*. Nueva York: Routledge, 2001.

108 *Ibidem*, p. 120 (t.d.a.)

109 *Ibidem*, p. 121 (t.d.a.)

110 *Idem*.

como hemos visto, en las palabras con que Burford elogia el asombroso poder de su panorama y brilla, durante casi todo el siglo XVIII, en un paradigma apreciativo que entiende la pintura como un mecanismo psicológico para la empatía o estímulo emocional en disputa con la jerarquía de géneros tradicional y con la posterior construcción filosófica de lo sublime.

Desde la antigüedad, en el uso del término sublime se acomodaba la capacidad de ciertos objetos calificados por él para el transporte de emociones o sensaciones —el tratado de pseudo-Longino entiende la retórica como un medio orientado a desplegar esa capacidad—. Sin embargo, en época moderna, como hemos ido viendo en este apartado, el discurso de las academias construye un concepto de sublimidad ordenado a partir del ejercicio de esquemas idealistas de relación con sus objetos y fundamentado en el menosprecio de componentes sensualistas en esa relación. Pero colateralmente, autorizado por la misma tradición retórica y como oponente irreducible en la tensión que crea el privilegiado lugar del concepto académico de lo sublime, se despliega un uso distinto de lo sublime en base a un modelo de identificación psicológica y afectiva que interviene asimismo en los modos de producción y recepción de la pintura en esta época. La interrelación de estas dos nociones en los debates en torno a la pintura académica francesa del XVIII, demarca una compleja transición desde un concepto de la pintura como objeto intelectualizado hasta su entendimiento como objeto privilegiado para la activación de la empatía emocional.

De la exposición de este tránsito se ha ocupado de forma magistral Eik Khang en su artículo “L’affaire Greuze and the Sublime of History Painting”¹¹¹. Centrado en la figura de Jean-Baptiste Greuze y en el fracaso que supuso su única presentación a la Academia Francesa de una pintura de historia, Khang revisa las implicaciones de un nuevo ideal psicológico en el panorama interpretativo de la pintura de historia en lo que considera “una definitiva caída de la jerarquía de géneros en su conjunto”¹¹² a lo largo del siglo XVIII. Intrincados en el fracaso de *Septimo Severo reprimiendo a su hijo Caracalla* (figura 14), el polémico cuadro de Greuze, pudieron estar los enfrentamientos de éste con algunos miembros de la Academia y la decepción que se llevó Diderot, fiel admirador hasta este momento de las obras de género del pintor. Pero para Khang, más allá de las tensiones personales que lo

111 KHANG, Eik. “L’Affaire Greuze and the Sublime of History Painting” en *The Art Bulletin*, Vol 86, Nº 1, marzo, 2004, p. 96-113.

112 *Ibidem*, p. 98 (t.d.a.)



rodearon, el fracaso de Greuze epitomiza la caída del estricto modelo académico que el siglo XVII había promocionado y su relevo por una concepción centrada en el potencial afectivo o empático de la pintura.

El carácter doctrinal rígido, clásico y literario, que con Charles Le Brun orientaba la preceptiva pictórica en la academia francesa a finales del siglo XVII, en el curso de unas décadas tendría que convivir con el famoso eslogan de Diderot *conmuéveme, asómbrame, hazme perder los nervios, hazme temblar, llorar, estremecerme, enfurecer, luego deleita mis ojos si quieres*.

La producción pictórica de Greuze fue enormemente admirada por conmover, asombrar, e incluso hacer llorar¹¹³ (figura 15), pero la tradición académica de la pintura de historia imponía unas exigencias de rigor y fidelidad a la *istoria* para las que no estaba preparado, y Diderot sería el primero en dejar constancia de ello en su crítica para el salón en que Greuze intentó su ingreso en 1769. Según las críticas que se le dirigieron, el *Septimo Severo* de Greuze erraría en la elección del momento dramático, en la selección de la paleta tonal, en la anatomía y en la actitud afectada de algunos de los personajes. En un sentido general, se excedió en una particularización efectista que contravenía la severidad y nobleza que se demandaba a una pintura de historia. Con todo, para Khang, la propuesta de Greuze, y la importancia de todo lo que aconteció, se justifica a partir de un modelo de apreciación de la pintura de historia cada vez más extendido en el siglo XVIII que no sólo se aplicaría retrospectivamente a Poussin, el más honorable representante de la academia francesa, sino que se consumiría posteriormente, por ejemplo, en las obras prerrevolucionarias de David.

La obra de Poussin, que para la academia del XVII representaba magistralmente un modelo de relación intelectual cuyo objetivo era la legibilidad de una cierta narración, a mediados del XVIII sería elogiada en cambio por su capacidad para operar en un plano de experiencia general que priorizaba el efecto emocional sobre el espectador. Si *Los Israelitas recogiendo el Manna en el desierto* (1639) de Poussin (figura 16) había sido ejemplar para Le Brun por el rigor y la fidelidad con que traducía el texto en imágenes, a mediados del XVIII su *Testamento de Eudamidas* (1643) (figura 17) representaría la cúspide de un transporte

FIGURA 14.
Jean-Baptiste
Greuze
*Septimo Severo
reprendiendo
a su hijo
Caracalla.*
(1769)
París, Museo
Louvre.

FIGURA 15.
Jean-Baptiste
Greuze
*Chica llorando
por su pájaro
muerto* (1759)
París, Museo
Louvre

113 Véase la reflexión que Elkins desarrolla en torno a la obra de Greuze *Muchacha llorando con su pájaro muerto* de Greuze en *Pictures and Tears*. Para Elkins, ésta obra “es el ejemplo central de una época que era especialmente proclive a los ataques emocionales frente a las pinturas.” ELKINS, James. *Pictures and Tears*. Nueva York: Routledge, 2001. p. 112 (t.d.a.)

sublime en disputa con cualquier narrativa específica que obstruyera la empatía del espectador.

En la conferencia que Le Brun ofrece en la academia en 1667, Le Brun destaca la transcripción de la narración en el *Manna* de la siguiente forma:

En representaciones teatrales la fábula no es perfecta hasta que tiene un principio, un desarrollo y un final que nos haga entender el tema completo de la obra. Para proporcionar mejor instrucción al espectador uno puede similarmente distribuir las figuras y la composición completa de grandes obras de la pintura de forma que se pueda juzgar incluso aquello que precedía a la escena representada. Esto es lo que el señor Poussin ha hecho en su pintura sobre el Manna, en la cual se ven los signos de la hambruna que habían sentido los judíos antes de recibir la ayuda del cielo.¹¹⁴

Para los críticos del XVIII, sin embargo, primaban otros valores en la recepción de la obra de Poussin. Así elogiaba un crítico anónimo una reproducción en grabado del *Eudamidas* en el *Mercurio*:

¡Qué emocionante es esta pintura! Un hijo en medio de un infortunio sobrecogedor acude solo a la llamada que su piedad, su ternura, le demanda para aquellos que le han dado su existencia y aquellos a los que él ha dado lo mismo. Una enternecida madre ve a su querido hijo, la única esperanza de su anciana edad, morir en el momento en que su debilidad le permite solamente la consolación de la espera de los últimos ritos.¹¹⁵

Las prioridades que rigen el contenido de cada uno de estos textos son distintas. Las condiciones que la representación de acontecimientos impone al pintor de historia del XVII para nada cuentan en la transferencia de emoción que genera el *Eudamidas* al crítico del XVIII. La respuesta de este crítico parte de la consideración de ese cuadro como una valiosa ocasión para sentir lo que se siente ante la muerte de una persona. En este momento, como afirma Khang,

FIGURA 16.
Nicolas Poussin
*Los israelitas
recogiendo el
Manna en el
desierto* (1639)

FIGURA 17.
Nicolas Poussin
*El Testamento
de Eudamidas*
(1643)

la sublimidad de Poussin no reside en su ingeniosa representación de complejas narrativas literarias para ser apreciadas mediante un análisis racional de la disposición de la superficie en sucesivos grupos de figuras. Más bien, lo sublime

114 QUANTIN, A. *Conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains par m. Henry Jouin*. Paris: A. Quantin, Imprimeur-editeur, 1883 (t.d.a.)

115 "Gravure," *Mercur de France*, noviembre, 1756, p. 156.



de Poussin es el resultado del efecto emocional de la brillante simplicidad de composición del maestro¹¹⁶.

De forma simultánea a la apropiación que hacen las academias y hasta la categorización kantiana, ajena a los requisitos intelectualistas que modelan esos dos ámbitos de uso, opera una gran variedad de usos del término “sublime”. Tal profusión de usos tendría que ver, sin duda, con que en la traducción de Boileau del tratado de pseudo-Longino la palabra sublime se aplicara ambigüamente a una propiedad del discurso, a algo que transmite el autor o a una experiencia del oyente. Como hemos comprobado a lo largo de este apartado, la academia elaboró su uso del término a partir del menosprecio de la sensualidad. No obstante, una corriente de pensamiento, con representantes como De Piles y Du Bos en Francia o Burke en Inglaterra, orientada por premisas empiristas y experimentales se centraría precisamente en ese aspecto que la academia trataba de apartar. El Abad Du Bos, por ejemplo, un árbitro del gusto a mitad del siglo XVIII, defendía que “dado que la primera finalidad de la poesía y la pintura es emocionarnos, los poemas y los cuadros no son buenas obras más que en la medida en que nos emocionan y nos enganchan”¹¹⁷. Para él lo único esencial de una obra es que posee poder emocional. “Una obra que emociona demasiado debe ser, [concluye] mirándolo bien, excelente”¹¹⁸.

El atractivo de tanto obras literarias como pictóricas en esta época se centró en su capacidad para emocionar y el término “sublime” se situó en el centro de esta forma de apreciación. Cuando a mediados del XVIII Louis de Jaucourt redactara la entrada sublime para la enciclopedia francesa, sobre la base de la distinción entre el estilo sublime y lo sublime que Boileau había propuesto, la experiencia de empatía emocional en que operaba la poesía (y por asimilación, la pintura) modelaría por completo su aportación. Frente al estilo o género sublime, Jaucourt distinguiría lo *sublime del sentimiento* en base al mecanismo de identificación empática que ciertos usos poéticos implicaban. Uno de los ejemplos literarios con que ilustra su definición incide especialmente en ese mecanismo de identificación. Jaucourt se refiere a la parte de la *Medea* de Corneille en que Nerina trata de disuadir a Medea de llevar a cabo su venganza tras el abandono de su marido

116 KHANG, Eik. *Op. Cit.*, p. 100 (t.d.a.)

117 DU BOS, Jean-Baptiste. *Reflexiones Críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Valencia: Universitat de València, 2007, p. 313.

118 *Ibidem*, p. 313.

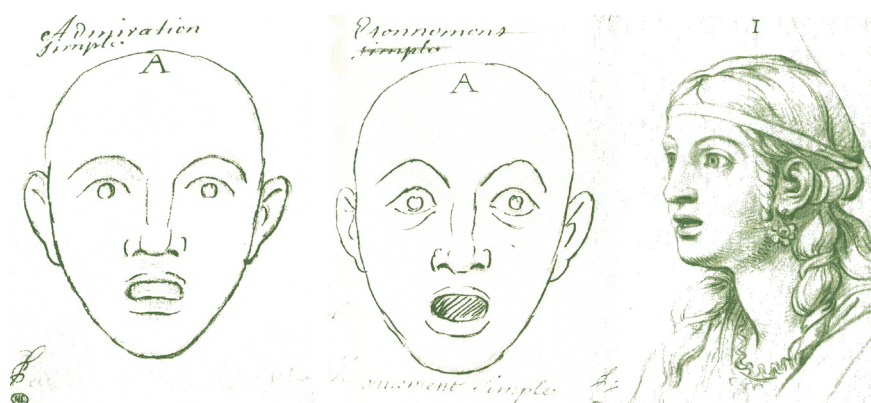
y de su propia patria. Cuando aquella le pregunta directamente qué le queda para luchar contra tantos enemigos, Medea responde: “*Moi; Moi, dis - je, & c’est assez*”. Mientras Boileau había focalizado el poder o lo sublime de frases como ésta en su simplicidad lingüística, Jaucourt amplía la descripción de ese poder al ámbito experiencial del oyente:

No veo más que a Medea: *moi, moi, dis-je*, sólo veo su coraje y el goce de su arte; lo que la hace odiosa ha desaparecido, me convierto en ella, reflexiono con ella, y concluyo con ella, & *c’est assez*: ahí está lo sublime¹¹⁹.

En el texto de Jaucourt resuena el espíritu de la crítica anónima del *Mercurio* sobre el *Eudamidas* de Poussin. Ambos enunciados demarcan una forma de apreciación de la poesía y de la pintura basada en la empatía que, si bien supera el carácter restrictivo de las directrices de la academia, se mantiene aún alejada de los requisitos de desinterés y distancia estéticos que la Estética promocionaría en unas décadas. Lo sublime, en esta forma de apreciación, aún se sitúa en el ámbito de sensaciones del que lo sublime de nuestra tradición estética se acabaría alejando.

Identificar, como hace Khang, la corriente de pensamiento y los ámbitos de uso de esa interpretación emocional de lo sublime en la base del conflicto de Greuze y de la pintura de historia en el siglo XVIII, contraviene los objetivos universalistas que tienden a asimilar los distintos usos del término “sublime” al concepto filosófico que nuestra tradición filosófica ha privilegiado. Ése es sin duda uno de los méritos más destacables de su artículo.

119 JAUCOURT, Chevalier de, “Sublime,” en *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers*, 1751-1780, p. 567.



2. EN TORNO A LA EXHUMACIÓN DE ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ DE PSEUDO-LONGINO

Le merueilleux resulte, comme vous voyez, d'une Figure, qui cause de l'étonnement, & du plaisir tout ensembke. Ainsi pour le faire entrer dans la Divise, il faut choisir des Corps qui tout naturels qu'ils sient en eux-mesmes, ayent ce semble des qualitez au dessus de la nature. Cependant il n'est pas necessaire pour cela de chercher toúrjours des figures extraordinaires, & surprenantes [...] Il suffit donc de trouver dans des figures ordinaires des propriétez, qu'on n'y ait point encore découvertes; car on ne peut voir sans surprise quelque chose de rare & d'exquis dans un object, qui sembloit n'avoir rien que de commun. Le secret de l'art consiste à découvrir ces nouveaux jours; & c'est en quoy excelle particulièrement celuy que je regarde comme le maistre des eutres en cette matiere.

Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*

Con vistas a ofrecer un panorama lo más completo posible, la aproximación general a los distintos usos del término “sublime” desde la antigüedad hasta los albores de la modernidad que se han presentado en el primer capítulo de nuestro estudio, ha evitado hacer depender ese espectro funcional de los dos textos pre-ilustrados que nuestra tradición filosófica interesadamente ha canonizado: el tratado anónimo de retórica del siglo I d.C., *Περί υψους*, y la traducción al francés y reflexiones que de él ofreciera Nicolas Boileau a finales del siglo XVII.

La visión que este trabajo de investigación aspira a ofrecer de los usos del término “sublime” en nuestra tradición artística pone en valor una dimensión sensualista, en que ha operado y opera, que el discurso filosófico y los esquemas lingüísticos a que ha sometido el concepto asignado a ese término han desestimado. Al apoyo de esa orientación filosófica o lingüística ha servido la suerte de genealogía que sitúa el texto de pseudo-Longino y la interpretación de Boileau como antecedentes privilegiados de una dimensión filosófico-estética originaria y trascendental del uso del término “sublime”. Si bien es cierto que de las traducciones del texto de pseudo-Longino que se producen a lo largo de los siglos XVI y XVII se extraen modelos formales y de contenido que enriquecen el debate en torno a la práctica y apreciación poéticas de la época, resulta controvertido postular que en los usos que esas traducciones promocionan se manifiesta la dimensión estética del concepto de lo sublime que nuestra tradición artística ha privilegiado.

Gran parte de los estudios dedicados a perfilar el origen del concepto estético de lo sublime parten de la identificación de un estatus trascendental tanto del υψους de pseudo-Longino como de lo sublime de Boileau. Asimilados por ese estatus, ambos términos terminan remitiendo los objetos designados por ellos a un concepto de elevación intelectual en perjuicio de aspectos funcionales que determinaron sus usos históricos. Este capítulo aborda la descripción de los contextos en que operaron el υψους de pseudo-Longino y lo sublime de Boileau respectivamente, tratando de integrar intereses coyunturales que su interpretación desde el ámbito de la filosofía ha descuidado. En concreto, se tratará de considerar la extensión operativa de la práctica retórica en la antigüedad y de la poética neoclásica francesa a finales del siglo XVII como elemento clave para limitar las aspiraciones hegemónicas y universalistas del discurso filosófico y para integrar en el debate en torno al término “sublime” los eventuales objetivos e intereses que modelaron su uso.

Como componente esencial en la propedéutica antigua acerca de la retórica, el *υψους* de pseudo-Longino integró en su definición aspectos en el manejo y apreciación del discurso persuasivo en disputa con la reducción intelectualista que nuestra tradición filosófica ha ejercido. Esos aspectos pudieron ser ignorados en el interés que el tratado despertó en los siglos XVI y XVII una vez el ejercicio de la retórica se había desvinculado del ejercicio de la oratoria y aproximado a la poética. Pero parece plausible plantear que no sólo no lo fueron, sino que más bien se mostraron, especialmente relevantes en teorías y modos de apreciación de la literatura, la pintura o la escultura que tuvieron especial vigencia por lo menos hasta las últimas décadas del siglo XVIII. Junto a estos desarrollos, convendrá destacar el interés sobre aquellos aspectos del tratado que se adecuaban a un concepto de la “maravilla”, aún deudor de paradigmas de saber pre-modernos, que las nuevas teorías poéticas fueron modulando paulatinamente en sintonía con el proceso de desencantamiento del mundo que la idea de progreso estaba introduciendo.

Como se apuntaba en el pasado capítulo, estudios recientes en el campo de la filosofía persisten en la tarea de ofrecer una definición transhistórica de “sublimidad” como esencia intrínseca a la misma aparición de la conciencia trascendental en el ser humano. La lógica que organiza la propuesta de este tipo de definiciones está basada en un esquema lingüístico que postula la preeminencia de instancias de significado o de pensamiento y asigna un papel subsidiario o servil con respecto a las primeras a las instancias fenoménicas. De ahí que la tarea de aquellos que teorizan en torno al concepto de lo sublime desde este paradigma de pensamiento se centre en convertir en significantes de su *definiendum* (sublimidad) el mayor número de exponentes fenoménicos posible (desde restos pictóricos pre-históricos hasta la serie *The Passions* de Viola) asimilándolos al *definiens* (conciencia trascendental) que han propuesto. En nuestra tradición teórica la definición o *definiens* para lo sublime se ha extraído de la reflexión que Kant realizó sobre este concepto en su *Crítica del Juicio* o de alguna de las versiones dentro de la tradición que ese texto inaugura (“sublimidad” como “conciencia trascendental del ser humano” valdría como una de esas versiones). Desde el presupuesto de su validez universal, se emprende un proceso de adaptación al concepto propuesto de todos aquellos ámbitos teóricos o de usos históricos que incluyan o el *definiendum* o el *definiens* en cuestión. Cuantos más casos se identifiquen, mayor será la validez de

la definición. En el caso de exponentes de uso del término “sublime” históricos, se tratará de identificar esos exponentes de uso con la definición propuesta. En el caso de exponentes de reflexión que versen sobre la “conciencia trascendental del ser humano”, aunque en ningún momento asimilen este enunciado a la palabra sublime, se sobrentenderá la inmanencia en ellos de una “sublimidad innominada”¹²⁰. El contenido de este capítulo responde a la maniobra que el primer caso comentado expone, esto es, a la asimilación a cierta definición canónica en nuestra tradición estética o artística de las reflexiones que, en épocas previas a la invención de la Estética, desplegaron un interés sin precedentes en el uso del término sublime.

Aunque los siglos XVI y XVII ya habían ofrecido traducciones al latín del tratado *Περί υψου*ς de pseudo-Longino¹²¹ y las poéticas renacentistas y barrocas incluyeron el *genus sublimis* como uno de los *genera dicendi* que la antigüedad había ofrecido, las más célebres revisiones históricas en torno al origen de la categoría estética de lo sublime identifican el inicio de su andadura moderna en la traducción de Nicolas Boileau-Despreux de ese texto a una lengua moderna, el francés. Boileau es sin duda responsable de que el uso de la expresión lo sublime integre cierta dimensión funcional que la palabra “*υψου*ς” tenía para pseudo-Longino. Pero, asumido esto, llama la atención que se acentúe especialmente la dimensión abstracta o filosófica del *υψου*ς de pseudo-Longino y de la traducción que ofreció Boileau hasta el punto de convertirlos en exponentes claros del concepto de lo sublime que nuestra tradición estética ha perpetuado. En *La sublimidad y lo sublime*, Aullón de Haro es rotundo con respecto a la modernidad del tratado de pseudo-Longino, hasta el punto de extraer sus aportaciones del contexto de uso de la retórica antigua:

Mediante su vivacidad técnica y crítica Longino escapa al común tratadismo retórico de los *genera dicendi* y, sobre todo, a mi juicio, mediante su completa consciencia de estar elaborando una Poética, poética retórico-elocutiva y con procedimientos críticos cuyos resultados habrían de ser observados de manera inductiva a los fines de la *techné*, pero una Poética, además de evidentes atingencias estéticas, o que hoy denominaríamos con este nombre de estéticas.¹²²

120 AULLÓN de Haro, Pedro. *Op. cit.*, p. 20.

121 ASSUNTO, Rosario. *Op. cit.*, p. 22. Assunto afirma de que el primero en hacerlo es Robortelli, humanista comentarista de Aristóteles partidario de que la poética debe inducir a la persuasión pero no al éxtasis.

122 AULLÓN de Haro, Pedro. *Op. cit.*, p. 43.

En lo que sigue, tendremos en cuenta cómo el tratado de pseudo-Longino se distancia en gran medida de las aproximaciones excesivamente técnicas que lo preceden y cómo incide su consideración de las doctrinas platónicas en un enriquecimiento del ejercicio de la retórica en su época, pero, sobre todo, trataremos de demostrar que hablar de su tratado como una “pro categorización de propensión estética” o como una “consecución abiertamente estética” oscurece dimensiones funcionales imposibles de acomodar a la Estética, tal y como ha sido configurada en nuestra tradición.

Si la interpretación que Aullón de Haro hace del texto de pseudo-Longino dificulta la comprensión del ámbito funcional en que se propuso, asimilándolo a nuestra tradición estética, la audacia que Baldine Saint Girons despliega en *Lo sublime* va un paso más allá. Saint Girons no sólo desacredita el aspecto técnico de la retórica como marco funcional en que opera el tratado identificando en su contenido una aspiración de origen platónico a superar el uso de fórmulas¹²³, sino que ve en la aportación de pseudo-Longino las premisas de universalidad que habrían de intervenir en los juicios de gusto para el esteta moderno:

Así pues, no nos sorprende que sea Longino el primero en reivindicar la universalidad de lo sublime. Pero se trata de una universalidad estrictamente “subjetiva” y, por tanto, estética en el sentido kantiano del término, ya que se refiere a la relación de la representación no tanto con el objeto como con el sujeto¹²⁴

Las interpretaciones teóricas que Baldine Saint Girons o Aullón de Haro han propuesto acerca del lugar e importancia que el texto de pseudo-Longino puede ocupar en nuestro entendimiento de la categoría estética de lo sublime son valiosas y sin duda destacan aspectos centrales de su contenido, pero reducen ampliamente el panorama funcional en que intervenía en la época de su redacción y en el que lo hizo cuando Boileau lo tradujo.

En el contexto en que pseudo-Longino escribió su tratado, las cuestiones estéticas, éticas, religiosas o políticas no estaban separadas, sino que formaban parte de un amplio campo de desarrollo cívico en el que se buscaban respuestas de orden práctico sobre la elección o la acción humana. Las críticas de Platón a los poetas en la *República*

123 SAINT GIRONS, Baldine. *Op. cit.*, p. 45 “del mismo modo que Platón rechazaba (en su carta VII) encerrar el saber más alto en una serie de fórmulas. Longino juzga superfluo y ridículo el intento de definir lo sublime”.

124 *Ibidem*, p. 50.

o a los oradores en el *Gorgias* sólo pueden entenderse si la función y los objetivos prácticos de sus diálogos filosóficos coinciden con los de la poesía o la retórica. Como Martha C. Nussbaum propone en *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*¹²⁵ los enfrentamientos en el ámbito griego entre poetas, filósofos y oradores formaban parte de una “disputa tanto sobre forma literaria como sobre contenido ético, sobre formas literarias en cuanto comprometidas con ciertas prioridades éticas, ciertas elecciones y valoraciones en lugar de otras”¹²⁶. En contradicción con la idea de que la ausencia en su texto de una definición designa un ámbito de acción subjetiva, se puede afirmar que pseudo-Longino no elude, sino que más bien, desarrolla la explicación del “*υψους*” como un “modo de elevación estilística”¹²⁷ derivado, prioritariamente, de una tendencia del espíritu hacia los nobles ideales que, aunque en determinadas personas es espontánea, también se puede cultivar. Pseudo-Longino considera esencial para la definición que ofrece indicar que “en el alma del auténtico orador no pueden anidar sentimientos viles o innobles”¹²⁸ e ilustra dicha condición apelando, entre otros ejemplos, a la forma en que Homero describe los verdaderos sentimientos, cuando en un campo de batalla súbitamente envuelto en una cerrada y lóbrega oscuridad, un Ayante se lamenta de que tal situación le impida desplegar “su bravura en nobles gestas” o le obligue a mostrarse “inactivo”:

Padre Zeus, salva de esa tiniebla a los hijos de los Aqueos,
despeja el cielo, haz que perciban la luz nuestras pupilas; si has
de enviarnos la muerte, sea una muerte en pleno día.¹²⁹

La idea de la retórica al servicio de objetivos éticos desborda la lectura subjetivista que Saint Girons propone del texto de pseudo-Longino. El “*υψους*” se despliega en función de la importancia que su objeto último tiene en la vida práctica de los griegos del siglo I d. C. Los últimos

125 NUSSBAUM, Martha C. *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*. Madrid: Mínimo Tránsito/Antonio Machado Libros, 2005.

126 *Ibidem*, p. 46.

127 ANÓNIMO (atribuido a pseudo-Longino). *Sobre lo sublime*. Barcelona: Bosch, 1996. p. 91. Aunque en principio, pseudo-Longino, parece prescindir de ofrecer una definición del “*υψους*,” cuando emprende la exposición de las fuentes de las que emana, habla de “cinco fuentes” de la que mana “la elevación estilística”.

128 *Ibidem*, p. 94. La traducción de José Alsina Clota del texto de pseudo-Longino introduce aquí el “genialidad”. A pesar del lugar que este término habría de tener en estudios modernos acerca del arte, el contexto en que pseudo-Longino lo introduce perfila una dimensión ética de su uso aún ajena a la forma en que la modernidad lo asimila a la creación artística.

129 *Ibidem*, p. 101.

párrafos del tratado dan cuenta del ámbito de acción del ejercicio retórico en el contexto político, social y ético específico de la época de pseudo-Longino. Ese contexto determina su ámbito de acción y justifica no sólo los fines elevados que orientan determinado uso del discurso, sino su carácter técnico, su aplicabilidad práctica. El acento que pseudo-Longino pone en la nobleza y elevación que el “*υψους*” requiere responde a una situación en que la democracia ha sido derrotada y un afán insaciable de lucro individual y de placeres inmediatos se ha apoderado del estado. El ejercicio de la retórica se ha banalizado y nada “digno de emulación y estima”¹³⁰ se produce en esa situación. El texto de pseudo-Longino plantea soluciones a ese ámbito específico y no puede equipararse a la orientación estética que dirige la definición kantiana de lo sublime. Mientras la estética kantiana postula la definición de los juicios sobre lo sublime en base a la trascendentalidad de los mismos, en base al desinterés y a la distancia con respecto a la reacción física que el objeto implicado determina, el “*υψους*” de pseudo-Longino define un nivel de discurso interesado orientado a la mejora de la vida de los griegos del siglo I, en el que las reacciones físicas como tales no son menospreciadas, sino más bien moldeables en función de las creencias o comportamientos políticos o éticos que las determinan. Esto es así, más aún si consideramos que hasta la llegada de la modernidad, las pasiones, las emociones o las sensaciones, difícilmente se acoplan a un esquema que separa el funcionamiento del cuerpo del de la mente.

En el contexto griego las pasiones integran elementos de reacción corporal, de *pathos*, profundamente arraigados a la consciencia. De ahí que el ejercicio de la filosofía, la retórica, la poesía o las artes figurativas determinen sus objetivos en base a su poder para modificarlas dependiendo de la posición normativa de las creencias a las que obedecen. Como Martha Nussbaum defiende en *La terapia del deseo. Teoría y práctica de la ética helenística*¹³¹, los pensadores helenísticos

piensan que pasiones como el miedo, la ira, la aflicción y el amor no son oleadas ciegas de afecto que nos empujan y tiran de nosotros sin intervención del razonamiento y la creencia, [sino] elementos inteligentes y perceptivos de la personalidad que están muy estrechamente vinculados a las creencias y se modifican al modificarse éstas.¹³²

130 ANÓNIMO (atribuido a pseudo-Longino). *Sobre lo sublime*. Barcelona: Bosch, 1996 p. 207

131 NUSSBAUM, Martha C. *La terapia del deseo. Teoría y práctica de la ética helenística*. Barcelona: Paidós, 2003.

132 *Ibidem*, p. 63.

Los descuidos que los paradigmas modernos de interpretación del texto de pseudo-Longino han podido generar son normalmente fruto del intento de adaptar su contenido a los intereses del discurso que lo interpreta. Nuestra tradición filosófica ha sustentado el estatus de lo sublime en un nivel de trascendentalidad incapaz de abarcar la función práctica del “*υψους*” en su contexto de uso retórico antiguo. Tampoco fue capaz de abarcar esa función práctica el contexto funcional en que el *Περί υψους* fue traducido y anotado por Boileau en el siglo xvii. El marco de usos y convenciones de la poética neoclásica necesariamente sometió su lectura a unos intereses distintos no sólo a los de la retórica antigua, sino a los que la Estética impondría a lo sublime.

2. 1. El debate clásico en torno a la retórica. *έκστασις* vs. *πειθώ*

SÓC. Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría.» Pero él le dijo: «¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad.»

Fedro, Platón

La retórica representa para el mundo clásico lo que hoy consideraríamos una verdadera institución. En la Antigüedad, la retórica no sólo es entendida como un arte o una técnica que integra una serie de reglas o recetas orientadas a convencer mediante el discurso, además, su enseñanza llega a formar parte del corpus pedagógico de los jóvenes y llega a delimitar un campo científico encargado de la identificación, definición y clasificación de los efectos del lenguaje, como objeto de estudio. En nuestra época no es fácil evaluar la importancia que la retórica tuvo en la Antigüedad.

Su nacimiento está relacionado con los litigios por la propiedad que se produjeron en Sicilia en el siglo v a. C. tras la caída de un régimen dictatorial cuyos abusos habían acarreado expropiaciones sobre las que el pueblo en democracia habría de reclamar sus derechos. Los procesos judiciales que se llevan a cabo implican la defensa autónoma del afectado frente a un numeroso jurado popular y hace

urgente la necesidad de una disciplina, mezcla de elocuencia, política y derecho, especializada en técnicas persuasivas a través del lenguaje. Su importancia pronto pasa a Grecia, en donde se hace imprescindible su manejo en pleitos entre comerciantes. La función de la retórica en estos ámbitos integra una aspiración moral reguladora de la ambigüedad del lenguaje y moduladora de las pasiones que implica. Dicha aspiración moral, subyacente al grueso de la teoría retórica antigua y patente, sin duda, en el *Fedro* y en el *Gorgias* de Platón, es un elemento clave en las disputas que originan diferentes modos de entender su práctica.

En la clasificación que ofrece en *La aventura semiológica*¹³³, Roland Barthes identifica, junto al género judicial y deliberativo de la retórica antigua, el género epidíctico, como un tipo de “prosa decorativa” o “espectáculo,” introducido por Gorgias con la adaptación a la prosa de elogios fúnebres (*trenos*), que terminaría identificándose con la narración de acontecimientos del pasado. Las críticas de Platón contra la retórica de Gorgias y, más concretamente, su consideración como ejercicio técnico meramente decorativo y vinculado al engaño de las apariencias ha podido servir para determinar que no estaba mediado por los objetivos morales o éticos que intervenían en los otros dos tipos de géneros identificados. Como planteábamos en la introducción de este capítulo, no parece plausible postular la existencia de una práctica retórica en la antigüedad no mediada por intereses éticos que despertara la animadversión de Platón de la forma en que Gorgias lo hizo. Tanto Platón como Gorgias aspiraban a influir en el comportamiento ético de sus audiencias a través de su oficio, y es probable que lo que Platón estaba haciendo en el *Gorgias* fuera oponer una forma de llevar a cabo ese cometido con la forma en que Gorgias lo hacía.

La retórica griega, como técnica del discurso orientada a la persuasión, incorpora el entendimiento de las pasiones humanas como objeto de estudio imprescindible para ese fin. Aristóteles es el primero en establecer una clasificación por temas de niveles o tipos de retórica y en ofrecer una reflexión en torno a las distintas emociones (venganza, ira, amor, odio, miedo, etc.) que intervienen en esos niveles de discurso. La filosofía moderna, en su reacción contra la manipulación de las emociones por parte de órganos de poder religiosos o políticos en épocas previas a la Ilustración, ha terminado derivándolas o al ámbito de lo irracional, o bien a un ámbito de pureza espiritual intocable. Con esa

133 BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993.

orientación, se ha sospechado de su puesta en relación con algún tipo de interés, y sólo se las ha valorado en tanto permanecieran en un estéril e inofensivo ámbito de recreo desinteresado. Para los antiguos griegos, por el contrario, eran componentes inextirpables del entendimiento de las relaciones humanas y del ser humano con el mundo, cuya modelación, mediante la instrumentalización de esas relaciones, merecía una gran atención y cuidado.

El tratado de pseudo-Longino se propone enseñar al orador pautas útiles para la transmisión a través del discurso del carácter elevado o nobleza –del “*υψους*”– que ciertos temas poseen. Se trata de un problema de adecuación del medio de transmisión a la cosa transmitida en el que incide especialmente el control de la reacción emocional de la audiencia. De ahí que cuando lo que se ha de transmitir tiene ese carácter de grandeza, el entendimiento y aplicación del funcionamiento de estados emocionales como la admiración o el asombro se convierten en elementos imprescindibles:

La persuasión, por lo general, sólo de nosotros depende, mientras que los pasajes marcados con el sello de lo sublime ejercen una atracción tan irresistible, que se imponen soberanamente al espíritu del oyente¹³⁴

Que el efecto del “*υψους*” se postule como fuerza irresistible no implica que su definición haya de trascender el ámbito práctico en que opera. Pseudo-Longino desarrolla una metodología orientada a la legislación y administración de ese transporte entusiástico, que no puede ser entendida a partir de los esquemas que asimilan emociones e irracionalidad en la época en que su texto es recuperado para la modernidad.

Aunque pseudo-Longino no incluye en su tratado una descripción detallada de emociones del modo en que Aristóteles lo había hecho, considera imprescindible aclarar la relación que el patetismo guarda con el “*υψους*”, como modo de elevación estilística del discurso. Para él no es posible equipararlos ya que se pueden dar niveles de discurso en

134 ANÓNIMO (atribuido a pseudo-Longino), *Sobre lo sublime*. Barcelona: Bosch, 1996. p. 73. Hemos considerado necesario, dadas las diferencias que se están estudiando entre el texto de pseudo-Longino y el concepto moderno de “lo sublime” intentar evitar el uso de esta última expresión como traducción del “*υψους*” de pseudo-Longino. No obstante, cuando citemos la traducción que José Alsina Clota ofrece en Bosch, seremos fieles a su traducción. Conviene dejar claro, en este sentido, que este trabajo de investigación, y en concreto este capítulo, desarrolla una argumentación orientada a identificar las lagunas que la asimilación entre el “*υψους*” de pseudo-Longino y “lo sublime” de nuestra tradición ha dejado.

los que predomina el patetismo que carecen de elevación de estilo y, al contrario, existen discursos dotados de elevación estilística en los que no hay asomo de patetismo. No obstante, considera que las más altas cuotas de elevación de estilo –de “*υψους*”– se consiguen cuando “una noble emoción [...] aflora en el instante oportuno.”¹³⁵ Y es la identificación de ese “instante oportuno” lo que organiza de cierta manera el tratado de pseudo-Longino como programa pedagógico dedicado a la enseñanza del estilo elevado. Cuando pseudo-Longino describe las figuras del lenguaje que colaboran en la confección del estilo elevado, subordina su acción, además de a la nobleza de la idea, al poder de lo patético o emocional:

[...] en el discurso, lo patético y lo sublime, al estar más cerca de nuestra sensibilidad [φυσικήν], gracias a un parentesco natural con nosotros y a su resplandor, se manifiestan con más fuerza que las figuras, oscurecen su artificio y, por así decir, lo mantienen oculto¹³⁶

Si ponemos atención a lo que expresa este extracto, lo patético y el *υψους* no son ajenos al artificio. Éste es más bien uno de los componentes del ejercicio de la retórica, junto a los otros dos. Lo que pseudo-Longino declara, entonces, es que el discurso retórico tiene más fuerza, está más cerca de nuestra sensibilidad, nos arrebatada, y nos convence, cuando intervienen el *υψους* y el patetismo. Esto no significa que retórica deje de ser una técnica dependiente del artificio. De hecho el patetismo y el *hupsous* se manifiestan a través del artificio. El uso de preguntas o interrogaciones en el discurso, por ejemplo, es un caso ilustrativo de lo que el patetismo aporta al estilo elevado. Para pseudo-Longino,

[...] casi igual que cuando una persona es interpelada por un tercero, se siente movida a responder acto seguido a la pregunta con vehemencia y en términos sinceros, de igual forma la figura de la interrogación y la pregunta induce al auditorio a creer falsamente que aquel rasgo tan estudiado ha sido pronunciado en un momento de emoción espontánea y a crear así la ilusión de autenticidad¹³⁷.

Mientras la definición moderna de “lo sublime” se construye en base a su oposición al patetismo y al artificio, el objetivo afectivo en grado elevado o “*υψους*” de ciertos tipos de discurso presupone, para

135 ANÓNIMO (atribuido a pseudo-Longino). *Sobre lo sublime*. Barcelona: Bosch, 1996, p. 93.

136 *Ibidem*, p. 137.

137 *Ibidem*, p. 139

pseudo-Longino el funcionamiento integrado de grandeza de espíritu, intensidad emocional y dominio técnico del lenguaje.

Éste es un complejo funcional para el *υψους* de pseudo-Longino que difícilmente se acopla a la categoría trascendental que nuestra tradición estética ha promocionado. Immanuel Kant restringe el lugar de lo sublime al ámbito de la consciencia subjetiva, determinada en oposición a cualquier uso técnico, y como tal, interesado, sensitivo o práctico. Para Kant, lo sublime no es una cualidad de las cosas sino un concepto mental construido para desviar la mirada de nuestros afectos sensitivos y del uso interesado de las cosas. Es posible establecer paralelismos entre el concepto kantiano de *lo sublime* y ciertas reflexiones de pseudo-Longino a lo largo del tratado. La declaración en el apartado xxxv del tratado de que “aquello que es útil y necesario al hombre está siempre a su alcance, pero que es lo extraordinario lo que suscita su admiración”¹³⁸ parece preconizar la reflexión kantiana sobre “lo sublime”, pero esta definición opera en un marco de enseñanza de la retórica que la dota de una función completamente distinta. Recordemos que pseudo-Longino está ofreciendo claves a los oradores para que sus discursos no sólo persuadan sino que arrebaten a la audiencia. Con respecto a ese objetivo, cuando pseudo-Longino habla de la tendencia del hombre hacia las cosas extraordinarias, está pensando, más que en una definición filosófica de la facultad de juicio, en la cualidad de ciertas cosas que, si se le aplica al discurso, hace posible despertar la admiración de una audiencia. Cuando el orador dota su discurso de la grandeza de aquellas cosas que suscitan el asombro o la maravilla y que se consideran de origen divino, la audiencia, afectada por tal cualidad de emoción, termina asimilando el poder de su discurso al de la divinidad misma. Lo correcto técnicamente merece aprobación, pero esa aprobación es normalmente superada por las cosas que causan admiración:

[...] por una especie de instinto natural, nuestra admiración no se dirige, por ejemplo, a los pequeños ríos a pesar de su transparencia y utilidad, sino hacia el Nilo, el Danubio o el Rin, y más aún al Océano. Tampoco la pequeña llama que hemos alumbrado provoca en nosotros más admiración, pese a conservar la pureza de su resplandor, que los fuegos celestes, aunque a veces se oscurecen; ni tampoco la consideramos más digna de admiración que el cráter del Etna, cuya erupción despidе desde el fondo de sus simas piedras y bloques enteros de rocas, y que en ocasiones hace correr auténticos ríos de lava

138 ANÓNIMO (atribuido a pseudo-Longino). *Op. cit.*, p. 179

nacida de la tierra y que sólo por su propia ley se rige¹³⁹.

Pseudo-Longino ofrece esta enumeración de cosas extraordinarias en virtud de su poder para provocar una admiración equiparable a la que ha de provocar el genio de un orador que aspire a expresarse en estilo elevado. Aunque dicha cualidad extraordinaria sea mucho más poderosa que la perfección técnica del discurso, pseudo-Longino presupone la cooperación de ambas. La primera y más importante fuente que pseudo-Longino identifica para el logro de la elevación de estilo, la “genialidad innata” o “facultad de concebir ideas nobles”, proviene de la naturaleza, pero “conviene que el arte [τεχνην] preste en toda ocasión su apoyo a la naturaleza: su mutua ayuda puede dar acaso, como resultado, la perfección suprema”¹⁴⁰.

Existe, como vemos, una gran distancia, y no sólo cronológica, entre el “*υψους*” de pseudo-Longino y “lo sublime” kantiano de nuestra tradición estética. El “*υψους*” designa una cualidad del discurso implicada en una técnica para modelar las emociones de una determinada audiencia, mientras que “lo sublime” de nuestra tradición no sólo es ajeno a la técnica, sino que se define por oposición a ella, como categoría a priori de juicios estéticos desinteresados. Mientras la “admiración” o el “asombro” en el texto de pseudo-Longino son materia moldeable mediante técnicas persuasivas del lenguaje y los afectos en manos del orador, en la *Crítica del Juicio* sólo un objeto merece ser llamado “sublime” y, por tanto, despertar esos sentimientos: la consciencia acerca de la naturaleza supra-sensitiva del hombre en cada uno de nosotros.

Revisiones recientes de la aportación de pseudo-Longino, insatisfechas con el concepto excesivamente formalista de la categoría estética de lo sublime en nuestra tradición, sitúan el origen del *υψους* en un contexto ritual arcaico desvinculado de la razón. Desde ese punto vista, de pseudo-Longino suele destacarse aquello que desborda su sometimiento a una lógica funcional, asimilándolo a una tradición idealista platónica y desvinculándolo del desvío de esa tradición que se le asigna a la retórica de Aristóteles. Una de las revisiones recientes de lo sublime retórico antiguo que más hincapié han hecho en ese sentido es ofrecida por Gianni Carchia en *La retórica de lo sublime*¹⁴¹. Su revisión trata de ofrecer una visión del uso antiguo de “lo sublime”

139 ANÓNIMO (atribuido a pseudo-Longino) *Op. cit.*, p. 179

140 *Ibidem*, p. 181

141 CARCHIA, Gianni. *La retórica de lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1994.

opuesto al que la estética ha elaborado, opuesto a su formalización como *genus dicendi* y a su definición en base a objetivos de autonomía estética. Carchia identifica en la teoría poética y retórica aristotélica un definitivo desvío del origen mítico de la palabra que sólo pseudo-Longino recuperará momentáneamente. Ese origen mítico, que aún pervive en el *Gorgias* platónico, incorpora la persuasión, la *peitho*, y se manifiesta en la palabra que vence sin constreñir, en su carácter de “don,” de “gratuidad”, y en su “falta de finalidad”¹⁴². Esta persuasión pura se transmite en “una poesía no condenada todavía a lo no factual y [...] de una retórica todavía no convertida en demagogia [...] donde la fuerza se impone como debilidad y política como alegría y serenidad”¹⁴³. Su pérdida es consecuencia de los que pueden considerarse los primeros análisis completos de la poesía y de la retórica en la antigüedad. Con su aportación, Aristóteles arriesgó, sometiéndola a rígidas reglas, la función expresiva de la poesía. Se borró el fondo ritual en que nació la tragedia y la adopción de éste que la retórica gorgiana había postulado. La poética y la retórica aristotélicas bloquean el acceso al ámbito de acción del mito, preocupándose exclusivamente de su estructura lógica o racional.

Para Carchia sólo el *ψυθος* de pseudo-Longino tratará de reestablecer el vínculo de la palabra con la expresividad y comunicación original entre las almas de la retórica y de la poesía originarias, y reanudar su efectividad. Esa efectividad se fundamenta en una moral que pone en acto la palabra como un *pharmakon* con cualidades específicamente terapéuticas.

Si la efectividad de la palabra originaria y del *ψυθος* de pseudo-Longino se materializa en su carácter de *pharmakon*, ¿por qué insiste Carchia en su “falta de finalidad”, insistiendo con ello en la idea de que la retórica de pseudo-Longino no puede entenderse como una técnica? Esta paradoja está mediada por el concepto de desinterés que nuestra tradición ha promocionado y sugiere que el origen del concepto de “lo sublime” que nuestra tradición estética ha promocionado en base a una condición de desinterés sólo es útil a la convención que lo ha promocionado. La persuasión, la *peitho*, de la retórica antigua nada tenía que ver con la “falta de finalidad” y a pseudo-Longino no le generó ningún problema construir una tecnología del discurso en base a ella.

142 CARCHIA, Gianni. *Op. cit.*, p. 11.

143 *Idem.*

2. 2. Nicolas Boileau-Despreux.

Lo sublime, lo maravilloso y lo extraordinario

Despabilé los ojos, limpiéme los, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto; con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora. Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados...

Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*

En el contexto de las Guerras Culturales de Fin de Siglo, Nicolas Boileau-Despreux, ferviente representante de aquellos que defendían la imitación de los antiguos en la práctica poética y el sometimiento de ésta última a reglas basadas en la razón, traduce y comenta el anónimo griego *Περί υψου* como *Traité du Sublime*. La tradición retórica había incluido el *estilo sublime* en sus clasificaciones de los estilos, pero Boileau, al traducir el “*υψου*” de pseudo-Longino por el término “sublime”, establece la distinción entre el *estilo sublime* y *lo sublime* como tal. Para Boileau el *estilo sublime* que caracteriza ciertos textos poéticos no es garantía de que sean sublimes, pues sólo serán sublimes si en ellos brilla lo extraordinario o maravilloso. Con este giro semántico, Boileau asocia el término “sublime” con la tradición de interés por la maravilla que aún en el Barroco guardaba relación con la capacidad de ciertos objetos para generar asombro, pero lo introduce en un contexto de pensamiento cuya aspiración principal es reglar, limitar desde la razón, esa transmisión de afecto.

La distinción de Boileau entre un *estilo sublime* y *lo sublime* ha sido enormemente productiva en nuestra tradición estética. No sólo ha servido para distinguir una esencia conceptual preeminente de una clase, estilo o modalidad, meramente técnica del lenguaje, sino que oportunamente ha servido para distinguir un linaje digno, el de la tradición filosófica griega, de uno menos puro, el de la tradición latina. Así, algo que no es posible sostener si tomamos en consideración la propia heterogeneidad del tratado de pseudo-Longino, Baldine Saint Girons, por ejemplo, habla de dos tradiciones opuestas:

el griego, lengua eminentemente filosófica, apunta a la idea de lo sublime y, sorprendiéndola en el momento mismo de su nacimiento, se esfuerza por aclarar su génesis y su estatuto, el latín lengua de la funcionalidad práctica y jurídica lleva a determinar una, o más de una, de las características de lo sublime, para después definir varios niveles de discurso y perfeccionar ese extraordinario instrumento retórico que es la teoría de los estilos.¹⁴⁴

La traducción de Boileau establece una división de la retórica en base a dos tradiciones, la tradición latina, determinada por una funcionalidad práctica centrada en la distinción de grados o estilos de discurso, entre los cuales figuraba el “estilo sublime”, y la griega que, modulada por el carácter filosófico de su tradición de pensamiento, permitió a Pseudo-longino tratar el “*υψους*” de su propia tradición retórica no sólo como un estilo dependiente del manejo técnico del lenguaje sino como una instancia de energía emocional contagiosa que subyacería a la práctica de esa *techné*.

Los debates literarios se convierten en una plataforma de intercambio cultural sin precedentes a finales del xvii. La aspiración de británicos y alemanes de crear y desarrollar ámbitos de debate legitimados hacen del modelo francés una fuente de la que extraer los instrumentos tanto teóricos como prácticos que necesitan para hacerlo. A partir de la traducción de Boileau, el término “sublime” se convierte en moneda de cambio imprescindible para los aficionados y estudiosos participantes en esos foros de discusión. El estudio del interés que despierta la introducción de este término en el discurso literario de esta época podría revelar un uso que, si bien se mueve en la dirección racionalista que genera la Ilustración, aún está matizado por nociones pre-modernas acerca de la maravilla.

Los descuidos que los paradigmas modernos de interpretación del texto de pseudo-Longino han podido generar son normalmente fruto del intento de adaptar su contenido a los intereses del discurso que lo interpreta. Nuestra tradición filosófica ha sustentado el estatus de “lo sublime” en un nivel de trascendentalidad incapaz de abarcar la función práctica del “*υψους*” en su contexto de uso retórico antiguo. Tampoco fue capaz de abarcar esa función práctica el contexto funcional en que el *Περί υψους* fue traducido y anotado por Boileau en el siglo xvii. El marco de usos y convenciones de la poética neoclásica necesariamente

144 SAINT GIRONS, Baldine. *Op. cit.*, p. 102.

sometió su lectura a unos intereses distintos no sólo a los de la retórica antigua, sino a los que la Estética impondría a “lo sublime” décadas más tarde.

Samuel H. Monk, en uno de los estudios más célebres acerca del recorrido del concepto de *lo sublime* en el setecientos¹⁴⁵, ofrece una valoración de la aportación de Boileau que se ha convertido en un cliché en interpretaciones posteriores. Dicho cliché se centra en identificar una contradicción entre una definición de “lo sublime” como cualidad sorprendente o extraordinaria del discurso opuesta al “estilo sublime”, en el prefacio de la traducción del texto de pseudo-Longino en 1674, y la rectificación de esa declaración en la última de sus *Reflexions Critiques sur quelques Passages du Rhéteur Longin*¹⁴⁶, publicadas en 1694:

Lo sublime es un cierto poder del discurso que se calcula para elevar y arrebatarse el alma, y que procede o de la grandeza de pensamiento, o de la magnificencia de las palabras, o de un armonioso, vívido y animado giro de expresión; esto es, de alguna de estas causas consideradas separadamente o —y esto es lo sublime perfecto— de las tres juntas¹⁴⁷.

La explicación que normalmente se ha dado de esa contradicción incide en la orientación clasicista del contexto de reflexión en que se produce. Se suele anteponer una dimensión estético-filosófica primigenia que Boileau intuye pero que no puede desarrollar en el restrictivo modelo de la doctrina poética en que trabaja. El texto de Samuel H. Monk ofrece una completa descripción del recorrido británico del uso de “lo sublime” a lo largo del siglo XVIII. Monk conduce ese recorrido de forma retroactiva, haciendo subyacer el carácter filosófico de la definición de “lo sublime” que Kant ofrecería a finales del siglo XVIII a los usos de la expresión que desde distintos ámbitos disciplinares se hacen en Inglaterra. En sintonía con lo que las historias de estética moderna al uso muestran, Monk entiende el surgimiento de la reflexión estética como una reacción británica al estricto racionalismo de las poéticas neoclásicas:

El estudio de la crítica del siglo XVIII es de hecho el estudio de la rápida desintegración de los estándares neoclásicos, y la re-emergencia de una teoría de arte más libre, individualista,

145 MONK, Samuel H. *The Sublime. A study of critical theories in XVIII-Century England*. Michigan: Ann Harbor Paperbacks, 1960.

146 BOILEAU-Despreux, Nicolas. *Oeuvres Completes, Vol 3. Dialogues. Reflexions Critiques*. París: Societé des Belles Letras, 1942.

147 *Ibidem*, p. 140 (t.d.a.)

y consecuentemente más auténtica. Longino no es la causa de esa desintegración, sino que durante el siglo ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ fue una especie de *locus classicus* para ese tipo de pensamiento crítico que buscaba combatir y destruir las reglas¹⁴⁸.

Si consideramos que el punto de vista de Monk no es sino reflejo de lo que nuestra tradición propone en cuanto al surgimiento de la Estética moderna y tenemos en cuenta que el polo opuesto de las premisas que sustentan su localización en el pensamiento ilustrado británico se identifica con la tradición neoclásica francesa, no sorprende que se busquen y encuentren motivos para situar la aportación de Boileau acerca de “lo sublime” alejada del lugar de honor que se ha asignado al pensamiento británico. Como esta investigación trata de demostrar, la versión de Monk y de gran parte de nuestra tradición teórica, está mediada por el carácter canónico que se ha asignado a una versión de uso de la expresión “lo sublime” amparada en un paradigma filosófico y la marginación que ese paradigma ha ocasionado a usos dependientes de ámbitos funcionales prácticos constituidos por la importancia asignada a la técnica y a las sensaciones.

Boileau defendió el sometimiento de la práctica poética a la razón, a la verdad y a estrictas prerrogativas religiosas y, sin embargo, escogió como guión de sus reflexiones en torno a la poesía un texto que, para los avances posteriores en materia de Teoría del Gusto y de Estética filosófica, representaría la quintaesencia de la subjetivización del juicio estético. Como hemos apuntado anteriormente, el ámbito operativo del texto de pseudo-Longino ha sido interesadamente adaptado a la lógica de nuestra tradición estética. Si bien es cierto que en él se puede constatar la identificación de un elemento espiritual o anímico como componente esencial de la definición del “*υψους*”, en su contexto de uso ese elemento se adapta a un objetivo moral que presupone la configuración de una técnica del discurso orientada a generar un efecto emocional en la audiencia.

La definición que ofrece Boileau en su duodécima *reflexion critique*, integra, aunque adaptándolo al contexto de la práctica poética de su época, la dimensión cooperativa de la definición de pseudo-Longino. La contradicción en que, según Monk, entra Boileau, permite sin embargo un análisis que muestra su reflexión en torno a lo sublime tan fiel al “*υψους*” de pseudo-Longino como los “anti-clasicistas” desarrollos teóricos británicos posteriores.

148 MONK, Samuel H. *Op cit.*, p. 27.

El lugar de honor que la Ilustración asigna al término “sublime” en discusiones y ámbitos prácticos de distinta índole excede enormemente las posibilidades que ofrece el incompleto y confuso estado al que los estudiosos de los siglos XVI y XVII tienen acceso. Esta es una de las razones por las que su texto se puede decir que fue mayormente ignorado hasta la traducción que Boileau realizó. Los lectores del Renacimiento, para quienes Aristóteles, Horacio o Quintiliano ofrecían claros fundamentos para elaborar una crítica poética responsable, debieron ver el tratado de pseudo-Longino como poco ortodoxo e incomprensible. En el siglo XVI, muy pocos autores dieron muestras de la influencia de pseudo-Longino. Francesco Patrizi menciona a Longino unas veinte veces en su *Della Poética* (1586) siempre en relación con su poco ortodoxa noción de la poesía relacionada con la maravilla, aunque la parte en la que más lo hace permaneció inédita hasta 1969. En el siglo XVII, abundan más alusiones a su pseudo-Longino, pero en ninguna de ellas hace asomo ninguna alusión a “lo sublime” fuera de la poética de los estilos.

Ante este panorama, cobra sentido que Boileau, en la introducción a su traducción declare que “lo sublime hasta ahora sólo ha sido entendido por un reducido número de estudiosos.”¹⁴⁹ La traducción de Boileau aspiraría a desentrañar el “*ὄψους*” de la tradición poética de la maravilla, frente a la que la poética neoclásica francesa estaba reaccionando, pero también se oponía, como J. Logan explica en “Longinus and the Sublime”¹⁵⁰, a opiniones dentro del contexto de debate francés de su época que habían desacreditaban el tratado de pseudo-Longino. En concreto, Jean-Louis Guez de Balzac había equiparado la pedantería de un ser humano instruido, posiblemente Joseph Scaaliger, al *Περὶ ὄψους*, y al final de su *Socrate chrétien* menciona la alabanza que pseudo-Longino hace a Moisés y al “*fiat Lux*” del Génesis para reducirlo simplemente a una cuestión de estilo y para rechazarlo como poco digno de un cristiano: “esta sublimidad de estilo no es el objeto de mi pasión hoy. Tengo una más alta sublimidad en la mente”¹⁵¹. Logan plantea la hipótesis de que la oposición que Boileau plantea entre el estilo sublime y lo sublime puede ser una respuesta al

149 BOILEAU- Despreux, Nicolas *Oeuvres Completes, Vol 4. Dissertation sur la Joconde. Arret burlesque. Traité du sublime*. Paris: Societé des Belles Letres, 1942, p. 43 “*Je n'ai donc point de regret d'avoir employé quelques-unes de mes veilles à débrouïler un si excellent ouvrage, que je puis dire n'avoir esté entendí jusque'ici que d'un tres-petit nombre de scavants*”.

150 LOGAN, John. “Longinus and the Sublime” en NORTON, G. P. (ed.) *The Cambridge History of Literary Criticism*.

151 Citado en *ibidem*, p. 538.

rechazo de Balzac. Así, cuando Boileau ofrece un ejemplo del estilo sublime o grandilocuente ofrece como ejemplo “el árbitro supremo de la naturaleza con una sola palabra hizo la luz”¹⁵², que, según Logan, recuerda siniestramente a Balzac, y que, declara Boileu, no tiene nada de extraordinario ni de maravilloso. Por el contrario, la frase “*Dios dijo: que se haga la luz, y la luz se hizo*. Este giro extraordinario de expresión que indica la obediencia de la Criatura a las órdenes del Creador, es verdaderamente sublime, y tiene algo de divino”¹⁵³.

La distinción de Boileau entre el *estilo sublime* y *lo sublime* opera en los límites de la técnica poética, en base al modo en que el poeta maneja el lenguaje y la emoción de la audiencia. En ese sentido no es tan distinto del desarrollo centrado en la sensación que los británicos desarrollarían. Sí, sin embargo, se opone al concepto desinteresado de lo sublime que la estética kantiana inauguraría y que nuestra tradición ha promocionado, manteniendo tanta distancia con respecto a él como la configuración de la experiencia sublime que la Teoría del Gusto británica configurara. Hacia el estudio de esa configuración nos dirigimos en el siguiente apartado.

152 BOILEAU-Despreux, *Oeuvres Completes, Vol 4. Dissertation sur la Joconde. Arret burlesque. Traité du sublime*. París: Societé des Belles Letres, 1942, p. 45 “*Le souverain Arbitre de la nature d’une seule parole forma la lumiere*”..

153 *Ibidem*, p. 46.



3. *LO SUBLIME* Y LA TEORÍA DEL GUSTO

Así es como se desarrolla el Gusto: Poco a poco el Público es cautivado por los Ejemplos. Mediante la observación (incluso sin notarlo) se adapta sin darse cuenta a lo que ha visto: Los grandes artistas producen en sus Obras los gestos más elegantes de la Naturaleza: Aquellos que han tenido alguna Educación los aplauden al instante; incluso los más simples son afectados; *Interdum Vulgus rectum videt*. Aplican el Modelo sin pensarlo. Entonces, gradualmente, frenan su lujuria, y se aproximan a lo que es deseable. Su Comportamiento, Discurso y Apariencia externa, se reforman de una vez, y esa reforma pasa incluso a sus almas.

The Polite Arts; or, A Dissertation on Poetry, Painting, Musick, Architecture, and Eloquence (Londres, 1749)

Las historias de estética moderna habitualmente arrancan con las aportaciones que diversos autores británicos englobados en lo que se denomina “Teoría del Gusto” hicieron. Sus aportaciones supusieron un avance de las principales cuestiones que la Estética terminaría sistematizando a partir de su instauración como disciplina filosófica autónoma. Sin embargo, la puesta en relación de esas aportaciones con los requisitos de universalidad y desinterés que, se ha pensado, determinan la Estética como disciplina filosófica, ha tendido a ensombrecer muchas de sus peculiaridades. Para valorar satisfactoriamente la aportación de la Teoría del Gusto británica y dar cuenta de esas particularidades es necesario y podría resultar esclarecedor entender sus aportaciones como continuistas con la tradición renacentista y barroca del “Buen Gusto”. A partir de ahí, en lugar de un contexto de reflexión orientado por una definición del juicio sensitivo basada en condiciones de trascendentalidad y desinterés, nos encontraremos con un contexto funcional heterogéneo dominado por objetivos éticos y cognoscitivos en los que la experiencia perceptiva no está aún desligada de las funciones corporales.

La lectura de las aportaciones que la Teoría del Gusto británica hizo a partir de los requisitos de pureza y desinterés de la estética kantiana anula aspectos funcionales determinantes en su definición de la experiencia sublime. Uno de los cometidos principales de este capítulo consistirá en dar cuenta de las cuestiones éticas, cognoscitivas y fisiológicas que mediaron la configuración de la Teoría del Gusto británica y del papel que en ella se asignó a la experiencia sublime. Con ello aspiramos a ofrecer una imagen más completa de la dimensión funcional en que operaron los distintos recursos a lo sublime en este ámbito y a contrarrestar el menosprecio que, a mayor gloria del paradigma intelectualista que la estética kantiana inaugura, se ha ejercido sobre aquella.

Un ejemplo ilustrativo, y ya canónico, de cómo han sido entendidas las aportaciones británicas setecentistas en torno a lo sublime lo ofrece Samuel H. Monk cuando, en su estudio acerca de las teorías que generan esas aportaciones, dice haberlas agrupado “someramente bajo epígrafes generales en un esfuerzo de indicar que hay un progreso, lento y continuo [...] hacia el subjetivismo de Kant”¹⁵⁴. Su texto, que en nuestros días sigue siendo revisado en un sinnúmero de estudios, ha generado posturas muy críticas con respecto al viraje que la lectura kantiana ha ocasionado a la interpretación de esas aportaciones

154 MONK, Samuel H. *Op. cit.*, p. 4 (t.d.a.)

británicas. Por ejemplo, en “The Physiological Sublime: Burke’s Critique of Reason”¹⁵⁵, Vanessa Ryan desvela el fracaso de Monk para “acomodar las reticencias de los autores británicos a abandonar lo social y lo ético cuando abordan lo sublime”:

en vez de explicar lo común de la experiencia estética mediante la propuesta de un sujeto “desinteresado” y “autónomo”, pensadores como Adams Smith, John Dennis, y Edmund Burke sacrifican la libertad del individuo en un intento de reconciliar el afecto estético con la conducta moral.¹⁵⁶

Junto a Ryan, se podría hablar de una serie de autores cuyos estudios acerca de lo sublime han tratado de compensar la falta de atención que determinados aspectos de las teorías británicas en torno a lo sublime a partir de la lectura kantiana. En la introducción de su compendio de textos *The Sublime. A reader in British eighteenth-century aesthetic theory*¹⁵⁷, Alfred Ashfield y Peter de Bolla declaran que la tradición de lo sublime “se ha convertido en un lugar común para sugerir que la Estética nació en la Ilustración”¹⁵⁸. A modo de hipótesis con aspiraciones a matizar esa declaración, estos autores entienden la selección de textos que su libro recoge como “un alejamiento de la tradición académica que repetidamente ha contado la historia sobre los comienzos de la Estética en la Gran Bretaña del XVIII en términos de un giro gradual hacia la *Crítica del Juicio* kantiana”¹⁵⁹.

La “estética filosófica”, o lo que en este trabajo de investigación viene siendo nombrado como “nuestra tradición estética”, identifica la invención moderna de una forma distinguida de comportamiento sensitivo del ser humano. Determinadas historias de estética presuponen la existencia de teorías estéticas desde la antigüedad y utilizan la expresión “estética moderna” para referirse a los desarrollos teóricos que acerca de la belleza, el gusto, la imaginación, etc., se inician a partir del siglo XVIII. La postura que esta investigación adopta trata de evitar tal extensión del término “estética”, tomando en consideración que las argumentaciones en torno a la belleza, las sensaciones, las artes o el (buen) gusto previas a la *Crítica del Juicio* kantiana difícilmente se acoplan a

155 RYAN, Vanessa L. “The Physiological Sublime: Burke’s Critique of Reason,” en *Journal of the History of Ideas*, Vol. 62, Nº 2, abril, 2001. p. 265-279.

156 *Ibidem*, p.266 (t.d.a.)

157 ASHFIELD, Andrew y BOLLA, Peter de. *The Sublime. A reader in British eighteenth-century aesthetic theory*. Nueva York: Cambridge University Press, 1996.

158 *Ibidem*, p. 1 (t.d.a.)

159 *Ibidem*, p. 2 (t.d.a.)

los requisitos de pureza y desinterés en que se ha sustentado la tradición que ese texto (como origen de nuestra tradición estética) inaugura. Si bien esos requisitos de pureza o desinterés han sido cuestionados desde dentro de nuestra tradición estética, el discurso estético en particular, y filosófico en general, de nuestros días sigue organizándose en torno a la supuesta invención de Kant.

Aunque las opiniones acerca de la importancia de su contribución varían, lo cierto es que el inventor del término “aesthetica” fue Alexander Baumgarten, quien, en 1735, lo propondría para designar la rama de la filosofía encargada de definir una parcela de conocimiento orientado sensitivamente, por oposición a la “lógica”, como teoría del conocimiento intelectual. La orientación cognoscitiva de la definición de Baumgarten no fue abarcada finalmente por los requisitos de desinterés en que Kant fundamentaría su uso del término “estética” y, con la consagración de la *Crítica del Juicio* kantiana como texto fundacional de nuestra tradición estética, sino que la aportación de Baumgarten se redujo a poco más que aportar un nombre y crear el hueco en el discurso filosófico donde habrían de colocarse las estrechas nociones de belleza, sensibilidad, juicio, gusto y arte que nuestra tradición ha promocionado.

No se pueden negar contingencias entre los usos que las aportaciones teóricas británicas setecentistas en torno a lo sublime hicieron y su consagración como categoría estética en la tercera crítica kantiana, pero justificar el origen de la Estética en la Ilustración a partir de esas aportaciones, para Ashfield y de Bolla, demanda una aclaración previa. Aclaraciones de este tipo suelen ser necesarias cuando se proponen estudios críticos orientados a valorar, perfilar o ampliar, la extensión de una determinada disciplina teórica. Hans Belting, en su estudio en torno a imágenes de culto medievales, tuvo en cuenta la inexistencia en esa época de un marco de producción y apreciación de “Arte”, circunscribiéndolas a lo que denominó “era de la imagen,” en confrontación con el estatuto moderno de la “era del Arte”¹⁶⁰. En esa línea, David Freedberg, en *El poder de las Imágenes*¹⁶¹, también extiende su objeto de estudio a la función de imágenes de época previa a la configuración de nuestro concepto de “arte” y de “estética”, declarando que el tema de su libro no es “el arte por encima de todo”, sino que más bien se aproxima a cuestiones estéticas, aunque no “las del campo de la

160 Véase BELTING, Hans. *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.

161 FREEDBERG, David. *El poder de las Imágenes*. Madrid: Cátedra. 1989

estética filosófica”¹⁶².

Para Freedberg es necesario distinguir un uso de la palabra “estético-a” que, en base a su sentido etimológico, pueda aplicarse no restrictivamente a la interrelación sensitiva del ser humano con su entorno, de otro que, en base a la delimitación de un distinguido campo de interrelación sensitiva del individuo con su entorno, priorice un uso y deslegitime el resto. Aunque no lo especifican claramente, Ashfield y de Bolla parecen optar en su estudio por un uso del término “estético” similar al que Freedberg escoge. Ambos identifican el problema al que sus estudios responden con la reduccionista y limitada noción de comportamiento estético que la “estética filosófica” (o kantiana) promociona. Frente a esa limitada noción, el estudio de Freedberg demuestra, con su monumental descripción de distintos usos históricos de la imagen, que “no hay nada en la historia de la respuesta que sugiera la posibilidad de esta clase de desinterés absoluto”¹⁶³. Frente a la aplicación de esa limitada noción a las aportaciones del siglo XVIII acerca de lo sublime en Gran Bretaña, Ashfield y de Bolla declaran que “donde el texto kantiano propone una elegante solución [...] en el desinterés del juicio estético, en la tradición británica hay un rechazo sustancial a descartar las interconexiones entre los juicios estéticos y la conducta ética”¹⁶⁴. La diferencia entre ellos es que, mientras Freedberg centra su estudio en aspectos sensitivos del comportamiento estético del ser humano, Ashfield y de Bolla hacen recaer la atención en la finalidad ética o política que modela dicho comportamiento en una determinada época.

Freedberg, Ashfield y de Bolla hacen un uso de la palabra “estético-a” que desborda la definición de experiencia que nuestra tradición estética ha priorizado. Las aportaciones que ofrecen aspiran a ampliar el conocimiento del ámbito funcional en que ciertos objetos privilegiados desde el paradigma de desinterés de nuestra tradición realmente operaron. Para ellos, nuestra noción de “estética” ha de reintegrar elementos funcionales de los objetos que describe que formaron parte esencial de su uso contextual. Este trabajo de investigación comparte con sus posturas teóricas el interés en desvelar usos de los objetos que describen que han sido neutralizados por la lectura que se ha hecho desde paradigmas de estética filosófica, pero

162 FREEDBERG, David. *El poder de las Imágenes*. Madrid: Cátedra. 1989
Ibidem, p. 43.

163 *Ibidem*, p. 98.

164 ASHFIELD, Andrew y BOLLA, Peter de. *Op cit.*, p. 3 (t.d.a.)

por ello precisamente, evita, como cautela inicial, aplicar el término “estético-a” al estudio de ámbitos funcionales en que dicho término no operaba.

En *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*¹⁶⁵, Pierre Bourdieu establece un esquema de análisis suficientemente plausible en relación a la aspiración de nuestra investigación. Para él, el “gusto ‘puro’ y la estética, que constituye su teoría, encuentran su principio en el rechazo del gusto ‘impuro’ y de la *aisthesis*, forma simple y primitiva del placer sensible reducido a un *placer de los sentidos*”¹⁶⁶. Este esquema básico subyace, para Bourdieu, al panorama de relación entre gusto y clase social en la década de los sesenta que su estudio analiza pero, más allá del caso concreto que Bourdieu presenta, encierra una lógica de relación con posibilidades para resaltar lo específico de la Teoría del Gusto, por un lado, y de la Estética (filosófica), por otro, como formas diversas de responder “teóricamente” a una aspiración de *distinción* compartida por ambas.

El problema que Ashfield y de Bolla identifican en la asimilación de las aportaciones británicas en torno a lo sublime a los presupuestos de desinterés de la estética kantiana, deriva precisamente de no reparar en lo que diferencia las aspiraciones de *distinción* en el contexto de la teoría británica del gusto de aquellas subyacentes a la estética kantiana y, por derivación, a nuestra tradición estética. Es precisamente la forma en que cada una de ellas se comporta con respecto a la *aisthesis* o “gusto impuro”, que Bourdieu identifica, lo que desvela su asimilación como incoherente. Mientras la teoría británica del gusto engloba la aspiración de los juicios de gusto en un ámbito de acción interesado que, como mucho, modela la sensación física (*aisthesis*) en función de objetivos declaradamente éticos, la estética kantiana define esa aspiración en oposición directa a un paradigma de apreciación dependiente de intereses, y a la fruición física o “agrado” como exponente primigenio de ese paradigma.

A los británicos, la puesta en relación de las apreciaciones de gusto con la fruición física o el agrado sirvió de base a la elaboración de una teoría capaz de desentrañarlas de cualidades objetivas y de ubicar su especificidad en un ámbito subjetivo. En el siglo XVIII la Teoría del Gusto tendría que afrontar la búsqueda de normas que contrarrestaran la relatividad que dicha relación prescribía. A la Teoría del Gusto británica

165 BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2006.

166 *Ibidem*, p. 496

no pareció ocasionarle gran problema mantener las apreciaciones de gusto algo más que metafóricamente relacionadas con la sensibilidad física, con el “gusto ‘impuro’”, y sostener que esas normas habían de depender de objetivos éticos o prácticos, pero la *Crítica del Juicio* de Kant postuló la pureza (la trascendentalidad y el desinterés) de los juicios de gusto en base a su oposición a la sensación física y a fin práctico alguno. La afirmación de Carolyn Korsmeyer en *El sentido del gusto*¹⁶⁷, de que “la filosofía del siglo XVIII [...] pasó sin aparente dificultad de la especulación acerca del origen sensorial de la belleza a las estipulaciones sobre la pureza del verdadero placer estético”¹⁶⁸, habría de matizarse tomando en consideración que la falta de dificultad es fruto más bien de la lectura posterior que nuestra tradición estética ha hecho de las aportaciones británicas, pero, sobre todo, que ese tránsito “sin dificultad” adscrito a posteriori, ha relegado a un lugar marginal aspectos sensitivos y objetivos prácticos que, para un buen número de teóricos británicos, fueron esenciales en sus aproximaciones al gusto.

Las bases o argumentos históricos para situar el inicio de la reflexión en torno a la naturaleza subjetiva del gusto en las aportaciones británicas del XVIII que normalmente se señalan destacan la influencia del empirismo. Este movimiento filosófico asignó a las sensaciones un valor sin precedentes en sus teorías acerca del conocimiento y dignificó ciencias instrumentales y artes que el racionalismo concebía como accesorias o, como mucho, dependientes de la razón. Aunque la teoría británica del gusto es modelada desde paradigmas filosóficos que aspiran a sustituir modelos teológicos o racionalistas anteriores, sigue manteniendo su función arraigada a la modelación de la conducta que, desde el Renacimiento, prescribía la tratadística del Buen Gusto. Al margen del paradigma de pensamiento que la modelara, esa preocupación es promovida por una finalidad práctica que, en última instancia, es ética o moral. Teniendo esto en cuenta, se puede afirmar que aquello de las aportaciones británicas en torno al gusto que las ha convertido en origen de nuestra tradición estética ha sido extraído de un contexto funcional modelado desde objetivos éticos cuya reconsideración ha de servir, no sólo para demostrar que nuestra tradición estética no puede tener su origen en las aportaciones británicas setecentistas, sino para poder dotar de sentido la mezcla de rigor analítico y compromiso ético o religioso que ofrecen.

167 KORSMEYER, Carolyn. *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós, 2002

168 *Ibidem*, p.87

La influencia del empirismo en la Teoría del Gusto británica genera una metodología alternativa a la lógica metafísica o racionalista que sostenía el valor de la belleza en elementos ajenos a la percepción sensible de las cosas. La teología había adaptado un esquema platónico idealista que entendía la belleza como un reflejo de la divinidad, y el cartesianismo consideró dignas de atención sólo propiedades de belleza dictadas por la razón, como el número o la proporción. Con el empirismo, sin embargo, la belleza se define a partir de un esquema lógico dependiente de la experiencia y de las cualidades sensitivas de las cosas, como único origen de nuestras ideas. John Locke estableció en su *Essay on Human Understanding* de 1689, una división de esas cualidades entre primarias y secundarias. Para él, tanto las cualidades primarias como las secundarias producen ideas en nuestra mente, aunque las primarias forman parte esencial del objeto y no varían, y las secundarias son modificaciones que nuestra percepción ejerce sobre ese objeto. Cualidades primarias serían, por ejemplo, el volumen, la densidad, el peso, etc., y secundarias serían el color, el sabor, el sonido, etc. Las ideas que la percepción de cualidades en los objetos pueden formar en nuestra mente se dividen, a su vez, en simples o complejas, dependiendo de si proceden de una cualidad aislada o de la combinación de varias cualidades. De este modo, la belleza sería una idea compleja resultado de la combinación en la percepción de cualidades secundarias y de placer.

Alejada de la objetividad de las cualidades primarias y definidas en base al placer, la belleza deviene una idea eminentemente subjetiva sobre la que planea la imposibilidad de acuerdo. Un acuerdo más inaccesible aún si consideramos que Thomas Hobbes había definido el placer como fruto de la satisfacción de un deseo promovida por un interés egoísta basado en el cálculo racional de las ventajas de una determinada situación. La teoría británica del gusto habría de afrontar el problema de la relatividad que esa dirección egoísta del placer planteaba, pero toda una tradición de defensa de la sensibilidad como agente perfectamente legitimado para generar juicio autorizaba la búsqueda de principios o normas orientados a contrarrestar esa relatividad. Desde hacía aproximadamente dos siglos, la tradición del Buen Gusto había anticipado el valor de los juicios de gusto, como una forma de juicio rápido opuesta al juicio intelectual, en base a un ideal formativo con aspiraciones sociales. De ahí que, heredada de la tradición del Buen Gusto, la aspiración de la teoría británica del gusto de despejar la

amenaza de la relatividad no sólo respondiera a la búsqueda de una definición filosóficamente plausible del juicio de gusto sino, con más urgencia, a un objetivo de normalización o estandarización social.

En *Verdad y Método*¹⁶⁹, Hans-Georg Gadamer plantea que el fundamento de la tradición del buen gusto es más moral que estético y que, desde su configuración en manuales de comportamiento renacentistas, ésta se modela como “un ideal de humanidad auténtico”¹⁷⁰. La tradición del Buen Gusto se desarrolla en un contexto de transformación estamental de la sociedad basado en la puesta en cuestión de dogmas religiosos y políticos en crisis. En palabras de Gadamer:

[...] el gusto no sólo representa el ideal que plantea una nueva sociedad, sino que bajo el signo de este ideal (el buen gusto) se plantea por primera vez lo que desde entonces recibirá el nombre de “buena sociedad”. Esta ya no se reconoce ni legitima por nacimiento y rango, sino fundamentalmente sólo por la comunidad de sus juicios, o mejor dicho por el hecho de que acierta a erigirse por encima de la estupidez de intereses y de la privacidad de las preferencias, planteando la pretensión de juzgar¹⁷¹.

Según Gadamer el paso decisivo hacia la legitimación de la sensación como facultad de discriminación o juicio lo da Baltasar Gracián¹⁷², para quien el gusto sería “un modo de ciencia que no lo enseñan los libros ni se aprende en las escuelas”¹⁷³ y que puede ser más útil que la capacidad intelectual. Como declara:

[...] vemos cada día hombres de ingenio sutil, de juicio acre, estudiosos y noticiosos también, que en llegando a la elección se pierden: escogen siempre lo peor, páganse de lo menos acertado, gustan de lo menos plausible, con nota de los juiciosos y desprecio de los demás; todo les sale infelizmente y no sólo no consiguen aplauso, pero ni aun agrado¹⁷⁴.

Hacer depender nuestra capacidad de juicio exclusivamente del intelecto conduce a veces, según Gracián, a una incapacidad para elegir lo que conviene. El gusto se materializa en la elección, en elegir lo mejor en

169 GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2001.

170 *Ibidem*, p. 66.

171 *Ibidem*, p. 67.

172 GRACIÁN, Baltasar. *El discreto y Oráculo manual y arte de prudencia*. Barcelona: Debolsillo, 2004.

173 *Ibidem*, p. 77.

174 *Ibidem*, p. 105.

cada caso. Cuando esa elección se hace a partir del dictado del intelecto (deductivamente) se puede incurrir en el error, pues nuestras ideas pueden no ser compartidas por otros, pero cuando esa elección se hace a partir de la experiencia (de forma inductiva), el objeto de elección tiene la capacidad de ser compartido. Gracián establece la primacía de la sensación y la desconfianza de aquellos juicios que no están basados en la experiencia, en la “preba”, pues de esa “preba” depende en última instancia la universalidad de nuestros juicios:

[...] nace primero el gusto propio si es bueno, calificado con la preba, con que se asegura el ajeno, que es ventaja poder hacer norma de él y no depender de los extraños¹⁷⁵.

El ideal de humanidad que *El Discreto* de Gracián propone, es el de un hombre cuyos intereses no se concentran en un solo campo de conocimiento. El “discreto” amplía su campo de intereses y sabe “gozar de las cosas y un buen lograr todo lo bueno”¹⁷⁶. La universalidad del buen gusto en Gracián no necesita demostrarse en la verdad del juicio, sino en su posibilidad de ser compartido por muchos:

Nace esta universalidad de voluntad y entendimiento, de un espíritu capaz, con ambiciones de infinito, un gran gusto para todo, que no es vulgar arte saber gozar de las cosas y un buen lograr todo lo bueno. Práctico gustar es el de jardines, mejor el de edificios, calificado el de pinturas, singular el de piedras preciosas; la observación de la antigüedad, la erudición y plausible historia; mayor que todas, la filosofía de los cuerdos; pero todas ellas son eminencias parciales, que una perfecta universalidad ha de adecuarlas todas¹⁷⁷.

En la pluralidad de intereses que define al “discreto” de Gracián, resuena, liberado de su adscripción a un determinado rango social, el ideal formativo de *El cortesano* de Baltasar de Castiglione. Ese ideal de formación plural ya no es propiedad de príncipes, sino de un cada vez más amplio número de personas legitimadas para el control de la propiedad y el comercio de unos bienes sobre los que antes no tenía ningún derecho. La aspiración ética de la Teoría del Gusto es generada a partir de la ansiedad que crea esta nueva situación. Los objetos de los que dependía el placer o deleite de un reducido número de elegidos se prestan ahora al disfrute, a la apreciación, de unos recién llegados cuyos intereses han de

175 . GRACIÁN, Baltasar. *Op. cit.*, p. 107

176 *Ibidem*, p. 89

177 *Idem*.

ser controlados. El objetivo de la teoría británica del gusto, en su afán por encontrar principios que expliquen el placer derivado de la cualidad bella de las cosas, es eminentemente moral. Al servicio de ese objetivo, los sistemas éticos de Shaftesbury y Hutcheson, por ejemplo, aunque habitualmente han sido entendidos como los primeros ejemplos de una indagación sobre la naturaleza y causa de lo estético, más bien han de considerarse orientados por criterios profundamente éticos.

La aspiración ética que orienta las aportaciones británicas en torno a la belleza o lo sublime prescribe el control, la legislación, de la “*aisthesis*” o “gusto impuro” en un contexto en el que la Estética, como disciplina autorizada unas décadas más tarde para ostentar su derecho o idoneidad para hacerlo, está ausente. Esas aportaciones aún estaban lejos de negar el parentesco de la belleza o lo sublime con la sensación —con la “*aisthesis*” o “gusto impuro”— que el empirismo había impulsado recientemente. Su puesta en relación con la sensación suponía una prometedora alternativa al despótico y normativo control político y religioso al que se habían sometido anteriormente. Integrando la belleza en un paradigma de entendimiento organizado en torno a las sensaciones, la Teoría del Gusto británica desplegó un ejercicio de comparación que propició la necesidad de considerar cualidades de sensación distintas a ella, como la cualidad sublime, que, no en vano, había focalizado el interés de teorías poéticas recientes y en la antigüedad se había ubicado en una dimensión emocional del discurso.

La búsqueda desde la Teoría del Gusto de normas o estándares en la percepción sensitiva aspiraba a, además de ofrecer una definición filosófica plausible, modelar y moderar el comportamiento sensitivo de un cada vez mayor número de ciudadanos con opinión, poder de influencia y decisión en las cuestiones públicas. En *Sobre la norma del gusto*¹⁷⁸, David Hume perfila la dimensión social o ética de esa búsqueda de estándares, declarando que es deseable “que busquemos una *norma del gusto*, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres, o al menos una decisión que confirme un sentimiento y condene otro”¹⁷⁹. El pequeño tratado de Hume, cuya claridad y validez lógica siguen siendo hoy día enormemente valoradas¹⁸⁰,

178 HUME, David. *Sobre la Norma del Gusto*. Barcelona: Península, 1989.

179 *Ibidem*, p. 27.

180 George Dickie, en un estudio comparativo de las principales teorías dieciochescas sobre el gusto, orientado por una estricta metodología lógica de estética analítica, destaca la plausibilidad, lo valioso, del tratado Hume sobre las teorías asociacionistas y sobre la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant; Véase DICKIE, George. *El siglo del Gusto*. Madrid: Tecnos. 2003. Por otro lado, Yves Michaud analiza la

se sitúa claramente en la herencia de Baltasar Gracián, pero, además ofrece una metodología para refinar el gusto, que en sí no es más que una cualidad natural del ser humano, pero que es mejorable a partir de pautas basadas en la acumulación de experiencia, la comparación, o la ausencia de prejuicios.

La belleza y la sublimidad, como cualidades de las cosas de las que se ocupa el gusto, se legislan contextualmente en función del establecimiento de estándares. Definen cualidades de placer distintos que, al adaptarse a estándares de gusto, se someten a lo que la experiencia compartida y comparada demuestra ser lo mejor en cada caso. Desde el paradigma empirista que modula la teoría británica del gusto, definir un estándar de belleza supone calibrar cierta modalidad de placer sensitivo (cierto *quale* sensitivo) en función de la comunidad de personas para la que se define ese estándar. En esa calibración, son especialmente relevantes los criterios y objetivos que organizan y cohesionan esa comunidad. David Hume señala como fuente esencial de la discrepancia de gustos, junto a las diferencias individuales, “los hábitos y opiniones particulares de nuestra época y nuestro país”¹⁸¹ y afirma, por ejemplo, que el gusto por la “comedia no es transferible de una época o nación a otra”¹⁸². La sensación, –la “*aisthesis*” o “placer impuro”– no es lo opuesto al establecimiento de estándares de gusto. Para la teoría británica del gusto, la sensación es fundamental en la búsqueda de estándares y permanece allí donde objetivos sociales, éticos o políticos median para su establecimiento.

Como consecuencia del lugar de privilegio que el empirismo otorgó a las sensaciones, es lógico que el lugar central de la emoción y la patología en el, hasta ahora, antecedente literario más autorizado acerca de lo sublime, generara un interés que desde la teoría poética extendiera su uso a distintos campos teóricos y prácticos de la Gran Bretaña del siglo XVIII. En el texto original, pseudo-Longino había puesto en relación el “*ὑψους*” con el “arrebato” como afecto distinguido específicamente de la mera persuasión, y ahora que la Teoría del Gusto aspiraba a ofrecer pautas para describir y modelar el comportamiento sensitivo del ser humano, ese “arrebato” merecía una atención especial. En *The Discourse of the Sublime*¹⁸³, Peter de Bolla identifica ese “arrebato” o “transporte”

aplicabilidad actual de mecanismos de percepción estética tradicionales al ámbito actual de apreciación del arte, destacando la actualidad del tratado de Hume. Véase MICHAUD, Yves. *El juicio Estético*. Barcelona: Idea Books. 2002.

181 HUME, David. *Op cit.*, p. 46

182 *Ibidem*, p. 48

183 BOLLA, Peter de. *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics*

como el objetivo del interés británico por el texto de pseudo-Longino, en su aspiración a superar la restrictiva tradición poética o retórica en que, hasta ahora, había operado. Ahora se trataba de substituir una forma de control de ese “arrebato” excesivamente centrada en la tecnología del lenguaje que lo acompañaba, por una centrada en el “arrebato” mismo, que implicaría necesariamente la producción de “un grupo de criterios para describir, analizar o legitimar el ‘transporte’ de la experiencia sublime”¹⁸⁴.

A pesar de su insistencia en seguir hablando de las aportaciones británicas en torno a lo sublime como aportaciones estéticas de la manera en que su introducción a *The Sublime. A reader in British eighteenth-century aesthetic theory*¹⁸⁵ mostraba, en *The Discourse of the Sublime*, Peter de Bolla ofrece una magistral respuesta interpretativa a la variedad de usos a los que el término sublime se presta en la Gran Bretaña del siglo XVIII. El estudio de de Bolla describe un marco para esas aportaciones específicamente distinto de aquel al que nosotros acudiríamos en la actualidad. Mientras nuestras discusiones en torno a lo sublime se adscriben al ámbito disciplinar de la filosofía académica como marco preferente, de Bolla declara que “el teórico del siglo XVIII se movía precisamente en dirección opuesta, de forma que la indagación respecto de lo que es bello o sublime se convirtió en un tema de discusión general”¹⁸⁶. En consecuencia, no se podría hablar de una disciplina concreta que legisle la extensión de uso de la expresión lo sublime. Nuestras posibilidades de interpretación han de limitarse a entender esa extensión como una red discursiva en la que participan campos de estudio como la poesía, la teología, la pintura, la jardinería, etc., cuyos objetos son descritos en función de un ideal de comportamiento ajeno al desinterés.

and the Subject. New York: Basil Blackwell, 1989..

184 BOLLA, Peter de. *Op. cit.*, p. 38 (t.d.a.)

185 ASHFIELD, Andrew y BOLLA, Peter de. *Op. cit.*

186 BOLLA, Peter de. *Op. cit.*, p. 27 (t.d.a.)

3. 1. *Lo grande en Los Placeres de la Imaginación*

Hace algunos años, el escritor, en un encuentro accidental con un grupo de viajeros contemplaba una catarata de gran altura de gran anchura, e impetuosidad, cuya cima parecía fundirse con el cielo y las nubes, mientras su parte baja se ocultaba entre rocas y árboles; y cuando pronunció que era en el más estricto sentido de la palabra un objeto sublime una señora que estaba presente asintió apasionadamente, añadiendo – ‘¡Sí! Y no sólo es sublime, sino bella y absolutamente bonita.’

Samuel Taylor Coleridge, *On the principles of genial criticism*

Estudios críticos centrados en valorar la figura de Joseph Addison como iniciador del esquema de entendimiento que la Estética moderna promueve suelen enfatizar la apertura en sus aportaciones teóricas hacia el campo general de la experiencia humana de cualidades que hasta ese momento se aplicaban restrictivamente al campo de la poética. Como esos estudios plantean, la tradición empirista británica colabora en esa apertura postulando la primacía de la experiencia en el conocimiento humano y dando a las sensaciones una importancia que el racionalismo les había negado. El conjunto de artículos sobre *Los Placeres de la Imaginación*, que Addison escribió para *The Spectator*, ha sido entendido como un antecedente claro del papel central que la imaginación jugó en el Romanticismo y la organización de sus aportaciones en torno a la identificación y descripción de lo bello, lo singular y lo grande, como cualidades productoras del placer de la imaginación, se ha visto como precedente de la actitud sistemática de la Estética filosófica. Estas lecturas de la aportación de Addison han sido enormemente valoradas en nuestra tradición, pero tienden a oscurecer, sin embargo, ciertos aspectos funcionales que fueron determinantes como respuesta a necesidades concretas de su época.

En un contexto en el que el acceso a la cultura era cada vez más amplio, con la pérdida de poder de la aristocracia y la influencia cada vez más patente de la burguesía, el control de la conducta se convirtió en una urgencia de primer orden. La modelación del comportamiento que antes se ejercía mediante imposiciones y directrices teológicas, ahora sería ejercida desde la fe en la razón o desde la re-definición de la *imaginación* como depositaria de mecanismos moderadores del

placer. Mediante el sometimiento de su explicación a paradigmas de conocimiento impulsados por la idea de progreso, la *imaginación* se desvincularía de la superstición y el entusiasmo a través de los cuales había ejercido su poder la iglesia. Pero, re-definida bajo paradigmas científicos modernos, siguió operando como instrumento de control de la conducta. *Lo grande*, como cualidad de las cosas capaz de suscitar placer a una *imaginación* desprendida de la densidad corporal de su concepción premoderna, se convierte asimismo en un instrumento rentable y eficaz para el control del comportamiento emocional del ser humano en un orden social nuevo.

El lunes, 23 de Junio de 1712, en su segundo artículo sobre *Los Placeres de la Imaginación* para *The Spectator*¹⁸⁷, Joseph Addison postula que las cosas *grandes, singulares o bellas* son origen de *placeres primarios* de la imaginación, esto es, de placeres producidos en el acto de ver. Los primeros ejemplos de cosas “grandes” con esa capacidad aparecen inmediatamente después: “las vistas de un campo abierto, un gran desierto inculto, y las grandes masas de montañas, riscos, y precipicios elevados, y una vasta extensión de aguas”¹⁸⁸. A los cinco días, tras la publicación de cuatro artículos, amplía más ese listado a partir de la consideración de placeres secundarios, procedentes de “aquella acción del ánimo que compara las ideas de los originales con las que recibimos de la estatua, pintura, descripción o figura que los representa”¹⁸⁹. En concreto, hablando acerca del *Paraíso Perdido* de Milton, se cuestiona si “¿puede concebirse cosa más grande que la batalla de los ángeles, la Majestad del Mesías y la estatura y el porte de Satanás y sus secuaces?”¹⁹⁰ Entre los primeros ejemplos y los últimos hay una relación capaz de traer a un primer plano la distancia entre el objeto último de *Los placeres de la Imaginación* y el de posteriores desarrollos de la Estética filosófica que revisiones tradicionales han tendido a anular. El uso que Addison hace de la expresión “lo grande” dista específicamente del uso de lo sublime que nuestra tradición estética ha promocionado. Si el placer de éste último se fundamenta en un mecanismo de rechazo de las sensaciones, en *Los Placeres de la Imaginación*, “lo grande” es valorado precisamente como una cualidad sensitiva de las cosas productoras de placer.

187 ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor, 1991.

188 *Ibidem*, p. 138.

189 *Ibidem*, p. 174.

190 *Ibidem*, p. 186.

Para Addison, la consideración del placer suscitado por fenómenos naturales sirve de fundamento a la producción de placer a la que se prestan técnicas como la literatura, la pintura o la escultura, pero “lo grande” permanece como una cualidad sensitiva de las cosas. Se puede afirmar, sin riesgo a equivocarnos, que el objetivo principal de *Los placeres de la Imaginación* es ofrecer al lector potencial de sus artículos, mediante una explicación inductiva fundamentada en la experiencia común, herramientas críticas con que entender sus reacciones emocionales a textos literarios. Desde hacía tiempo, la tradición del parangón autorizaba hacer extensible a la pintura o la escultura la validez de los resultados que el caso de la literatura pudiera ofrecer. Es quizás ese aval el que lleva a Addison a centrarse en la literatura y a justificarse así:

[...] me limitaré aquí a los placeres de la imaginación, que proceden de las ideas excitadas por las palabras; porque la mayor parte de las observaciones si son exactas, hablando de las descripciones, son aplicables a la pintura y la estatuaria¹⁹¹.

Además, en la Gran Bretaña en que Addison publicó sus artículos, el acceso a la práctica de la pintura se puede decir que estaba iniciándose y la contemplación de pinturas era privilegio de sólo aquellos que podían permitirse viajar a Italia o Francia o que podían permitirse la compra de obras de pintura o reproducciones en grabado procedentes del continente. Recordemos que la fundación de la *Royal Academy* se produjo más de cincuenta años después, en 1768.

A lo que es más probable que los británicos tuviesen acceso sin tanta dificultad es al cuerpo literario que en torno a la pintura o la escultura se venía produciendo en el continente europeo desde hacía siglos. A partir del Renacimiento, profesionales de actividades como la escultura y la pintura habían reclamado un estatus para sus productos desvinculado de lo manual. En el momento en que Addison escribe su texto, estas actividades ya habían sido consideradas libres gracias a un sinnúmero de argumentos orientados a destacar el protagonismo del elemento mental, de *la cosa mentale*, en su ejercicio. Como hemos visto en el tercer apartado del capítulo primero, la práctica de la pintura se hacía depender de su parentesco con la poesía dentro de las academias. Recordemos, además, que la fantasía, equiparada en época de Addison a la imaginación, había servido para sustituir el paradigma de producción

191 ADDISON, Joseph. *Op. cit.*, p. 175.

y apreciación de la imagen de culto como “presencia” por el paradigma de “re-presentación”. Que Addison pusiera estas actividades en conexión con la imaginación, no suponía una gran novedad, ya que, desde el Renacimiento, la imaginación había centrado el interés de numerosos debates en torno a la poesía, la pintura o la escultura. Lo que, sin embargo, suponía una ruptura era que, después de que el humanismo y el racionalismo hubiera tratado de dignificar estas actividades ubicando su especificidad en un ámbito mental, Addison re-instaurara su relación con lo corporal.

El texto de Addison responde y ha de ponerse en relación con una demanda a la que la Teoría del Buen Gusto venía tratando de responder desde hacía décadas. Los paradigmas de producción de obras de poesía, de pintura o escultura que sustituyen el régimen de poder de la imagen de culto mediante el recurso a la capacidad mental del artista, han de complementarse con la promoción de modelos de apreciación orientados a legislar el comportamiento de un público cada vez más amplio. La gran inquietud que la divulgación de las producciones artísticas genera a quienes ostentan el control de ese mercado conlleva una búsqueda paulatina de instrumentos a través de los cuales ejercer ese control. En 1646, en el prólogo dirigido a los lectores de *El Discreto*¹⁹² de Baltasar Gracián, don Vincencio Juan de Latanosa, trata de responder a aquellos lectores que se quejan de que “materias tan sublimes, dignas de sólo héroes, se vulgaricen con la estampa y que cualquier plebeyo, por precio de un real haya de malograr lo que no tiene”¹⁹³, afirmando que “no se escribe para todos y por eso es de modo que la arcanidad del estilo aumente veneración a la sublimidad de la materia, haciendo más veneradas las cosas el misterioso modo de decirlas”¹⁹⁴. Esa preocupación persistiría con el fuerte aumento del mercado literario que se está produciendo, es sin duda uno de los detonantes principales de los debates literarios que se producen en las guerras culturales de fin de siglo en Francia y enciende el debate literario también en Gran Bretaña.

The Spectator es una publicación periódica fundada por Joseph Addison y Richard Steele que entre 1711 y 1712 ofrece un total de 555 números. Su objetivo expreso consiste en “revitalizar la moralidad a través del ingenio, y en moderar el ingenio a través de la moralidad [...], sacar la filosofía de las estanterías, escuelas y universidades, para que

192 GRACIÁN, Baltasar. *Op cit.*

193 *Ibidem*, p. 48.

194 *Ibidem.*, p. 49.

more en los clubs y en las asambleas, en las mesas de té y en la Casas de Café”¹⁹⁵. Modelada por este marco de intereses, la serie de artículos dedicados a *Los placeres de la Imaginación* aspira en el contexto británico a poner en acción un instrumento para una difusión de ideas y modelos de comportamiento que ya en Francia se ha convertido en una verdadera institución.

El vuelco empirista que las consideraciones en torno a la literatura del texto de Addison presentan puede ser fruto de las corrientes de pensamiento que dirigían las reflexiones filosóficas de los británicos en el siglo XVIII, pero durante el siglo XVII la preocupación por las sensaciones y las emociones ya había protagonizado un debate localizado precisamente en torno a una publicación periódica de la que la aportación de Addison sin duda es heredera. En *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*¹⁹⁶, Joan Dejean describe como una especie de revolución semántica el desarrollo que en la segunda mitad del siglo XVII lleva a sustituir una noción médica de la emoción como agitación tumultuosa sobre el cuerpo por una visión más interactiva gobernada por la filosofía moral de la sensibilidad. Según Dejean, se trató de la suplantación de la “medicina de la emoción” por la medicina del *sentiment* y de la *sensibilité*. El texto que señaló claramente el cambio de percepción fue el tratado de Guillaume Lamy *Explication mécanique et physique des forces de l’ame sensitive, des sens, des passions, et du mouvement volontaire*, cuya publicación en 1678 coincidiría con la publicación de una novela sentimental, *La Princesse de Clèves* de la Condesa de Lafayette, y con la campaña de publicidad que le haría Donneau de Visé en su periódico *Le Mercure galant*.

Merece la pena detenerse a evaluar las implicaciones que el complejo social que Joan Dejean describe en la Francia de la segunda mitad del siglo XVII pudo tener para la posterior aportación de Addison. En torno a la publicación del *Mercure Galant* se produce en Francia lo que Joan Dejean describe como una participación activa de la esfera pública en asuntos literarios que hasta ese momento habían sido propiedad de una reducida elite cultural. Donneau de Visé, editor de la publicación, trascendió la tarea de informar a sus lectores de lo que acontecía en la república de las letras, creando una especie de plataforma desde la que la opinión pública habría de ser tenida en cuenta: la cartas al editor.

195 *The Spectator*, núm 10, lunes, 12 de Marzo 1711.

196 DEJEAN, Joan. *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

A través de ellas, la campaña de promoción pública que el periódico desarrolló en torno a la novela de Lafayette hizo despertar en los lectores la sensación de su legítima competencia para juzgarla. Al principio de la campaña, Donneau de Visé, publicó opiniones de profesionales que servirían de modelo para aquellos lectores no versados en crítica literaria. Estas aportaciones de profesionales aparecieron como respuestas a una sección denominada “*gallant questions*”, en donde invitaba a los lectores a discutir sobre el contenido de la novela:

pregunto si una mujer virtuosa, que tiene toda la estima posible por su marido..., pero que también está poseída por una fuerte pasión por un amante, una pasión que trata de reprimir cada día, pregunto... si esa mujer... haría mejor en hablar con su marido sobre esa pasión o en permanecer en silencio, sabiendo que estará constantemente luchando consigo misma cuando sienta impulsos de ver a su amante, de quien no tiene otra forma de distanciarse que hablar [con su esposo] (Abril de 1678).

La respuesta profesional promovió un modelo, mezcla de juicio crítico y moral, en el que se inspiraron las opiniones de grupos de lectores anónimos a partir de entonces. La principal consecuencia de este proceso se fragua en lo que Dejean denomina una “democratización del gusto”¹⁹⁷. *La Princesse de Clèves* y las respuestas a las “*gallant questions*” en el *Mercure Galant* dan cuenta de una atmósfera de intereses morales en la que las emociones, el sentimiento o la sensibilidad se han convertido en un asunto que preocupa en una dimensión sin precedentes. La cuestión principal que mueve estos ámbitos de reflexión giró en torno al lugar en que situar el deseo o las emociones, si en el dominio de lo real o en el dominio de la percepción individual de esa realidad. La distancia que Descartes había impuesto entre el mundo de las emociones y el de la realidad, situaría a las primeras en el ámbito de la ficción, pero daría pie, después de décadas de debate literario, a una reinención completa de la afectividad, con aspiraciones de verdad y objetividad, al servicio de las necesidades de una sociedad cada vez más preocupada por su comportamiento sensitivo.

Influenciado sin duda por esa corriente de interés en las sensaciones de la sociedad francesa, el texto de Addison ofrecía al aficionado británico a la literatura pautas para entender y modelar su comportamiento sensitivo o emocional. La imaginación desde este objetivo no designa ya exclusivamente una facultad especial para la

197 DEJEAN, Joan. *Op. cit.*, p. 64 (t.d.a.)

producción de esas obras, sino la facultad común de la que depende el placer sensitivo producido por objetos o acontecimientos en el mundo real, y las imágenes que de ellos ofrecen distintas técnicas artísticas.

Las asimilaciones del texto de Addison al paradigma de entendimiento que nuestra tradición estética ha promocionado han sacrificado las bases sensualistas de su noción de imaginación en pro de su consideración como un precedente claro de la noción de imaginación productiva que el Romanticismo desarrollaría. Un ejemplo de ese desvío de atención lo ofrece Tonia Raquejo cuando, en la extensa y detallada introducción de la edición española que este trabajo de investigación maneja, justifica la enorme difusión del texto de Addison en base a sus

propuestas renovadoras en el campo de la estética, pues, como advertimos, propone las bases de la romántica al propugnar, por una parte la imaginación como fuente de la actividad creadora frente a las reglas artísticas impuestas por el clasicismo racionalista, y, por otra, las tres poéticas que el Romanticismo desarrollará con posterioridad: la de lo bello, lo sublime y lo pintoresco¹⁹⁸.

Es cuestionable la asimilación del concepto de “imaginación” que Addison maneja con la “actividad creadora” de que Raquejo habla. No parece plausible plantear, a tenor del funcionamiento que Addison describe, una propensión activa clara de la imaginación. A lo largo del texto declara en numerosas ocasiones que, aunque parece existir un principio de conexión entre ciertas cualidades de los objetos y el placer que suscitan, no se puede demostrar una relación de causalidad, ni siquiera cuando el placer es suscitado por imágenes que se configuran a través del lenguaje. Aunque en este último caso colabore una capacidad mental (de ánimo) para establecer comparaciones que podría considerarse activa, ésta no parece formar parte de la imaginación, y aunque lo hiciera, el placer último, según Addison, proviene de las cualidades placenteras que el objeto real con el que el figurado se compara proporcionaría.

Tampoco parece del todo acertado afirmar que el enfoque del texto de Addison en las cualidades *grandes, bellas y singulares* de las cosas que originan el placer de la imaginación se corresponda con las “poéticas románticas” sobre lo sublime, lo bello y lo pintoresco. El enfoque subjetivo del texto de Addison es sólo parcial pues se centra en el efecto-afecto que esas cualidades suscitan a la imaginación y en la identificación de esas cualidades en objetos. En algún momento de este

198 DEJEAN, Joan. *Op. cit.*, p. 27 (t.d.a.)

texto menciona la palabra sublime, pero el uso que hace sigue operando en los contextos retóricos o poéticos en que Boileau la había definido y no permite su equiparación o intercambio por el uso que hace de “grande”.

En la distancia que hay entre la aportación de Addison y posteriores tratamientos románticos en torno a lo sublime incide especialmente una reveladora comparación ofrecida por Peter de Bolla en *The Discourse of the Sublime*¹⁹⁹. De Bolla compara el papel del sujeto en los comentarios que Addison hace en *Los placeres de la Imaginación* acerca de la iglesia gótica²⁰⁰ y los que Coleridge haría sobre el mismo tema en una de sus lecciones sobre literatura europea en 1818. Donde Addison encuentra una uniforme transmisión de la magnificencia o la grandeza de las cualidades de la iglesia gótica en la mente humana, Coleridge identifica una subjetividad que trasciende el objeto de percepción y que alcanza una dimensión espiritual irreconciliable con lo sensible:

Pero el arte gótico es sublime. Al entrar a una catedral, me lleno de devoción y de asombro: no respondo a las realidades que me rodean, y todo mi ser se expande hacia lo infinito: la tierra y el aire, la naturaleza y el arte, todos envueltos en la eternidad, y la única expresión sensible que queda es, ‘¡que no soy nada!’²⁰¹

Mientras en Addison, el sujeto es generado en la iglesia gótica a partir de la experiencia, en Coleridge el sujeto precede a la experiencia que finalmente lo aniquila. Según de Bolla, en Addison no hay un sujeto autónomo, “ya que éste está cuidadosa y magistralmente controlado por la teología y la ética”²⁰², mientras que para Coleridge el sujeto es pre-existente a la experiencia de la iglesia gótica, cuya contemplación representa su “pérdida” y la “subsunción de la mente perceptora en lo eterno y lo infinito”²⁰³. La experiencia sirve a Addison para manifestar la existencia de dos realidades discretas, la mente y el objeto de experiencia. En Coleridge se trata de una experiencia interna, en la que tanto la iglesia gótica como la mente perceptora se han convertido en figuras de pensamiento o de discurso, esto es, figuras producidas por el discurso.

Se puede constatar que la fundamentación empirista de la

199 Bolla, Peter de. *Op. cit.*

200 Vid. p. 58 de este texto.

201 WALLINGS, David. (ed.) *Coleridge's writings. Vol. 5. "On the sublime"*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2003. p. 87 (t.d.a.)

202 Bolla, Peter de. *Op. cit.*, p. 46 (t.d.a.)

203 *Ibidem*, p. 44 (t.d.a.)

reflexión de Addison influyó a gran parte de las aportaciones británicas del siglo XVIII que en torno al gusto se orientaron a partir de la identificación de cualidades en objetos para establecer diferencias entre tipos de placer. La cualidad “grande” había servido a Addison para identificar una fuente de placer (de la imaginación) distinta, aunque no incompatible, con la cualidad “bella”, y con la cualidad “singular” de las cosas. *Los placeres de la imaginación*²⁰⁴, como mecanismo de regulación del comportamiento fundamentada a partir de la filosofía empirista, dio un impulso definitivo a la consideración de la sensación como un componente digno de atención en el placer proporcionado por objetos artísticos, pero aún permanecía ajeno a la intelectualización que el discurso filosófico postularía para explicar dicho placer. Su espectador no es aún ese sujeto productor que, a través del menosprecio de la sensación, emite un juicio desinteresado. En *El hombre sin contenido*²⁰⁵, Giorgio Agamben postula que desde el momento en que

se empieza a mirar la obra de arte [...] como a un asunto de exclusiva competencia del artista, cuya fantasía creativa no tolera ni límites ni imposiciones, [...] al no-artista no le queda más que *spectare*, es decir, transformarse en *partner* cada vez menos necesario y cada vez más pasivo, al que la obra de arte le proporciona únicamente la ocasión para un ejercicio de buen gusto²⁰⁶.

Este resignado ejercicio de buen gusto brindó, sin embargo, la oportunidad de considerar frontalmente el papel de las sensaciones y de la emoción tanto en ámbitos de apreciación de obras de arte como en los dedicados a su producción y, a lo largo de su periplo británico en el siglo XVIII, aún no se había convertido en el raquíico ejercicio intelectual que ha operado en nuestra tradición estética.

204 ADDISON, Joseph. *Op. cit.*

205 AGAMBEN, Giorgio. *El Hombre sin Contenido*. Barcelona: Altera, 2005.

206 *Ibidem*, p. 32.

3. 2. *Lo sublime* fisiológico de Edmund Burke

Una posibilidad que no representa ningún problema para mí es que estamos conectados para responder con una emoción, de manera preorganizada, cuando se perciben determinadas características de los estímulos del mundo o de nuestro cuerpo, solas o en combinación. Ejemplos de dichas características son el tamaño (como en los animales grandes); la envergadura grande (como en las águilas en vuelo); el tipo de movimiento (como en los reptiles); determinados sonidos (como los gruñidos); determinadas configuraciones del estado del cuerpo (como en el dolor que se siente durante un ataque al corazón). Dichas características, de forma individual o en conjunto, serían procesadas y después detectadas por un componente del sistema límbico del cerebro, digamos que la amígdala; sus núcleos neuronales poseen una representación disposicional que dispara la promulgación de un estado corporal característico de la emoción miedo, y altera el procesamiento de manera que encaja con el estado de miedo.

Antonio Damasio, *El error de Descartes*

Enmarcada en la tradición británica de reflexión en torno al gusto, la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*²⁰⁷ de Edmund Burke ha sido valorada en nuestra tradición teórica como una de las primeras aproximaciones sistemáticas modernas a la definición de *lo bello* y *lo sublime* como principales categorías estéticas. La atención que este texto ha recibido frecuentemente ha sacado del contexto funcional en que operaba aquello que ha resultado fácilmente asimilable al paradigma lógico que inaugura la estética kantiana y ha menospreciado la excesiva atención que Burke puso en describir mecanismos somáticos implicados en los tipos de placeres que trataba de describir.

Desde los objetivos que este trabajo de investigación persigue, conviene, sin embargo, devolver la aportación de Burke al sistema de convenciones en que se propuso y para el que pretendía ser útil. A partir de ahí, podremos valorar las implicaciones fisiológicas de lo sublime burkeano en su contexto de acción, y podremos compararlo con el concepto que desde unos objetivos epistemológicos y funcionales distintos propuso Kant para ese mismo término. A partir de ahí, también, podremos comprobar si determinadas condiciones funcionales en la propuesta de Burke que nuestra tradición estética ha desestimado podrían arrojar nueva luz sobre los conflictos que ésta genera cuando trata de ocluir la componente emocional, fisiológica, o corporal en la

207 BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997.

experiencia artística.

El lugar que las funciones corporales tienen en la definición psicológica de la *experiencia sublime* en la *Indagación* de Burke contrasta con el proceso de minimización al que se vieron sometidas a partir de las aspiraciones filosóficas de la definición estética de la experiencia de lo sublime. El lugar hegemónico que la categoría estética de lo sublime ha disfrutado en nuestra tradición ha perdurado a costa del desprecio que la implicación del cuerpo en la experiencia estética ha sufrido. La distinción de ámbitos de respuesta estética *elevados* y *vulgares*, y la asignación de la reacción corporal a los segundos, ha traído consigo una deliberada desatención hacia funciones de la imagen y de la obra de arte cuya eficacia contextual ha dependido, en cierto grado, de su capacidad para suscitar reacciones emocionales y corporales.

El ámbito epistemológico y de convenciones sociales al que Burke ofrece su texto admitía sin duda el complejo psicológico en que sitúa sus estudios acerca del gusto, lo bello y lo sublime. De ahí que tratar de reestablecer la importancia de ese ámbito epistemológico y de convenciones sociales sirva en esta investigación para revelar que la construcción del concepto filosófico de lo sublime no sólo sirvió para completar el ámbito de experiencia estética posible, como suele postularse, sino para relegar definitivamente la intervención del cuerpo en ese ámbito.

Para exponer el lugar que nuestra tradición estética reserva para la *Indagación* de Burke consideramos, de nuevo, ejemplar la evaluación que de su aportación hace Aullón de Haro en *La sublimidad y lo sublime*²⁰⁸. Para él, la importancia que Burke concede a la intervención del terror en la experiencia sublime limita la dimensión filosófica en la que lo sublime ha de operar, ya que

despoja a la sublimidad y a lo sublime de sus grandes propensiones espirituales constriñiendo la categoría a una inmanencia de base material y fisiológica que ha perdido todo contacto con la religiosidad mítica, aunque quizás esto fuera en cierto modo inevitable, así como con los ideales antiguos de la elevación del alma incluso del estoicismo²⁰⁹.

La “religiosidad mítica” y “los ideales antiguos de la elevación del alma” son manifestaciones de las “propensiones espirituales” que Aullón identifica con lo sublime y sirven de vara con la que medir la

208 AULLÓN de Haro, Pedro. *Op. Cit.*

209 *Ibidem*, p. 107.

mayor o menor relevancia de los distintos usos del término “sublime”. Esa relevancia depende para él de la nitidez con que una cierta “espiritualidad” identificada como esencia conceptual o filosófica de lo sublime es transmitida. Bajo su forma de abordar la descripción de lo sublime, esa esencia es origen y destino último de todo aquello que lo sublime pueda manifestar, de modo que aquellos usos históricos de esa expresión que fueron más impermeables a esa espiritualidad originaria no pueden ser considerados más que desvíos contingentes de su verdadera vocación. La perspectiva de estudio que dirige el texto de Aullón de Haro, sin embargo, es fruto de una contingencia histórica más. Las bases de su razonamiento sólo pudieron producirse a partir de la configuración de la Estética como rama de la filosofía autorizada para abordar el estudio del comportamiento sensitivo del ser humano en relación casi exclusiva con el Arte, tal y como desde esa misma disciplina se define. La espiritualidad de la que habla Aullón de Haro obedece a las coordenadas históricas concretas que, desde Kant hasta las distintas lecturas que de la teoría estética de Hegel, se han hecho en nuestra tradición abordando el carácter trascendental del Arte como su más íntima esencia.

Las demostraciones del carácter inmanente de esa esencia han llevado a los filósofos de nuestra tradición a recurrir a tradiciones epistemológicas o metafísicas que desde la filosofía griega pudieran apoyar sus argumentos. Como J. R. Tilghman afirma en *Pero, ¿es esto arte?*²¹⁰, en ellas se han buscado “argumentos que convenciesen de que las obras de arte no son objetos físicos y que sus propiedades estéticas no son propiedades físicas en absoluto”²¹¹, dando como resultado un concepto acerca de la verdadera obra de arte como un “especial *objeto estético* no físico” convertido en “dogma de la estética del siglo XX”²¹².

Desde ese marco de intereses es evidente que la *Indagación* de Burke presenta un sinnúmero de obstáculos cuando se intenta asimilar el uso que hace de lo sublime a las condiciones trascendentales que han orientado nuestra tradición estética. Está claro que ese uso es distinto y no encaja con el que aporta Aullón de Haro. Digamos que la espiritualidad a la que Burke pudo referirse situaba su aportación en un lugar bastante distinto al que el concepto de “espiritualidad” que Aullón de Haro propone le asigna. La reflexión que Aullón de Haro hace se

210 TILGHMAN, J. R. *Pero, ¿es esto arte?* Valencia: Universitat de València, 2005.

211 *Ibidem*, p. 78.

212 *Idem*.

presta a unos objetivos éticos distintos a los que se prestó la *Indagación* de Burke. El menosprecio que Kant hace de la base fisiológica del texto de Burke es indicativo ya de un cambio de perspectiva ética en la valoración de los juicios de gusto.

En contraste con la lectura que de la *Indagación* se ha venido haciendo, este apartado tratará de ofrecer una puesta en valor de los argumentos sobre los que Burke propone una descripción fisiológica de la experiencia sublime. Aunque dicha descripción fisiológica suscitó reacciones opuestas desde el mismo momento de su publicación²¹³, recientes estudios la han destacado por sus posibilidades para reconocer aspectos de respuesta estética que nuestra tradición ha desatendido. Una de las lecturas actuales de la aportación burkeana más comprometidas con el realce del valor que en ella tiene la fisiología ha sido propuesta por Richard Shusterman. La perspectiva teórica de Shusterman, su “somaestética”, aspira a demostrar que la intervención del cuerpo no sólo puede ayudar a explicar nuestras reacciones estéticas, sino que, dicha explicación puede intervenir en una mejora de la comprensión y práctica somática específicamente valiosa para potenciar la respuesta estética. No sorprende, por tanto, que el sesgo fisiológico de la aportación de Burke en relación con las apreciaciones de gusto suponga a Shusterman una especie de aval histórico de su valiente y arriesgada perspectiva teórica. “Somesthetics and Burke’s sublime”²¹⁴, texto en el que Shusterman evalúa la oportunidad del texto de Burke para ampliar el entendimiento de nuestras respuestas estéticas, a pesar de suponer una esperanzadora alternativa a la comprensión intelectualizada del Arte que nuestra tradición estética ha promovido, presenta algunas más que cuestionables presunciones del contexto en que operaba y de los fines a los que se prestó la *Indagación*.

Shusterman, siguiendo el establecido hábito de integrar las aportaciones anglosajonas en torno al gusto en un pre-asumido marco

213 Hipple destaca las críticas que Burke recibió en su propia época. Una de ellas vino de mano de Payne Knight, quien con sarcasmo diría que “una estilográfica a un pie de distancia podría suscitar una impresión a la retina mucho más grande que el campanario de Salisbury a una milla, y la hoja de papel sobre la que escribe sería más sublime que la montaña de Tenerife.” Hipple declara que su “teoría fisiológica fue vista como un absurdo incluso en el siglo XVIII, y Uvedale Price, el defensor más entusiasta de Burke, puso poco interés en la fisiología, dirigiendo la atención de la mayor parte de su superestructura hacia otras formas de fundamentación”. Véase HIPPLE, W. J. *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Nueva York: The Southern Illinois University Press, 1957, p. 92 (t.d.a.)

214 SHUSTERMAN, Richard. “Somaesthetics and Burke’s Sublime” en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, octubre, 2005, p. 323-341.

ilustrado de reflexión estética, desatiende objetivos prácticos de la aportación de la Teoría del Gusto en general, y de la aportación de Burke, en particular. Para Shusterman, la aportación fisiológica de Burke supone una excepción a la declaración de Nietzsche de que los estetas habían repetido sin descanso el esquema de desinterés que Kant había propuesto. El problema es que la dimensión fisiológica de Burke no sólo es interesada en el sentido de que implica a nuestro cuerpo en la definición de las apreciaciones de gusto, sino que se presta a unos objetivos de definición del comportamiento social del ser humano que Shusterman desatiende. Esos objetivos sociales y éticos quedan oscurecidos por el interés en los fines cognoscitivos que orientan su interpretación. Si tenemos esto en cuenta, no sorprende que en lugar de contextualizar la aportación de Burke en el marco tradicional de intereses que habían modelado la teoría del buen gusto desde el siglo XVIII, para Shusterman, los predecesores más importantes de la aportación de Burke sean Alexander Baumgarten y Lord Shaftsbury²¹⁵. En contraste con estos precedentes, Shusterman opina que

la estética de Burke está claramente corporeizada, recae sobre una ontología naturalista, empirista implícita que afirma la cercana unión de mente y cuerpo mientras que afirma que las operaciones de la mente son finalmente el producto de las sensaciones que conllevan efectos corporales²¹⁶.

Este esquema polar en que Shusterman sitúa la aportación de Burke desvía la atención del marco de objetivos en que la Teoría del Gusto se había promovido, hacia el marco de intereses cognoscitivos que guían las aportaciones de Shaftesbury o Baumgarten. Para Shusterman, la declaración de Burke de que “la elevación de la mente debería ser el fin principal de nuestros estudios”²¹⁷, da cuenta del horizonte de objetivos de la teoría de Burke.

La valiosa aportación de Shusterman termina centrándose excesivamente en una ontología de cooperación cuerpo-mente que desatiende el carácter social de la aportación de Burke. Las bases empiristas sobre las que Burke construye su argumentación se ponen al servicio de la dirección social o ética que desde sus orígenes había promovido la Teoría del Gusto. La mejora de nuestra capacidad de

215 SHUSTERMAN, Richard. “Somaesthetics and Burke’s Sublime” en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45. octubre, 2005, p. 326 (t.d.a.)

216 *Ibidem*, p. 326 (t.d.a.)

217 BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997, p. 40.

entendimiento que Burke plantea, y que a Shusterman ha interesado especialmente, no se compromete con la distinción de una modalidad estética de experiencia. Este objetivo surgirá dentro del marco de reflexión epistemológica que inaugura Baumgarten. Para Burke, las cualidades de belleza y sublimidad no definen un ámbito de experiencia separado de nuestros instintos e intereses prácticos más inmediatos en un contexto social.

El papel determinante que Addison había asignado a las cualidades objetivas y a la sensibilidad recibe un gran impulso con el tratamiento de Burke, pero donde Addison no se había terminado de comprometer con la identificación de lo sublime como un homólogo de la cualidad “grande” de ciertos objetos placenteros a la imaginación, Burke termina poniéndolos en relación íntima en base a la consideración de que la imaginación es afectada de igual forma por las cualidades sensibles de las cosas que por la representación de las pasiones, porque “en virtud de una simpatía natural, son sentidas en todos los hombres igual sin recurrir para nada al raciocinio”²¹⁸. Para Burke:

Amor, dolor, miedo, cólera y alegría, todas estas pasiones han afectado alternativamente a todas las mentes; y no las afectan de una manera arbitraria, sino en base a ciertos principios naturales²¹⁹.

Su *Indagación*, se dirige hacia los principios naturales que legislan la intervención de las cualidades bellas y sublimes de las cosas en la transmisión de placer o emoción. Belleza y sublimidad son, entonces, ideas (cualidades perceptivas) de las cosas que participan en la manifestación, especialmente, de dos pasiones: amor y asombro. La base para la definición de estas pasiones está en las ideas de dolor y placer, que son ideas simples relacionadas con dos impulsos naturales del ser humano: la “autoconservación” y la “sociedad”. Como resultado de un impulso natural hacia la sociedad, cuya primera manifestación estaría en la lascivia, basamos la elección de nuestras parejas y amistades en base a un sentimiento de belleza que procede de percepciones sensibles, pues ninguna otra percepción puede actuar “tan deprisa, con tanta seguridad y tan poderosamente”²²⁰. De forma análoga, todo aquello que resulta doloroso o terrible, o está relacionado con objetos terribles, puede dar

218 BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997, p. 16.

219 *Idem*.

220 *Ibidem*, p. 32.

origen a la pasión “más grande que la mente es capaz de sentir”²²¹: el asombro, o modalidades de este sentimiento en grados inferiores:

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan muy poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto, los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto²²².

En su *Indagación*, Burke se posiciona en oposición a una larga tradición en la que lo sublime había estado asociado a la elevación mental. Esa elevación mental, ya insinuada en el *Περί υψους* de pseudo-Longino en la afirmación de que el espíritu de la audiencia “llenase de gozo y orgullo cual si fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar”²²³, fue imprescindible para la teoría poética neoclásica y autores británicos ya habían puesto su atención en ella. Addison, por ejemplo, declara que el placer que se deriva de imágenes de terror, procede no tanto “de la descripción de lo terrible, sino de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla”²²⁴.

Estas alusiones a la intervención activa del sujeto perceptor pueden verse como un precedente de la trascendentalidad definitiva en la que Kant sitúa la experiencia de lo sublime, pero para Burke son falacias que su argumentación aspira a corregir. No han faltado, sin embargo, intérpretes de la aportación burkeana que han ignorado esta dirección y la han valorado como parte de un progreso gradual hacia un enfoque kantiano no centrado en el objeto juzgado, sino en el sujeto del juicio. Frances Ferguson, por ejemplo, en *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*²²⁵, aunque destaca las limitaciones que ocasiona asumirlo, incluye las aportaciones de Burke y las de Kant en un movimiento hacia “lo menos objetivo y más

221 BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997, p. 29.

222 *Ibidem*, p. 42.

223 ANÓNIMO (atribuido a pseudo-Longino) *Op. cit.*, p. 89.

224 ADDISON, Joseph. *Op. cit.*, p. 189.

225 FERGUSON, Frances. *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*. Nueva York: Routledge, 1992.

subjetivo”²²⁶.

En su artículo, “The Physiological Sublime: Burke’s Critique of Reason”²²⁷, Vanessa L. Ryan pone sobre el tapete los valiosos restos que ha dejado la asimilación que se ha hecho de lo sublime en Burke con la capacidad del espectador para identificarse con el objeto sublime. Para ella, la obstrucción del movimiento de la mente que la definición que Burke ofrece sobre la pasión producida por lo sublime no deja lugar a dudas: el papel del sujeto o de la autoconciencia, de su capacidad racional, es minimizado. Según Ryan, “el objetivo de Burke es mostrar que el efecto fundamental de lo sublime es excluir el poder de la razón”²²⁸.

La intervención activa de la reflexión o del sujeto, justifica en pseudo-Longino, Addison o Kant el valor de objetos que en otras circunstancias sólo producirían dolor o terror. De ahí que la cuestión principal, en la que Burke se distancia de ellos, será justificar cómo el sujeto es capaz de sentir placer ante objetos que en realidad no sólo producen malestar sino que paralizan nuestra capacidad de intervención. La respuesta de Burke parece evocar la propuesta que Addison había hecho acerca de la distancia, pero su idea es que esa distancia no se fundamenta en una diferencia entre una situación de peligro producida por un objeto real y la producida por uno ficticio (entre una presentación real y una re-presentación), como había propuesto Addison, sino que la diferencia es simplemente de grado:

Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días²²⁹.

La interpretación fisiológica de Burke permite integrarlo en una teoría de higiene psicológica (analogía con el trabajo físico). Para Burke la simpatía por escenas de miseria es un instinto que funciona previo a cualquier razonamiento, que obedece a una inclinación preordenada del organismo hacia el fortalecimiento de nuestras capacidades para la auto-conservación. Burke compara el mecanismo que explica ese deleite en objetos de terror con el deleite que proporciona el ejercicio

226 FERGUSON, Frances. *Op. cit.*, p. 5 (t.d.a.)

227 RYAN, Vanessa. *Op. cit.*

228 *Ibidem*, p. 270 (t.d.a.)

229 BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997, p. 29.

físico. El terror produce estados de tensión extrema de los nervios y para Burke, cualquier cosa capaz de causar esa tensión puede ser causa de lo sublime:

Como el trabajo común, que es una especie de dolor, constituye el ejercicio de las partes más toscas del sistema, el ejercicio de las más finas requiere una especie de terror; y si cierta especie de dolor es de tal naturaleza, que actúa sobre la vista o el oído, como son los órganos más delicados, la afección se aproxima más a aquella que tiene una causa mental. En todos estos casos si el dolor y el terror se modifican de tal modo que no son realmente nocivos; si el dolor no conduce a la violencia, y el terror no acarrea la destrucción de la persona, en la medida en que estas emociones alejan las partes, sean finas o toscas, de un estorbo peligroso y perturbador, son capaces de producir deleite²³⁰.

Hasta aquí, la descripción de nuestro deleite en escenas de dolor o terror podría considerarse como exclusivamente orientado hacia la auto-conservación, pero este mecanismo es, además, esencial en una dimensión social en virtud de su conexión con la simpatía. En escenas de dolor de los demás, es precisamente el deleite que sentimos el que nos impide huir. En tal situación nos consolamos a nosotros mismos, “consolando a aquellos que sufren, y todo esto antes de cualquier razonamiento, gracias a un instinto que nos impulsa hacia sus propios fines sin nuestra participación”²³¹. De esta forma, según Ryan, Burke “transforma la posibilidad de la fragmentación social en la reconciliación social necesaria para evitarla. [...] Lejos de sugerir la autonomía del sujeto, la versión de Burke de lo sublime subordina al individuo a un contexto social y ético”²³².

Tras las revisiones y añadidos que Burke hizo a la *Indagación* en los años posteriores a su primera publicación, Burke no pareció interesado en ampliar sus aportaciones en torno al gusto en su madurez profesional. Hipple cuenta que en 1789, Malone le pidió reelaborar el texto, a lo que Burke respondió que sus intereses habían cambiado con el paso de los años, y que, además, ya había autores que lo habían desarrollado²³³. Pero, junto a la *Indagación*, el texto de Burke que más atención sigue recibiendo en nuestros días, sus *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*²³⁴ puede ofrecer un valioso complemento y

230 BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997, p. 100.

231 *Ibidem*, p. 35.

232 RYAN, Vanessa. *Op. cit.*, p. 278 (t.d.a.)

233 HIPPLE, W. J. *Op. cit.*, p. 98 (t.d.a.)

234 BURKE, Edmund. *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*: Madrid:

desarrollo de los planteamientos que en aquella había hecho.

Las *Reflexiones* suelen ser entendidas, con todo derecho, como una postura patriótica y reaccionaria de Burke frente a los acontecimientos que se estaban desarrollando al otro lado del canal de la Mancha. Pero más allá de una lectura historicista de este texto, existen detalles de su argumentación contra la Revolución Francesa que pueden ser especialmente esclarecedores con respecto a la dimensión social en que sus aportaciones sobre el gusto pretendían operar cuatro décadas antes. En la postura política de Burke frente a la Revolución persiste el posicionamiento teórico contra la razón de sus aportaciones en torno al gusto. Para Burke, la razón se sustentaba específicamente en una dirección egoísta que dejaba de lado el estimable valor de la empatía y la afectividad. Burke encuentra que “los sentimientos que embellecían y dulcificaban la sociedad privada, van a ser disueltos por este nuevo imperio conquistador, de luz y razón”²³⁵. La tradición del buen gusto había encontrado en la experiencia, en la sensación, una forma de juicio compartido, ajena a una razón, sobre la que se había regulado el comportamiento social durante largo tiempo. Ahora, la fe ilustrada en la razón había dado origen a la revolución, erradicando una valiosa herencia de sentimiento y afectividad compartidos:

Según el plan de esa bárbara filosofía, que es el retoño de los corazones fríos y las inteligencias encenagadas, y que está tan vacío de sólida sabiduría como desprovisto de gusto y de gracia, las leyes se sostienen por el terror y por la relación que cada individuo puede encontrar en ellas de acuerdo con sus especulaciones o sus propios intereses²³⁶.

Ediciones Rialp, 1989.

235 *Ibidem*, p. 104.

236 *Ibidem*, p.105.



4. ENTUSIASMO Y A-PATÍA EN LA *EXPERIENCIA SUBLIME*

Sentimiento del límite, es el sentimiento de una insensibilidad, sentimiento insensible (*apatheia, phlegma in significatu bono*, dice Kant para designar el límite del sentimiento sublime mismo), síncope del sentimiento.

Jean Luc Nancy, *Un pensamiento finito*

En *The advancement and reformation of modern poetry*²³⁷ de 1701, John Dennis, habiendo proclamado la transmisión de pasión como objetivo último de la poesía y de la pintura, declara que:

[...] lo que comúnmente llamamos pasión no puede estar en cualquier sitio de cualquier poema. Tiene que haber pasión, entonces, que sea distinta de la pasión ordinaria, y que sea entusiasmo. Llamo a la pasión ordinaria, aquella cuya causa está claramente comprendida por quien la siente, tanto si es admiración, terror o goce; y llamo a aquellas mismas pasiones entusiasmos, cuando su causa no es comprendida claramente por aquel que las siente.²³⁸

Este entusiasmo es, para Dennis, producido en la contemplación de cosas que no pertenecen a la vida común, y es imprescindible cuando el alma es conmovida a partir de grandes pensamientos, esto es, cuando se produce lo sublime²³⁹. De las cosas terribles, dice Dennis, las más terribles son aquellas que son maravillosas porque “viéndolas amenazantes y poderosas, y no ser capaces de aprehender la grandeza y poder de su terror, no sabemos cuánto ni cuándo pueden dañarnos”²⁴⁰.

El alegato que Dennis hace de la maravilla contrasta claramente con lo que Nicolas Boileau-Despreux había declarado veintisiete años antes en su *Arte Poética*:

Nunca presentéis al espectador algo increíble. Lo verdadero puede, a veces, no ser verosímil. Lo maravilloso no tiene ningún encanto para mí, si es absurdo: el espíritu no se deja conmover por algo que no cree.²⁴¹

Donde Boileau supedita la maravilla al escrutinio de la verdad, Dennis celebra su naturaleza puramente afectiva, ajena a la razón. En el tiempo que separa una y otra aportación, Boileau traduce el texto de pseudo-

237 DENNIS, John *The advancement and reformation of modern poetry* en ASHFIELD, Andrew y BOLLA, Peter de. *Op. cit.*

238 *Ibidem*, p. 33. John Dennis asimila los objetivos de la pintura a los de la poesía. Lo hace un poco antes de distinguir el entusiasmo de la pasión ordinaria en *The advancement and reformation of modern poetry*: “sin pasión no puede haber poesía, como tampoco pintura. Y aunque un poeta y un pintor describen la acción, tienen que hacerlo con pasión. Cualquiera que mire una obra de pintura, donde las figuras se muestran en acción, concluirá que, si las figuras no tienen pasión, la pintura es despreciable. Tiene que haber pasión por todos sitios, en la poesía y en la pintura, y cuanto más pasión haya, mejor será la poesía y la pintura, a menos que la pasión sea excesiva para el tema”.

239 *Ibidem*, p. 37.

240 *Ibidem*, p. 38.

241 BOILEAU-DESPREUX, Nicolas. *Arte Poética*. Buenos Aires: Editorial Clásica, 1953, p. 53.

Longino, lo sublime se convierte en un importante tema de debate literario y la maravilla, cuyo poder había sido debilitado por la estricta poética neoclásica francesa, recibe un nuevo impulso en la descripción de la experiencia sublime que los británicos desarrollan.

La argumentación que este trabajo de tesis desarrolla trata de perfilar los intereses que en el ámbito de la Ilustración llevaron a sustituir la “experiencia sublime”, valorada en base a la descripción de cualidades sensitivas, por la “experiencia de lo sublime”, valorada en base al postulado de una esencia trascendental ajena a la sensación. En los dos apartados que integran este capítulo nos aproximaremos al estudio de los intereses epistemológicos y éticos que modelaron la construcción de “la experiencia de lo sublime” en la estética kantiana. Esos intereses se fueron modelando durante los siglos *xvi* y *xvii* a partir de una voluntad de ruptura con paradigmas de conocimiento heredados de la Antigüedad. Hemos empezado el capítulo contraponiendo los conceptos poéticos de Boileau y Dennis porque ambos son exponentes claros de esa voluntad de ruptura, también, porque cada uno de ellos ilustra una forma distinta de enfrentarse a la tradición y, sobre todo, porque el objeto al que dirigen su atención, la maravilla, interviene especialmente en la discusión ilustrada en torno a lo sublime. De ahí que merezca la pena tratar de esbozar en esta introducción al capítulo las condiciones contextuales que ocasionaron sus distintas opiniones con respecto a la maravilla, en un primer momento, para pasar a delinear la configuración del ámbito de pensamiento que acogería a la maravilla en el siglo *xviii*, esto es, aquel que puso su atención en el comportamiento sensitivo del hombre.

En el extracto con que hemos empezado, John Dennis convoca la maravilla y el entusiasmo en su consideración poética de la experiencia sublime. En contra de las bases racionalistas de la poética neoclásica francesa que habían confiscado el exceso sensitivo de estos afectos, el peso del empirismo en la tradición británica autorizaba su reevaluación. Las mismas aspiraciones de ruptura con una concepción pre-moderna del mundo que habían orientado la poética francesa obligaron a introducir matices en la consideración británica de la maravilla, pero mientras los franceses se declaraban inmunes a su efecto, los británicos identificaron la maravilla como una valiosa parcela de la facultad del gusto.

El valor que Dennis asigna al entusiasmo y la maravilla y su puesta en relación con lo sublime puede verse como un célebre precursor del lugar que la teoría británica del gusto asigna a la experiencia sublime.

En el capítulo anterior se han tratado de identificar las presiones sociales e ideológicas que intervinieron en dicha asignación. En contraste con la posición que la maravilla adquiere en el debate en torno a lo sublime en Gran Bretaña, en la Francia de mediados del siglo XVIII aún prevalecen las reservas que Boileau manifestaba en su *Arte Poética*. Tras la entrada “maravilloso”, la *Encyclopedie* de Diderot y D’Alembert recomienda la adopción de cautela y discreción con respecto a los usos que desde la antigüedad se han hecho de “lo maravilloso”, porque estos se enmarcaban en formas de religión pagana que confunden cualidades divinas con cualidades humanas, y concluye negando que haya que buscar lo maravilloso en la poesía moderna francesa “porque allí será desplazado, siendo sólo admisibles las pasiones humanas personificadas, que son más bien una alegoría que una maravilla propiamente dicha”²⁴². Pero, ¿Frente a qué tradición reaccionan Boileau y la Enciclopedia?

Aunque es entre los siglos XVI y XVII que lo maravilloso deviene un concepto clave para la poética, preparando el terreno para la definición de una modalidad de apreciación artística que con el tiempo sería cubierto por la categoría estética de lo sublime, los orígenes del interés por la maravilla hay que buscarlos en un modo de concebir el mundo desde la antigüedad clásica que inevitablemente influye en la reflexión literaria. Desde entonces y durante la tradición teológica medieval y renacentista las cosas maravillosas, manifiestan, incorporan –dotan de cuerpo o hacen presente– a la divinidad. La emoción que suscitan, el asombro o maravilla, es entendida como entusiasmo, etimológicamente *en-theos*, que lleva un dios dentro. Desde Aristóteles a Quintiliano, lo maravilloso designa un género de cosas, de eventos naturales o creados, en virtud del efecto que su experiencia suscita. Aristóteles, por ejemplo, en su *Metafísica*, habla de la maravilla como un estado de las cosas, cuyo efecto, la admiración o asombro inicial, predispone el ánimo a su conocimiento. Desde Plinio hasta los albores de la modernidad, acontecimientos naturales y artificiales cuyas causas eran inexplicables formaron parte de lo maravilloso y la historia natural estuvo integrada por criaturas, elementos y fuerzas cuya virtud dependió de la impresión sensitiva que suscitaban, antes y contra su conocimiento. Además, y el texto de pseudo-Longino es un caso paradigmático en este sentido, las poéticas y retóricas antiguas, consideraron como una de las principales características del lenguaje poético y retórico su capacidad para

242 “*Merveilleux*, adj. (Littérat.)” en Diderot y D’Alembert. *Encyclopedie*, vol. 10, p. 395.

asombrar o maravillar. En su *Retórica*²⁴³, Aristóteles expresaría esta idea, hablando acerca de la expresión:

[...] la desviación de la expresión normal la hace parecer más majestuosa, pues la misma diferencia de sensaciones que tienen los hombres frente a los extranjeros y los conciudadanos se tiene con respecto a la manera de hablar. Por eso conviene dar al lenguaje un tono algo fuera de lo común, pues se admira lo fuera de lo común, y lo admirable resulta grato.²⁴⁴

Durante los siglos XVI y XVII se produce en Europa lo que James Mirollo ha llamado en “The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous Work of Art in a Wondrous World”²⁴⁵ “la edad de lo maravilloso”, como resultado de la repentina “coexistencia sin precedentes de muchos tipos de maravillas que asaltaban, deleitaban y sacudían la sensibilidad, incluyendo la existencia de un Nuevo Mundo y la percepción de un nuevo orden de los cielos”²⁴⁶. Durante siglos la maravilla había sido cualificada por concepciones teológicas que la mostraban como resultado de una voluntad divina y la dotaban de un carácter milagroso. Los descubrimientos científicos, geográficos o tecnológicos que se producen a partir del Renacimiento desencantan muchas de las maravillas hasta entonces asociadas a lo divino, pero a su vez amplían enormemente el número de instancias aptas para suscitar asombro. El desencantamiento del mundo propicia la paulatina ubicación de la maravilla en un ámbito subjetivo al que la teoría literaria y acerca de la pintura dirige su atención de una forma cada vez más evidente.

En medio del resurgir de esta sensibilidad, la teoría literaria pone en circulación la conexión entre maravilla y lenguaje que las poéticas y retóricas antiguas habían postulado en lo que supone un paso decisivo para la configuración del ámbito subjetivo en que la maravilla terminaría operando. Mirollo divide en tres etapas el desarrollo de este interés literario por la maravilla entre 1550 y 1660: el interés inicial es suscitado por ciertos argumentos trágicos o épicos que incluyen la maravilla; después se confirma la existencia de un estilo maravilloso y, finalmente, se declara lo maravilloso como el fin último del arte literario, con la facultad del genio como su origen y las producciones

243 ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Alianza, 2004.

244 *Ibidem*, p. 240.

245 MIROLLO, James V. “The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous Work of Art in a Wondrous World” en Plat, Meter G. *Wonders, Marvels and Monsters in Early Modern Culture*. New Jersey: Associated University Presses, 1984, p. 24-44.

246 *Ibidem*, p. 25.

ingeniosas como su resultado²⁴⁷. La maravilla, una propiedad de las cosas externas, paulatinamente se convierte en un instrumento eficaz en manos del poeta. Torquato Tasso, por ejemplo, recomienda investir a Dios, al demonio, a santos, magos o espíritus, con acciones que exceden la capacidad humana, pues “consideradas en sí mismas, esas acciones parecerán maravillosas [...] pero consideradas desde el punto de vista de la eficacia y poder de Dios, serán juzgadas verosímiles”²⁴⁸ La habilidad para construir imágenes poéticas a partir del estilo maravilloso, se ubicaría en una capacidad de genio que une la criatura con el Creador, pues con esa habilidad replica la capacidad de Dios para obrar milagros o maravillas. En *Della Poetica*, de 1586, Francesco Patrizi defiende, contra quienes piensan que su origen está en la imitación, la naturaleza maravillosa de la poesía. El entusiasmo, un estado natural del espíritu conducido por los fantasmas que son presentados por un dios, genio o demonio, es, para Patrizi, la fuente del poder del poeta²⁴⁹.

Ese carácter casi divino del poeta en virtud del carácter maravilloso que infunde en sus creaciones se aplicaría también a escultores y pintores. Las obras de Miguel Angel, de Leonardo o de otros artistas del Renacimiento fueron admiradas por quienes se pueden considerar los primeros críticos de arte por su capacidad para asombrar o maravillarse. El *San Jorge* de Donatello (figura 18) es descrito por Francesco Bocchi en 1571 como poseedor de “una belleza rara y completa que, en comparación con otras producciones humanas, es tan increíble que genera en nuestras almas asombro y maravilla.”²⁵⁰

Para bien y para mal, pintura y escultura habían conseguido hermanarse con la poesía, y de la misma forma que en todas ellas se había buscado un parentesco con la maravilla, a todas afectaría la reacción clasicista francesa que en la segunda mitad del siglo XVII trataría de limitar ese parentesco. El escepticismo con que Boileau trata a la maravilla en su *Arte poética* resonaba cuando el discurso sobre la pintura dejó de poner énfasis en lo maravilloso y se centró en las reglas, en la belleza ideal y en la expresión de las pasiones humanas en general. Así, Nicolas Poussin hace depender el objetivo de la pintura, “el transporte del alma del espectador a las distintas emociones”²⁵¹ de

247 MIROLLO, James. V. *Op. cit.*, p. 32. (t.d.a.), p. 32.

248 *Ibidem*, p. 34

249 MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 213.

250 *Ibidem*, p. 37.

251 POUSSIN, Nicolas. “Letter to Chantelou. 24 November 1647” en MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Stanford: Stanford University Press. 1999, p. 232.



FIGURA 18.
Donatello.
San Jorge
(1415-1417)
Museo nazionale
del Bargello,
Firencia.

la moderación y de la adecuación. No en vano Poussin habla de unas pasiones que Descartes había descrito desde el rigor racionalista de su filosofía, sobre las que el público francés discutía competentemente, gracias a la novela sentimental, y que Le Brun había organizado en un catálogo completo de expresiones faciales.

La inquietud que la maravilla suscita a los franceses en la segunda mitad del siglo XVII pasa por lo que Louis Marin ha llamado “un intento asombroso de integrar la teoría de lo maravilloso y la fantasía en el mecanismo de la representación que constituye simultáneamente su punto álgido y su interrogación inmanente”²⁵² Ese intento se produce, para Marin, con la promoción del “*je ne sais quoi*”, que conlleva una operación semántica de substantivación, la conversión de “un estado

252 MARIN, Louis. *Op. cit.*, p. 215.

del sujeto [...] a la dignidad de una esencia [...] hacia un término que designa una sustancia y que a través de ello adquiere en el lenguaje y sólo en el lenguaje, un estatus ontológico y semántico determinado”²⁵³ El mecanismo de la representación que integra la maravilla integra igualmente las sensaciones, y constituye para las segundas el mismo fin que para la primera. Ese es el mecanismo que, según Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*²⁵⁴, genera una renovación definitiva de los paradigmas de pensamiento y clasificación de las cosas entre la época del Renacimiento y en la época clásica. Si hasta época del Renacimiento el signo, como instrumento para pensar las cosas, funcionaba por relaciones según las cuales las cosas y los signos que las designaban estaban marcados unas y otros por vínculos de semejanza que neutralizaban factores como la distancia o el tiempo –compartían el ámbito de *lo Mismo*–, a partir de la época clásica, el signo...

no borraba las distancias y no abolía el tiempo: por el contrario, permitía desarrollarlos y reconocerlos paso a paso [y gracias a este uso] las cosas se hacen claras y distintas, conservan su identidad, se desatan y se ligan. La razón occidental entra en la edad del juicio²⁵⁵.

El mecanismo de la representación que integra y supone el propio límite de la maravilla es el mismo que genera la descarnalización y psicologización de la sensación y de la emoción. Para que el discurso filosófico del siglo XVIII diera la bienvenida y dedicara uno de sus apartados a las sensaciones, el vocabulario que las designaba y el concepto al que estaba referido este vocabulario tuvo que sufrir una transformación que las convirtió en objeto de estudio digno de los requisitos progresistas de la ciencia moderna. El esquema de la revolución conceptual que culmina con la invención de la estética podría ser el siguiente: hasta los albores de la modernidad las sensaciones atañen a una naturaleza humana no dividida o segmentada entre elementos racionales o espirituales y elementos físicos, pero a partir de este momento la heterogeneidad que las constituía tiende a desaparecer organizándose, siempre sobre la base de su pertenencia a la razón y no al cuerpo, en una distinción entre percepciones o sentimientos procedentes del mundo físico (cuya causa está en el cuerpo o en los objetos externos a él) y percepciones

253 MARIN, Louis. *Op. cit.*, p. 215.

254 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2003..

255 *Ibidem*, p. 67.

o sentimientos procedentes del alma. La escisión mediante la cual un ámbito sensitivo se desprende de asociaciones previas con la carnalidad se empieza a configurar en el siglo XVII auspiciada por aportaciones filosóficas como el texto de Descartes sobre *Las pasiones del alma*. Pero alrededor de la aportación cartesiana se podría hablar de cambios sociales y culturales que sitúan esta y otras aportaciones teóricas como una respuesta a esos cambios.

Aunque el esquema de separación planteado por Descartes se ha introducido en gran parte de los clichés modernos acerca de la separación entre lo racional y lo sensitivo, desde la antigüedad, las sensaciones ya se habían visto sometidas a juicios de menosprecio por parte de ciertas filosofías dominantes, predominantemente aquellas que siguieron la doctrina platónica y la estoica. El mito platónico de la caverna retrataba a la humanidad en el interior de una cueva, limitada por las sensaciones (por las sombras o apariencias), en un estado de esclavitud que sólo podría superarse evitándolas y dirigiendo su mirada hacia la luz primigenia, hacia lo inteligible. En cambio, corrientes filosóficas como la escuela de Aristóteles o el epicureísmo orientan sus reflexiones acerca de la conducta humana desde posiciones más tolerantes en cuanto al valor intrínseco de las sensaciones. Para Aristóteles, la sensación no es oscuridad ni motivo de ignorancia, sino una herramienta imprescindible para la actividad del hombre en el mundo, conectando el mundo físico con el mundo de lo inteligible. Mientras Platón restringe el ámbito de acción de la sensación al placer o el deseo, para Aristóteles éste es una condición necesaria para el conocimiento. Pero, al margen de las diferencias en cuanto a la valoración de las sensaciones como agentes de conocimiento, las concepciones de Platón y Aristóteles se integran en la construcción de un mecanismo de percepción sensitiva que tendría vigencia en occidente hasta que los requisitos racionalistas de la ciencia moderna separaron taxativamente cuerpo y mente. Según ese mecanismo, la forma o imagen de los objetos sensibles se imprime en los sentidos, desde donde pasa a imprimirse en cierta parte del alma (fantasía, imaginación, sentido interno, ...), que la retiene incluso en ausencia aquellos.

El diagrama que organiza el mecanismo de percepción a lo largo de la Edad Media hasta el despertar de la modernidad se construye alrededor de la teoría del fantasma que Aristóteles vierte en textos como el *De anima* o el *De memoria*. De acuerdo con ellos, tanto los sentidos como la facultad del alma implicada en la percepción operan

recibiendo las formas sensibles de los objetos sin la materia, “como la cera recibe la impronta del anillo sin el hierro o el oro”. De este esquema nace la fantasmología que teóricos medievales como Avicena o Averroes introdujeron en sus textos sobre medicina para clasificar las facultades del alma y plasmarlas en sus estudios de anatomía cerebral. Avicena, por ejemplo, separa el sentido externo del interno, y divide el sentido interno en cinco ámbitos o cavidades: en la primera cavidad se ubica la *fantasía*, que recibe las formas de los sentidos; en la segunda, la *imaginación* que retiene estas formas una vez que el objeto ha desaparecido; la tercera cavidad contiene fuerzas activas, *imaginativa* y *cogitativa*, que articulan relaciones entre las formas recibidas de las cavidades anteriores; la cuarta cavidad contiene la fuerza *estimativa*, que aprehende las intenciones de la cosa percibida y, finalmente, en la quinta cavidad, la fuerza *memorial* mantiene lo que la fuerza estimativa ha aprehendido. El funcionamiento de estas cavidades se mantiene conectado con los accidentes materiales de los objetos particulares, sin que en sus funciones se pueda hablar aún de abstracción conceptual, ni de universales.

Giorgio Agamben pone en relación el esquema de la fantasmología que hemos descrito con la teoría del pneuma en la Edad Media en *Estancias*²⁵⁶, ofreciendo un panorama completo del concepto de percepción dominante en esta época. Para el pensamiento medieval, el pneuma, o espíritu, lejos de distanciarse del mundo de la materia, se entiende como un principio corpóreo “sutil [...] y luminoso, idéntico al fuego, que impregna el universo y penetra en cada ser, en unos más y en otros menos, y es principio de crecimiento y de sensaciones”²⁵⁷. La noción medieval de “*pneuma*”, como “*quid medium* entre corpóreo e incorpóreo”, será posteriormente desterrada de su ámbito original desde el momento en que la teología escolástica intenta limitar su ámbito de acción al de la fisiología corpórea, reservando para la palabra “espíritu” “la vaga noción que nos es familiar y que adquiere algún sentido sólo en oposición al término materia”²⁵⁸.

El recorrido histórico de la noción de percepción aristotélica ha sido fundamental en la argumentación que David Summers ofrece para explicar su supervivencia en el marco de la pintura naturalista del

256 AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001.

257 *Ibidem*, p. 163..

258 *Ibidem*, p. 177.

Renacimiento. En *El Juicio de la sensibilidad*²⁵⁹, Summers ilustra la herencia aristotélica del “senso comune” de Leonardo da Vinci, como lugar en que la impresión del objeto dado a la vista, como sentido externo, es juzgada. El sentido común es, para Leonardo, el lugar donde desembocan todos los sentidos, en donde reside la facultad de juicio y el alma humana. El continuo mente-cuerpo que se perfila en los textos de Leonardo está aún lejos de la ruptura que posteriormente sustentaría la filosofía de Descartes. Para Leonardo,...

los nervios sirven a los tendones como los soldados sirven a sus líderes, y los tendones sirven al sentido común como los líderes a su capitán, y este sentido común sirve al alma como el capitán sirve a su señor.²⁶⁰

El gesto de ruptura con esta tradición y de inauguración de la remodelación del concepto de percepción que culminaría con el tratamiento ilustrado de las sensaciones lo marca Descartes. En *Las Pasiones del Alma*,²⁶¹ declara que “no hay ningún sujeto que actúe de forma más inmediata contra nuestra alma que el cuerpo al que está unida”²⁶². En este texto, Descartes se propone una descripción de las emociones fundamentada en la separación entre alma y cuerpo, sometiendo al cuerpo a un concepto mecanicista cuyo principio de vida y movimiento obedece a causas meramente físicas. La percepción, aquí, se desvincula del cuerpo y atañe exclusivamente a las funciones del alma. Las percepciones son producidas por el alma, bien a partir de las acciones de los nervios en el caso de objetos físicos fuera o dentro de nuestro cuerpo, o bien por sí mismas sin que se pueda identificar causa externa a ellas mismas. Estas últimas son lo que Descartes denomina *pasiones del alma*, son sentimientos como la alegría, la cólera, etc., y en ellas centrará la mayor parte de este texto.

Aunque en este texto, la argumentación de Descartes va orientada a explicar la naturaleza de las emociones y trata el tema de la sensación sólo para la construcción del mecanismo general del que parte su aproximación, establece una conexión entre emociones y sensaciones que tendría consecuencias importantes en las interpretaciones posteriores acerca de las sensaciones. Descartes señala que las *pasiones*

259 SUMMERS, David. *El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética*. Madrid: Tecnos, 1993.

260 LINSKOTT, Robert N. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. Nueva York: The Modern Library. 1957, p. 175.

261 DESCARTES, René. *Las pasiones del alma*. Madrid: Biblioteca Edad, 2005.

262 *Ibidem*, p. 54.

del alma pueden ser también llamadas “sentimientos, porque son recibidas en el alma de la misma manera que los objetos exteriores, y esta sólo las conoce así”²⁶³, aunque finalmente opta por denominarlas emociones del alma, porque “de todas las clases de pensamientos que puede tener, no hay ninguna que la conmueva con tanta fuerza como lo hacen estas pasiones”²⁶⁴. En lo que quedaba de siglo, la preferencia de Descartes del término “emoción” tuvo un uso que resulta anecdótico si lo comparamos con la pre-eminencia que adquirieron palabras como “sensación,” “sensibilidad,” o “sentimiento” para aludir a un concepto de las emociones que ya no las entendía como agitaciones violentas del espíritu, sino como afecciones humanas de naturaleza psicológica relacional.

En el transcurso de unas décadas desde la publicación de *Las pasiones del alma*, las emociones pasan de ser entidades físicas en conflicto con la naturaleza espiritual del hombre a entenderse como productos de la mente nacidos de una interacción con el mundo. Esta transformación se produce en lo que Joan Dejean considera una auténtica revolución del sentimiento en su libro *Ancients against Moderns*²⁶⁵, en las décadas centrales del siglo xvii. A partir de un análisis pormenorizado del vocabulario referido a las emociones a lo largo de la época en cuestión, Dejean estructura ese desarrollo en tres fases. La primera fase se define por la noción que acerca de las emociones ofrece Descartes y que el discurso médico de esta época corrobora. En esta fase, “emoción” es entendida como sinónimo de “fiebre” y encierra las connotaciones de “agitación” o “conmoción” que Descartes le había asociado. La segunda fase está determinada por la preferencia de palabras como “*tendresse*”, “*sentiment*” o “*sensibilité*”. Las connotaciones de “turbulencia” que había suscitado el discurso médico en la primera fase desaparecen a favor de un equilibrio más en consonancia con el discurso de la “morale,” un precedente de la psicología moderna que aspiraba a educar el comportamiento. Ahora la “experiencia emocional siempre está descrita en términos de una experiencia compartida entre sujeto y objeto”²⁶⁶. En esta fase, participa en la definición y desarrollo del nuevo concepto de las emociones el discurso de la literatura que, además, daba empuje a una opinión pública cada vez más extendida. En la tercera

263 DESCARTES, René. *Op. cit.*, p. 77.

264 *Idem*.

265 DEJEAN, Joan. *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

266 *Ibidem*, p. 83.

fase, el vocabulario referido a las emociones goza ya de estabilidad semántica y los conceptos de percepción, de opinión y de emoción que hasta ahora se habían asociado eventualmente con términos derivados de “sensibilidad”, llegan a organizarse en un sistema según el cual “los objetos producen impresiones en el alma: estas son el origen de los sentimientos, que son las perspectivas desde las que el alma a cambio considera las cosas que al principio habían atraído su atención; y para las cuales, al final del proceso, el alma tiene nuevos sentimientos”²⁶⁷. En consonancia con este esquema, el discurso médico deja de tratar las emociones como enfermedades, como conmociones o agitaciones, y pasa a entender el cuerpo como algo más interactivo, tanto dentro como fuera de su espacio. El alma sensitiva ya no es un receptor pasivo de las impresiones sensoriales, sino que desde ella se crean las impresiones y las emociones de los objetos que caen bajo su dominio. Las sensaciones y las emociones, finalmente, se alejan de su parentesco con el mundo real y se asientan como instancias del mundo percibido.

267 DEJEAN, Joan. *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 88 (t.d.a.)

4.1. Kant o la interpretación anti-sensualista de las sensaciones

Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia adentro.

Caspar David Friefrich

La *Critica del Juicio* de Immanuel Kant supone en el pensamiento del siglo XVIII la determinación filosófica definitiva del estudio de las sensaciones. La dialéctica trascendental que orienta la aspiración kantiana de definir sistemáticamente el ámbito completo del conocimiento humano, le lleva a incluir en su último texto un volumen sobre la facultad estética o del gusto. La premisa con la que inicia su discusión en torno a la Estética rechaza enunciados de gusto privado y centra su interés sólo en aquellos enunciados que son falsables, esto es, que no manifiestan una fruición privada, sino que aspiran a ser verdades universales. Es a partir de este requisito que la sensación en la *Critica del Juicio* deviene un percepto desvinculado del cuerpo y dependiente exclusivamente de operaciones mentales. De unas operaciones mentales que como “libre juego de las facultades” dan placer por sí mismas, y no por fruición física o porque generen concepto alguno del objeto que las suscita.

El estudio de las premisas que establecen la exclusión de las funciones corporales en el estudio de las sensaciones que la estética kantiana plantea es necesario porque suponen una ruptura con el paradigma empirista que había orientado su estudio en la teoría británica del gusto y que permitió que Burke pusiera en relación la experiencia sublime con las funciones fisiológicas. La preocupación de Kant por someter los juicios estéticos a requisitos de verdad universal aspira a superar la relatividad que la teoría británica del gusto le había asignado. Sometidos a esos requisitos, los juicios de gusto devienen enunciados lógicos irreconciliables con la reacción sensitiva o corporal que suscitan los objetos a los que van dirigidos. La superposición del paradigma de comprensión kantiano a nociones previas acerca de las sensaciones

crea desajustes que hacen necesario exponer los límites funcionales y epistemológicos de ese esquema kantiano de comprensión.

Este capítulo pretende esclarecer la confusión que genera la asimilación del paradigma lógico que subyace al tratamiento kantiano de las sensaciones a modelos de comprensión o uso ajenos a las premisas de claridad y distinción en que aquel se basó. Identificar y exponer el modelo de comprensión al que Kant somete el estudio de las sensaciones servirá para verificar su ámbito de uso, para explicar la importancia que ha tenido en nuestra tradición estética y artística, y para dar cuenta de los objetivos a los que su uso se ha prestado. La identificación del estatuto que las sensaciones adquieren con la tercera crítica kantiana, además, orienta la construcción de la categoría estética de lo sublime como instrumento eficaz de las aspiraciones universalistas de la filosofía moderna.

A partir de la traducción de Boileau del texto de pseudo-Longino, se puede afirmar que, desde su eclosión en el centro de las guerras culturales francesas de fin de siglo, inicia su recorrido en debates de distinta índole disciplinar un nuevo uso del término “sublime” cuyos conceptos y usos habrían sido suscitados por un texto de retórica antigua, pero cuyo destino histórico trascendería ampliamente esta situación inicial. Desde el siglo XVIII hasta la actualidad, lo sublime ha sido incluido en innumerables listas de lo que nuestra tradición cultural ha denominado *categorías estéticas*. Como llevamos viendo, los usos a los que el término sublime se presta no siempre lo vinculan exclusivamente al campo de la Estética, de hecho, la definición de la Estética como disciplina autónoma es bastante reciente en comparación con el recorrido que demarcan esos usos desde la antigüedad hasta nuestros días. La definición de la Estética como disciplina de pensamiento autónoma, iniciada en el siglo XVIII, supone una garantía de exclusividad funcional del término sublime, y del concepto que se le asigna *ad hoc*, que, si bien circunscribe su operatividad al ámbito que demarca esta disciplina, extiende los requisitos de universalidad y apriorismo propios del mecanismo de *categorización* al que se somete hasta ámbitos de uso previos que eran ajenos a esos requisitos.

Es relevante en este sentido el hecho de que, cuando se trata de justificar el peso histórico del término “sublime”, no se dude en dotar al tratamiento que hace pseudo-Longino de lo sublime que, como sabemos, se insertaba dentro de los debates sobre retórica del primer siglo de nuestra era, de una profundidad filosófica que lo asimila a la

tradición estética moderna y desatiende las peculiaridades específicas de su propio contexto funcional. Este sería un caso paradigmático de la tensión que la *categorización estética* de lo sublime supone.

En *Historia de Seis Ideas*²⁶⁸, Wladyslaw Tatarkiewicz ofrece una abigarrada descripción de enumeraciones históricas de lo que denomina “cualidades o categorías estéticas”. En su opinión, éstas no son sino “variedades de belleza”, a tenor de la falta de sistematicidad que las tradicionales clasificaciones testimonian en comparación con los ordenamientos existentes de “clases de belleza”. Mientras las “clases de belleza” suponen divisiones en base a criterios estables del tipo “sensual-mental”, las categorías o variedades de belleza no parecen adecuarse fácilmente a clasificaciones con criterios estables, sino que se definen de forma aislada. Igual que al margen de las clasificaciones de color según criterios de brillantez, opacidad, etc., se encuentran colores con identidad propia como el escarlata o el turquesa, así, *la gracia, lo pintoresco, o lo sublime*, etc. serían variedades (categorías o cualidades) de belleza definidas por componentes específicos que, en opinión de Tatarkiewicz, contribuyen a la belleza de las cosas, pero no la garantizan. No obstante, a pesar de esa falta de sistematicidad que destaca de las clasificaciones tradicionales de categorías estéticas, Tarakiewicz somete su interpretación de las mismas a un concepto unitario.

A lo largo de esta tesis se ha tratado de atender a la variedad de usos del término “sublime” evitando en la medida de lo posible subsumirla a una instancia pre-existente de sentido. Asimismo, se ha tratado de evitar el uso de la expresión “categoría estética” para referirnos a esos distintos usos, y hemos tratado de evitar homologar el uso del término “sublime” con el de otros términos que no harían sino extender la confusión en cuanto a los conceptos a los que ha aludido. Por el contrario, en su aproximación a las categorías estéticas, Tatarkiewicz, minimiza la importancia de las diferencias en cuanto a los términos lingüísticos en que identifica categorías estéticas aludiendo a que, al margen del uso que se hacía de estos términos, el concepto de cualidad o categoría es un concepto “supraordenado”:

Respecto a estas categorías, consideramos que el concepto de cualidad estética o de categoría es un concepto supraordenado; los estetas del momento pensaban que estas categorías eran tipos de placeres, para ser más exactos “placeres de la

268 TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1997.

imaginación”²⁶⁹.

Estas palabras van referidas a lo que Tatarkiewicz considera una de las primeras clasificaciones de categorías estéticas, la triada “grande, bello, singular” ofrecida por Joseph Addison en *Los Placeres de la Imaginación*. Este escritor y ensayista británico en ningún momento las clasifica como categorías estéticas, sino cualidades de las cosas relacionadas con distintos tipos de placer (de la imaginación). La hipótesis que sustenta este trabajo de investigación nos lleva a pensar que si la clasificación de Addison se refería a tipos de placer (de la imaginación) y no a “categorías estéticas”, debe haber factores en la economía de uso de esos “placeres de la imaginación” que los distingue de la economía de uso que promueve el uso de términos como “grande”, “bello” o “singular” como categorías estéticas.

Tatarkiewicz sabe que la expresión “categoría estética” no está en uso cuando Joseph Addison escribe sus artículos para *The Spectator*, pero entiende que, al margen de los usos concretos a los que obedecen los términos “bello,” “sublime” o “singular,” existe una entidad conceptual transhistórica que los trasciende y que los rige. Tatarkiewicz debe ser consciente de que el primero en establecer una distinción entre *lo bello* y *lo sublime* como *categorías estéticas* propiamente dichas es Immanuel Kant, lo cual no impide, sino que más bien parece legitimar, la orientación universalista de su descripción. Y es que el punto de vista de Tatarkiewicz no es un caso aislado; esta orientación ostenta un lugar de privilegio en nuestra tradición filosófica y cultural como distintos ejemplos nos han ilustrado hasta ahora. Es precisamente a partir del éxito de la *Crítica del Juicio* como texto sistemático fundacional de nuestra tradición estética que se ha creado un patrón de uso con aspiraciones de objetividad, claridad y distinción, que se aplica indiscriminadamente a nociones previas de placeres, sentimientos, estilos poéticos, etc. pero cuya función o finalidad era extraña a esas aspiraciones.

¿De qué patrón se trata? Las aspiraciones de claridad y distinción están en la base del tipo de pensamiento que la ciencia moderna introduce paulatinamente a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII y que aspira a sustituir una forma de pensamiento en la que la ordenación de lo cognoscible era ajena a esas aspiraciones. En *Las palabras y las cosas*²⁷⁰, Michel Foucault establece una división de los distintos modelos

269 TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op. Cit.*, p.189.

270 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

de ordenamiento o clasificación de las cosas en la tradición cultural occidental. Para él la “historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo –de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en identidades”²⁷¹. Esta historia de la ordenación de las cosas que Foucault propone se articula alrededor de distintos modos de relación entre las palabras y las cosas, y en la relación sígnica entre ambas. Si en la época del Renacimiento el signo funcionaba por relaciones según las cuales las cosas y los signos que las designaban estaban marcados unas y otros por vínculos de semejanza que neutralizaban factores como la distancia o el tiempo –compartían el ámbito de *lo Mismo* –, a partir de la época clásica, el signo “no borraba las distancias y no abolía el tiempo: por el contrario, permitía desarrollarlos y reconocerlos paso a paso [y gracias a este uso] las cosas se hacen claras y distintas, conservan su identidad, se desatan y se ligan. La razón occidental entra en la edad del juicio”²⁷².

En nuestra tradición filosófica, la sistematización del conocimiento iniciada por Aristóteles con lo que denominó *categorías*, o predicados atribuidos a un sujeto, es un exponente importante dentro de esa historia de *lo Mismo* que señala Foucault. La propuesta de Aristóteles de esas categorías se mantiene en la lógica premoderna, ya que el ser de las cualidades atribuidas a las cosas permanece en el ámbito de las cosas mismas y no en esquemas de pensamiento a priori. Para Aristóteles estas categorías darían cuenta de qué y cómo son las cosas. La propuesta aristotélica entra, por tanto, en esa fase de ordenamiento de las cosas definida por Foucault en la que la cualidad o categoría, como signo asociado a la cosa, forma parte de su materialidad, no se distingue de la cosa misma. La categoría aristotélica está dotada de una exterioridad fundamental respecto al funcionamiento de la mente. Sin embargo, las categorías sufrirían un cambio de interpretación radical cuando Kant en el siglo XVIII las sitúa dentro de su sistema gnoseológico no como

271 FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 9.

272 *Ibidem*, p. 67. El patrón que sustenta el uso de la categorización en el pensamiento moderno vendría a coincidir con lo que Javier Goma Lanzón en *Imitación y experiencia* define como fruto de la ruptura con la tradición imitativa que organiza el pensamiento premoderno. Si desde la antigüedad hasta el Renacimiento se presupone una realidad metafísica o natural de la que el pensamiento no es sino una imitación o un reflejo, a partir de la modernidad, se “desvanece la sustantividad y normatividad de las Ideas platónicas y de la Naturaleza, ésta se torna problemática en su mismo fundamento, y es el sujeto consciente y autónomo el que, con su razón y sus categorías, establece las condiciones de posibilidad de su propia experiencia del ser”. Véase GOMÁ LANZÓN, Javier. *Imitación y experiencia*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005, p. 237.

cualidades de las cosas sino como conceptos puros del entendimiento humano. Se trata de la sustitución de una respuesta objetivista por una subjetivista a la pregunta acerca de cómo conocemos las cosas, de modo que las categorías se convierten en conceptos a priori mediante los cuales conocemos la realidad de las cosas.

La filosofía de Kant orientada por un requisito básico de trascendentalidad, somete tradiciones como la Teoría del Gusto o la Estética de Baumgarten a condicionantes de claridad y distinción que determinan el carácter definitivo de nuestra tradición estética. Las categorías, además de claves en la definición de esa trascendentalidad en los ámbitos del entendimiento y de la moral, habrían de tener un lugar privilegiado también en la *Crítica del Juicio*. Las categorías estéticas se sitúan en un ámbito distinto al de las categorías del entendimiento según unas peculiaridades específicas por las cuales no incluyen concepto alguno del objeto al que se refieren y son subjetivas, aunque aspiren a la universalidad. Pero aunque subjetivas, la reflexión de Kant incide directamente en la maniobra de distinción que acarrea la desvinculación de los sentidos superficiales de nuestros juicios estéticos y de la aplicación de las “categorías estéticas”. De hecho, las categorías estéticas de lo bello o lo sublime, terminan identificando un ámbito distinguido de gusto, y relegando al placer o agrado subjetivos a un plano de discurso desautorizado. Lo podemos constatar en el siguiente extracto:

En lo que toca a lo agradable, reconoce cada cual que su juicio, fundado por él en un sentimiento privado y mediante el cual él dice de un objeto que le place, se limita también sólo a su persona. Así es que cuando, verbigracia, dice: “El vino de Canarias es agradable”, admite sin dificultad que le corrija otro la expresión y le recuerde que debe decir: “Me es agradable.” Y esto, no sólo en el gusto de la lengua, del paladar y de la garganta, sino también de lo que puede ser agradable a cada uno para los ojos y los oídos. [...] Con lo bello ocurre algo muy distinto. Sería (exactamente al revés) ridículo que alguien que se aprecie un tanto de gusto pensara justificarlo con estas palabras: “Este objeto (el edificio que vemos, el traje que aquel lleva, el concierto que oímos, la poesía que se ofrece a nuestro juicio) es bello *para mí*.” Pues no debe llamarlo bello si sólo a él le place. Muchas cosas pueden tener para él encanto y agrado, que eso a nadie le importa; pero al llamar a una cosa bella exige a los otros la misma satisfacción; juzga, no sólo para sí, sino para cada cual, y habla entonces de la belleza como si fuera una propiedad de

las cosas²⁷³.

En este texto *agradable* y *bello* aparecen como dos adjetivos asociados a las cosas que demarcan dos ámbitos de apreciación distintos. Si algo es calificado de *agradable*, lo que estamos expresando tiene que ver exclusivamente con una reacción subjetiva. Sin embargo, si lo calificamos de *bello*, nuestra declaración ostenta el reconocimiento de la misma por parte de una comunidad “que se aprecia un tanto de gusto”. La demarcación de un ámbito de apreciación elevada o “de gusto” enlaza con una tradición discursiva que Kant trata de fundamentar filosóficamente a partir de la trascendentalidad que organiza su interpretación. Además de distinguir ámbitos de apreciación, la explicación de Kant suscribe estructuras gramaticales distintas para cada uno de esos ámbitos: cuando decimos de algo que “es agradable”, Kant recomienda el uso de la fórmula “para mí,” mientras que el uso de esta misma fórmula pervertiría completamente el sentido de la declaración de que “algo es bello”. La estructura gramatical deriva de la distinción semántica que Kant identifica en cada uno de estos adjetivos: *agradable* no puede ser una categoría a priori, pues no alude a una cualidad universal de la cosa, sino simplemente a una reacción subjetiva; *bello*, por otra parte, como categoría a priori, apunta a una cualidad universal de la cosa y no puede admitir referencia alguna a un efecto subjetivo.

En la discusión filosófica en torno al apriorismo de las categorías estéticas kantianas se han postulado interpretaciones que van desde la fundamentación en base a mecanismos de reflexión supuestamente connaturales al ser humano hasta la determinación meramente contextual o convencional de nuestro uso de aquellas. El apriorismo y carácter universal de las categorías estéticas kantianas según George Santayana derivaría de lo que llama *objetificación*, como “expresión de un curioso y bien conocido fenómeno psicológico, a saber, la transformación de un elemento de la sensación en cualidad de una cosa”²⁷⁴. Para Santayana este fenómeno psicológico actúa tanto en los ámbitos del entendimiento y la moral como en el de la Estética. En ciencia las abstracciones que se ejercen con las percepciones de las cosas nos llevan a formarnos conceptos de las mismas, pero “la idea estética es menos abstracta porque retiene la reacción —el placer de la percepción— como parte de la cosa concebida”²⁷⁵. Recordemos

273 KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 142.

274 SANTAYANA, George. *El sentido de la belleza*. Madrid: Tecnos, 1999, p.56.

275 *Ibidem*, p.58.

que una de las primeras condiciones, como podemos comprobar en el texto citado, para definir el juicio estético es separarlo del ámbito de los placeres o los agrados subjetivos. A estos agrados Santayana los denomina *corporales* y también se toma las cautelas pertinentes para distinguirlos de los placeres estéticos: mientras los placeres corporales centran la atención en la parte física o corporal en que se producen, los placeres estéticos centran la atención en el objeto al que aluden. De ahí que su definición de belleza sea como sigue: “la belleza es el placer considerado como cualidad de una cosa”²⁷⁶.

Santayana ofrece una respuesta a nuestra indagación acerca del mecanismo lógico que subyace a la *categorización estética*. Para este teórico, no es otra cosa que una operación reflexiva básica, según la cual los efectos que las cosas provocan en nosotros son incorporados como cualidades a las cosas mismas. Según Santayana, “del grado de objetividad alcanzado por nuestro sentimiento dependerá que en un momento cualquiera digamos ‘me gusta’ o ‘es hermoso’”²⁷⁷. Así, para él, decir de algo que “es hermoso” es fruto de un grado de sentimiento estético mayor al que expresamos cuando simplemente decimos “me gusta”. En el segundo caso estaríamos más próximos a determinar un placer corporal que un placer estético.

Podría parecer plausible plantear que la *objetificación* del placer es directamente proporcional al grado de calidad estética del juicio emitido, y desde ahí extraer que cuando emitimos juicios del tipo “me gusta”, “me complace” o “me agrada” no estamos *objetificando* el placer y por tanto, no estamos enunciando juicios estéticos propiamente dichos. Sin embargo, cuando frente a un cuadro o frente a una puesta de sol, decimos “me gusta,” “me encanta” o “me maravilla”, ¿sería lícito sostener que nuestra percepción no es estética? En 1903. James H. Tufts intenta responder a esta pregunta en su artículo *On the genesis of aesthetic categories*²⁷⁸, declarando que el “placer estético no siempre es objetificado, sino que bajo ciertas condiciones se mueve entre lo subjetivo y lo objetivo”²⁷⁹. La diferencia entre “me gusta” y “es hermoso” no tendría que ver con grados de sentimiento estético, sino con la dimensión social de la apreciación. Optar por la fórmula “es hermoso” implica la sustitución de un estándar privado por uno

276 SANTAYANA, George. *Op. cit.*, p. 59.

277 *Ibidem*, p. 60.

278 TUFTS, James H. “On the genesis of aesthetic categories” en *The Philosophical Review*, Vol. 12, nº 1, enero, 1903, p. 1-15.

279 *Ibidem*, p. 5 (t.d.a.)

público o social y este acto viene marcado por el ámbito de debate al que remito la declaración de mi percepción. En la *categorización* de nuestros enunciados estéticos, “la universalización y socialización del estándar es la base, más que la consecuencia de la objetificación”²⁸⁰.

La distinción que Kant establece entre *lo bello* y lo meramente agradable puede adecuarse a la intencionalidad apuntada por Tufts, esto es, la distinción entre un ámbito de apreciación privado y uno colectivo, el problema es que fundamenta esta distinción en una identificación de niveles de percepción distintas que no parece necesario postular si el interés es atender al placer que la percepción de objetos conlleva. Según Kant, cuando frente a un objeto emitimos un enunciado del tipo “me gusta”, nos situamos en un plano de discurso privado y no crítico, mientras que cuando emitimos juicios del tipo “este objeto es bello”, al tratar la cualidad de “belleza” como propia del objeto, infundimos de forma consciente nuestro enunciado de objetividad y universalidad. La distinción kantiana separa taxativamente estos ámbitos de apreciación, lo que refleja la identificación trascendental de su teoría estética pero, ¿permanecen nuestros placeres subjetivos ajenos a nuestros juicios de apreciación estética o cuando se dice de algo que *es sublime* existe una relación de continuidad entre un estímulo sensitivo causado por una determinada cosa y la atribución de la cualidad *sublime* a esa cosa?

La maniobra con la que Kant responde a esta cuestión tiene unas implicaciones que se podrían resumir de la siguiente forma: cuando afirma que las categorías estéticas son a priori, es decir, son aportadas por nuestra capacidad de juicio y no propias del objeto del que se predicán, trascendentaliza nuestros juicios estéticos y los desvincula del ámbito de las sensaciones, los dota de objetividad y los aliena de la experiencia sensitiva. Pero su postura abre un nuevo interrogante: si la atribución de la cualidad *sublime* a una cosa ya no se explica porque en la percepción de un determinado objeto hay una cualidad impostergable que suscita un cierto estímulo que nosotros denominamos *sublime* ¿implicaría esto que *lo sublime*, como categoría estética, como ente puro de pensamiento manifiesta esencialmente la relación de distancia necesaria para descontaminarnos de los efectos sensitivos de las cosas?

Las categorías estéticas kantianas, *lo bello* o *lo sublime* como cualidades atribuidas al objeto, son interpretadas como entes de pensamiento dotados de pre-eminencia frente al carácter meramente aparential, no fiable, del objeto y del ámbito afectivo inherente a su

280 TUFTS, James H. *Op. cit.*, p. 6 (t.d.a.)

presencia. La finalidad del mecanismo kantiano de *categorización* al que sometemos nuestros juicios estéticos según la cual circunscribimos nuestros enunciados a un ámbito discursivo público o universal actualiza un ulterior interés que conlleva el menosprecio de las sensaciones de nuestras percepciones estéticas. Pero erigir *lo bello* o *lo sublime* como entes trascendentales de naturaleza meramente intelectual no es la causa de la desvinculación de lo agradable del ámbito de la Estética, sino más bien al contrario. Desterrar el placer subjetivo de nuestros juicios estéticos está en la base de la construcción kantiana de las categorías estéticas, así como en la interpretación que ofrece Santayana en *El Sentido de la belleza*. Éste último se enfrenta a la trascendentalidad kantiana restituyendo el lugar del objeto y del placer en nuestros juicios estéticos a partir del mecanismo de la *objetificación*. Santayana declara que cuando en el ámbito del conocimiento se hace uso de la *objetificación*, “la noción constituida acaba ocupando el lugar de la realidad, y convirtiéndose en mera apariencia los materiales que sirvieron para su construcción”²⁸¹. Para sostener la distinción entre nuestros juicios estéticos y nuestros juicios de conocimiento, dice de los primeros que retienen la reacción —el placer (estético, no-corporal)—, pero ¿no siguen siendo *la belleza* o *lo sublime*, como placeres objetificados, nociones constituidas que acaban ocupando el lugar de la realidad y convirtiendo la sensación, el placer o el objeto que sirvió para su construcción en mera apariencia? Los mecanismos de categorización y objetificación, en la teoría trascendental kantiana y en la definición de la belleza de Santayana, terminan segregando nuestros juicios estéticos de la esfera de las sensaciones, o viceversa, consuman el destierro de las sensaciones del campo de la Estética.

Para James H. Tufts, la *categorización* no excluye las sensaciones de placer o agrado suscitadas por el objeto de nuestros juicios estéticos, sino que demarca el ámbito de debate al que ajustamos nuestra declaración, a partir del análisis de nuestro sentimiento. Se podría decir que el mecanismo de la categorización obedece a un marco de convención lingüística que no implica la represión o eliminación de la respuesta emocional o sensitiva²⁸². Nuestras percepciones estéticas se desarrollan en un espectro de intensidad gradual que abarca desde el

281 SANTAYANA, George. *Op. cit.*, p. 57.

282 En las conclusiones que Tufts ofrece debería apreciarse un punto de vista análogo al que anteriormente ha ilustrado la idea de Tilghman según la cual “tener una emoción no entra en competición con apreciar el carácter emocional de una obra de arte. Véase TILGHMAN, B. R. *The expression of emotions in the visual arts: a philosophical inquiry*. La Haya: Martinus Nijhoff/The Hague, 1970, p. 72 (t.d.a.)

placer más subjetivo hasta el más universal. Así, categorizo, o expreso mi percepción bajo la fórmula:

algo es bello, o sublime, [...] si encuentro que la obra no sólo da un golpe superficial o momentáneo, sino que aporta una emoción profunda y duradera, si atrae no solamente a un estado de ánimo pasajero, sino que alcanza al pensamiento y el sentimiento; en una palabra, si atrae no a lo más particular sino a lo más universal dentro de mí [...] En vez de “me gusta,” se convierte en “¡Es bello!” en vez de “me impresiona” se convierte en “es sublime”²⁸³.

La fundamentación del uso de la *categorización* en nuestros juicios estéticos, arranca en la filosofía kantiana con la aplicación al campo del gusto de la misma metodología reflexiva que se ejercita en la determinación trascendental del entendimiento y de la razón práctica. Esa determinación trascendental acaba dotando de substantividad o tratando como esencias –*lo bello* o *lo sublime*– cualidades adjetivas normalmente asociadas a la percepción de un objeto y a la emoción que suscita –objetos “bellos” u objetos “sublimes”–, y cuya naturaleza es en realidad eminentemente parasitaria. Si seguimos la interpretación de Kant, *la belleza* se gesta en la actividad formativa de nuestra imaginación, pues en nuestros juicios de belleza no pueden estar implicados ni fruición deleitosa, ni concepto alguno del objeto contemplado. Paralelamente, pero yendo un paso más allá, para Kant ningún objeto puede ser de alguna forma “sublime”, sino que el objeto está ahí para revelar una *sublimidad* (*lo sublime*) que no está en él, sino en un concepto de la razón acerca de nuestra naturaleza suprasensible. Es de este modo que la filosofía ha tratado ciertas cualidades de las cosas como sustancias ideales distantes y distanciadoras de las cosas mismas, es así también como el objeto de la Estética pasó de ser un objeto empírico a uno trascendental, y es así como la emoción estética se ha alienó de los placeres corporales y se intelectualizó.

Aunque las premisas trascendentalistas inauguradas con el idealismo alemán han seguido hasta hoy dominando el debate estético, en la segunda mitad del siglo XIX surgió una escuela de filosofía, la axiología o teoría de los valores, que aplicó una metodología distinta al estudio de nuestros juicios estéticos. Mientras la Estética moderna surge, ya con Baumgarten, del interés por fundamentar epistemológicamente nuestras intuiciones sensitivas como una forma de conocimiento,

283 Tufts, James H. *Op. cit.*, p. 5 (t.d.a.)

sometiendo su definición a las premisas intelectualistas que determinan este ámbito, la teoría de los valores, en su aspiración filosófica de cercar un ámbito de experiencia distinto al que nos enfrenta a las cosas en el mundo real y al ocupado por las ideas, presupone un espacio común para nuestros juicios éticos y estéticos. Mientras la Estética idealista basa la explicación de nuestros juicios de gusto en la *categorización*, como mecanismo de distinción intelectual, la teoría de los valores asume desde el inicio que no es por vía intelectual, sino por vía emocional, como los valores en general, y estéticos en particular, son captados. Los valores se definen como cualidades de las cosas y, como tales, no tienen existencia independiente, siempre van asociados a ellas. Pero no todas las cualidades de las cosas son valores, esto es, hay cualidades (peso, volumen, densidad,...) que, se supone, los objetos poseen y que son ajenas al ejercicio de la valoración. Ejercemos la valoración desde ámbitos de emoción como el placer, el interés o el deber, de ahí que la teoría de los valores aspire a fundamentar filosóficamente desde nuestros placeres más simples a nuestras inquietudes éticas más elevadas. Es precisamente la búsqueda de una fundamentación común a esta variedad de ámbitos emocionales la que ha revelado el conflicto entre distintas posturas teóricas.

La teoría de los valores sitúa el objeto de la Estética dentro de un ámbito de experiencia distinto al del conocimiento, determinación que no impide que se genere conflicto llegado el momento de decidir el modo de captación del valor. En tal conflicto resuenan los ecos del combate contra la relatividad del gusto que también subyacía a la estrategia kantiana de *categorización*. Se postula una orientación subjetivista según la cual el valor depende meramente de la reacción emocional, física o psicológica, y no hay en los objetos percibidos nada que lo determine definitivamente, de ahí la relatividad que lo caracteriza. Por otro lado, la postura objetivista defiende que el valor ha de existir previamente a la valoración. Según esta postura valoramos cosas que nos desagradan eventualmente porque reconocemos en ellas la existencia de un valor *en sí*. Y de nuevo habrá quien, como Max Scheler, siguiendo la estrategia kantiana de mantener el subjetivismo y de neutralizar la relatividad, postule la captación del valor en una intuición a priori, aunque no en el sentido formal kantiano, sino como una intuición emocional, derivando en una actitud objetivista.

A la luz del planteamiento por oposición de una y otra postura, sus desarrollos parecen irreconciliables, pero Risieri Frondizi en *¿Qué*

*son los valores?*²⁸⁴, tras ponerlas en relación con los ámbitos valorativos en que se puede dividir nuestra experiencia emocional –placer físico, estética, ética, etc.–, concluye que ambas son necesarias para entender el espectro operativo de los valores. En el plano emocional del agrado, que en una jerarquía de los valores estaría en lo más bajo de la tabla, es necesario postular la existencia de un sentido capaz de traducir las propiedades del objeto en vivencia de agrado, pero “se trata de la ‘traducción’ de ciertas propiedades que estén en el objeto y no de la creación o proyección de estados psicológicos”²⁸⁵. El elemento objetivo en el plano del agrado, aunque necesario, tiene poco peso en la determinación del valor comparado con la intensidad del placer producido, pero “a medida que se asciende en la escala de valores se acrecienta el elemento objetivo”²⁸⁶.

La virtud de la teoría que Frondizi propone radica en su definición del valor como cualidad estructural cambiante, esto es, como cualidad que surge de la puesta en relación de las cualidades empíricas del objeto y el bien al que se incorporan en una situación determinada, y no en un ámbito de existencia eterna o a priori. La interpretación de Frondizi plantea, por un lado, que el valor tiene una naturaleza compuesta de elementos objetivos y subjetivos, y que estos componentes se organizan en una estructura que, dependiendo de la proporción de unos u otros elementos, situará al valor en un lugar u otro de una supuesta jerarquía. Por otro lado, y más relevante en cuanto al carácter propio del valor, está la situación determinada en la que se produce, pues de esta situación dependerá la proporción de elemento subjetivo u objetivo asignado a un valor, el lugar que ocupe en la supuesta jerarquía y, por tanto, su funcionalidad contextual específica. La jerarquía de valores de una determinada situación muestra su operatividad exclusivamente en esa situación, y si las condiciones circunstanciales en las que se produce el valor cambian, el valor y su posición en la jerarquía también lo hacen. Aunque es un ejemplo muy referenciado y no nos detendremos más en él, sabemos que el valor que Platón asignó a la poesía en algunos de sus textos no tenía la altura del que se le asigna en nuestros días. Quizás sea más ilustrativo el caso de Max Scheler y su concepto de *lo trágico*. *Lo trágico* ha sido y seguirá siendo estudiado como una cualidad artística y como un concepto estético, sin embargo Tatarkiewicz aplaude a Scheler

284 FRONDIZI, Risieri. *¿Qué son los valores?* México: Fondo de cultura económica, 2001.

285 *Ibidem*, p. 194.

286 *Ibidem*, p. 195.

cuando niega que sea una cualidad estética y lo incluye en el ámbito de la ética²⁸⁷.

El texto de Scheler al que se refiere Tatarkiewicz, *On the tragic*²⁸⁸, comienza con la asignación al Arte de un papel aparential que nunca daría cuenta de lo *trágico* en su carácter esencial, pues, según él, éste “es más bien un elemento del universo mismo”²⁸⁹. Tampoco piensa que se trate de un fenómeno estético, pues “cómo funciona lo trágico sobre nuestras emociones o cómo llegamos a ‘disfrutar de’ lo trágico en alguna forma artística [...] no pueden decirnos cómo es lo trágico”²⁹⁰. Entonces, ¿Desde qué situación estructural podemos deducir que mantiene Scheler que lo trágico no es una cualidad estética, sino un valor ético? Recordemos que la teoría axiológica de Scheler debe gran parte de la metodología que aplica a la filosofía kantiana, a pesar de que su interés era corregir ciertas deficiencias que había identificado en ella. Si Kant destierra de nuestros juicios éticos cualquier elemento material o de contenido, reduciendo su explicación a una actividad mental meramente formalista, Scheler incorpora a su teoría de los valores el contenido o material, aunque no un contenido o material empírico, y aquí reside su deuda con Kant, sino uno a priori. Así, para Scheler, percibimos lo *trágico*, como otros valores (lo agradable, lo bueno, lo bello, lo sublime,...), como instancia de contenido emocional que antecede su manifestación en objeto alguno y, por supuesto, la experiencia de compasión o miedo de cualquiera que lo identifique. Scheler trata lo *trágico* como categoría ética, porque su teoría axiológica cierra el paso al mundo del Arte y al subjetivismo, a la vez que hace extensivo el contenido ético a todos los niveles de su jerarquía de valores.

A partir de la aplicación de la noción de valor como cualidad estructural cambiante, se puede refutar la declaración de Tatarkiewicz de que las “cualidades trágicas [...] mencionadas a menudo en los siglos XIX y XX, no son realmente categorías de la estética”²⁹¹, porque en ella no vemos sino una universalización esencialista de la teoría de Scheler. Queda por saber si la interpretación de Frondizi del valor como cualidad estructural cambiante explica las variaciones conceptuales a las que los usos contextuales de términos como *bello* o *sublime* se han prestado e invalida la búsqueda de una instancia eterna de significado

287 TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op. cit.*, p. 190.

288 SCHELER, Max. “On the Tragic” en CORRIGAN, Robert W. (coord.) *Tragedy Vision and Form*. Nueva York: Harper & Row. 1981, p. 17-30.

289 *Ibidem.*, p. 17 (t.d.a.)

290 *Idem.*

291 TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op. cit.*, p. 190.

aplicable a todos ellos. Además, este carácter convencional y contextual de los valores ha de mostrar su utilidad para explicar cómo el término *sublime* ha encontrado acomodo en ámbitos de valoración como el de la religión, la retórica, la poética neoclásica, o la teoría estética romántica sin necesidad de apelar a un concepto universal.

Si nuestra cita de Kant se orientaba hacia la desvinculación de lo agradable del ámbito del juicio estético a partir del mecanismo de *categorización* y Tufts proponía su reincorporación, Frondizi, en cambio, propone el uso de una tabla axiológica en la que lo agradable se sitúa en lo más bajo, por el predominio de la subjetividad, oponiéndose diametralmente al plano de lo ético, en el que predomina el elemento objetivo.

En medio de estos dos extremos están los demás valores: útiles, vitales, estéticos. En estos últimos es donde el equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo parece mayor, aunque variando también según el valor estético. Hay, por ejemplo, un predominio del elemento subjetivo al valorar la elegancia de un traje –imposible de separar de la moda y de otros ingredientes circunstanciales– que no tiene igual fuerza cuando estimamos la belleza de un cuadro²⁹².

De esta declaración extraemos que Frondizi, igual que Kant, identifica la *elegancia* con un valor eminentemente subjetivo sujeto a cualidades cambiantes y circunstanciales de determinados objetos, mientras que la *belleza* se asocia a cualidades permanentes, ajenas a modas y a ingredientes circunstanciales, con un mayor predominio de elementos objetivos. Sin embargo, *la belleza –y lo sublime*, como categoría o valor estético– no están exentos de variabilidad y de ingredientes circunstanciales. La escala monumental²⁹³ de los cuadros de Barnett Newman (figura 19) ha sido señalada por Arthur C. Danto como un ingrediente esencial para calificarlo de sublime, sin embargo, este ingrediente no cuenta para hablar de la sublimidad de los cuadros de Friedrich. Se pueden aportar muchos ejemplos más que corroboren la variabilidad de nuestras valoraciones estéticas y, por tanto, es preciso tener en cuenta que los supuestos ingredientes objetivos de nuestras valoraciones estéticas también se deciden por convención.

La relevancia de la escala para Newman, así como la expulsión de lo agradable del ámbito de la Estética que lleva a cabo Kant, obedecen

292 FRONDIZI, Risieri. *Op. cit.*, p. 36.

293 Véase DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 203-223.

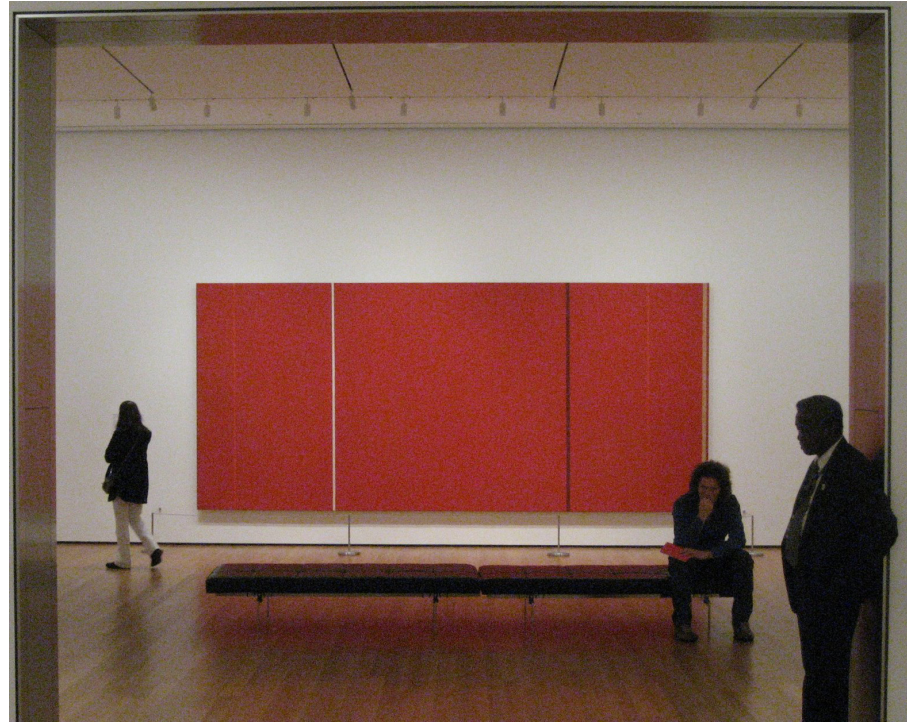


FIGURA 19.
Barnett
Newman.
*Vir Heroicus
Sublimis*
(1950-51)
MOMA
Nueva York

a un contexto cultural y de pensamiento distinto al de modelos de apreciación de arte anteriores, posteriores e incluso contemporáneos a él. Así pues, la interpretación de nuestros juicios estéticos no puede reducirse al peso que los ingredientes objetivos o subjetivos tienen en el ejercicio de la valoración, porque la importancia de unos y otros en nuestros juicios estéticos no siempre es la misma, y esta variabilidad depende del marco de convención en el que situamos nuestro juicio estético.

Situar la convención en el centro de la argumentación acerca de la variabilidad del valor estético ayuda a explicar el carácter funcional de los valores o categorías estéticos. Explicaría, por ejemplo, que la desestimación de lo agradable en la reflexión estética kantiana obedece a unos requisitos científicos distintos a los que habían llevado a ciertos teóricos del gusto británicos a tomarlo como centro de sus observaciones. Explicaría que la noción de *belleza* que inaugura la estética kantiana y que ostenta un lugar de privilegio en nuestra tradición estética y artística tiene una funcionalidad limitada a un contexto de convenciones específico, y no es extrapolable a otros marcos funcionales. El análisis del marco de convenciones que propicia un determinado uso del término *bello* o *sublime* se convierte, pues, en un requisito imprescindible para llegar a precisar su(s) sentido(s).

4. 2. *Lo sublime en la deontología kantiana*

No sé si hoy día es necesario decir que el trabajo crítico implica todavía la fe en las Luces; necesita siempre, creo yo, un trabajo sobre nosotros mismos, es decir, una labor paciente que dé forma a la impaciencia de la libertad

Michel Foucault, *Sobre la Ilustración*

El carácter eminentemente teórico que Kant da a su reflexión estética y la escasa presencia en el texto de ejemplos o casos prácticos ofrecen una interpretación de los juicios de gusto reducida casi exclusivamente a la determinación de mecanismos mentales de orden lógico o formalista. Esta deliberada decisión, como han demostrado estudios recientes, obedece a la subsunción de su reflexión estética a objetivos morales de modelación de la conducta o el comportamiento humano que aspiraban a superar las teorías existentes. Así, la categoría kantiana de *lo sublime*, establecida sobre la experiencia de objetos que neutralizan la actividad mental formalizadora que caracteriza la percepción de *lo bello*, en su identificación con un concepto moral acerca de la suprasensibilidad humana, deviene un preclaro exponente de la finalidad ética del comportamiento estético del ser humano.

Numerosos estudios sobre Estética han entendido la aportación kantiana como el mecanismo de comprensión definitivo del enjuiciamiento estético. A partir de la *Crítica del Juicio* han surgido en nuestra tradición perspectivas teóricas que destacan el papel de una u otra facultad mental, la mayoría de ellas orientadas a poner en valor el carácter trascendental de su orden lógico. El ámbito de la apreciación artística ha asumido igualmente esa lógica como legitimadora del valor que se le asigna y, entre los instrumentos conceptuales en que se ha materializado, *lo sublime* ha encarnado la quintaesencia de la naturaleza trascendental de la Estética y del Arte.

Este apartado se plantea a partir de la incapacidad de la lógica que la Estética de Kant inaugura para apreciar cierta fenomenología —aquella que subyace a la identificación de la *experiencia sublime*— que, si bien comparte con la definición kantiana de la *experiencia de lo sublime* la resistencia del objeto a ser aprehendido, ha sido plausiblemente interpretada desde posturas teóricas ajenas a la trascendentalidad.

Que haya operado una explicación plausible de esa fenomenología, sin necesidad de esquemas trascendentales, podría demostrar que el concepto moral en que Kant localiza la sublimidad es algo más que un añadido. Se trata, sin duda, de la finalidad última de toda su reflexión acerca de los juicios de gusto, aquélla que aspira a ser un modelador del comportamiento a partir de mecanismos intelectuales distanciadores.

Realojar la Estética y la categoría de *lo sublime* kantianas en el horizonte de objetivos morales que organiza el conjunto de su pensamiento surge como respuesta a las interpretaciones que limitan su aportación a la exposición de un esquema formalista trascendental de validez universal no mediado por intereses. Las reelaboraciones del concepto de juicio estético que nuestra tradición filosófica ha hecho han silenciado en su mayoría este relevante aspecto de su aportación y, por tanto, han seguido promocionando los esquemas apriorísticos kantianos aún en aquellas ocasiones en que la experiencia de ciertos objetos ha podido encontrar una explicación satisfactoria sin necesidad de apelar a la trascendentalidad.

La identificación del interés moral que mueve la reflexión estética kantiana servirá para dar cuenta de las motivaciones que fundamentan el carácter universalista que la noción de *lo sublime* tiene en nuestra tradición. Esta indagación supondría poner el prerrequisito de *desinterés* de la estética kantiana en un marco de intereses, en el marco funcional en el que aspiraba a operar. El rechazo de lo corporal y la premisa de trascendentalidad de los juicios estéticos establecen un modelo de apreciación de gusto (de placer sensitivo) curiosamente reducido a operaciones intelectuales cuya soberanía se sustenta a partir de una ley moral, central en la definición de *lo sublime*, que prescribe reprimir la implicación sensitiva y emocional.

El desarrollo argumental que esta tesis sigue se fundamenta en la identificación a partir de la estética kantiana y de su analítica de lo sublime de una sustitución de paradigmas teóricos orientados a modelar el comportamiento sensitivo del ser humano a partir de un ámbito de experiencia sensitiva por un paradigma basado en el rechazo de las sensaciones. Este rechazo de las sensaciones se configura sin duda desde la propia lógica que organiza el orden trascendental o idealista de la filosofía kantiana, pero obedece, desde un prerrequisito quizás más importante, a la perspectiva moral que la orienta. En contraste con perspectivas de aplicación de la estética kantiana a la lógica que organiza nuestra noción de Arte actual, especialmente centradas en

justificar una orientación formalista y autónoma de su práctica y apreciación, estudios recientes destacan los objetivos éticos que la dirigieron. Nos centraremos en la revisión de esos objetivos éticos a partir de las inestimables interpretaciones que Paul Crowther y Paul Guyer han hecho en los últimos años.

En *Kant and the Experience of Freedom*²⁹⁴, Paul Guyer defiende que la estética kantiana está mediada intrínsecamente por la aspiración moral que organiza todo su pensamiento, y que su tratamiento de la categoría estética de lo sublime constituye la evidencia definitiva de tal aspiración. Mientras ciertas concesiones a la teoría británica del gusto son aún palpables en el tratamiento kantiano de *lo bello*, la separación de Kant de la Teoría del Gusto se produce, para Guyer, con la introducción de la analítica de *lo sublime*. El problema acerca de la validez universal de los juicios de gusto que había modelado los objetivos teóricos de la teoría británica del gusto es en Kant, según Guyer, “una mera concesión a una moda literaria de su época, pues adopta el género del ensayo sobre el acuerdo del gusto que se había popularizado anteriormente.”²⁹⁵ Pero más allá de esa concesión, como Guyer argumenta a lo largo de su texto, “las verdaderas entrañas de la teoría estética de Kant y la motivación subliminal para su creación es la conexión con su teoría moral, evidente en su discusión sobre lo sublime, de las ideas estéticas como contenido de obras del genio artístico, y de la belleza como símbolo de moralidad.”²⁹⁶

En esta tesis ya se han identificado las dificultades que la asimilación al esquema de reflexión kantiana de las teorías británicas en torno al gusto han presentado. Es momento ahora, de tratar de entender la aportación kantiana, no como esa superestructura subyacente a las aspiraciones teóricas auto-legitimadoras de nuestra tradición estética o artística modernos, sino como defiende Paul Crowther en *The Kantian Sublime*,²⁹⁷ “en el contexto de las posibles tensiones y distorsiones ejercidas sobre ella por la más amplia posición filosófica encarnada en la ética y la estética de Kant.”²⁹⁸ La búsqueda de un estándar o norma a partir de la experiencia en la teoría británica del gusto es sometida en la tercera crítica kantiana a un requisito según el cual “sólo el conocimiento

294 GUYER, Paul. *Kant and the Experience of Freedom*. Nueva York: Cambridge University Press. 1996

295 *Ibidem*, p. 3 (t.d.a.)

296 *Idem*. (t.d.a.)

297 CROWTHER, Paul. *The Kantian Sublime. From Morality to Art*. Nueva York: Clarendon Press Oxford, 1989

298 CROWTHER, Paul. *Op. cit.*, p. 3 (t.d.a.)

y la representación pueden ser universalmente comunicados,”²⁹⁹ y aquí es donde ésta más se distancia de aquélla. Esta distancia ya está implícita en un pequeño ensayo que Kant escribe treinta años antes de su *Crítica del Juicio*. Sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*³⁰⁰ arrancan con una clara toma de posición opuesta a los tratamientos que la Teoría del Gusto ha ofrecido sobre el placer derivado de las cosas externas. Para Kant, “las diversas sensaciones de agrado o desagrado no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer o displacer.”³⁰¹ Desde esta perspectiva subjetiva, Kant distingue del grueso de la totalidad de placeres que el ser humano disfruta, un tipo de sentimiento duradero que predispone el alma para “emociones virtuosas”³⁰² y al entendimiento a mantenerse activo. Quizás debido a que la ambición de este texto no va más allá de la discusión ensayística o literaria, somos testigos de una declaración de intenciones de Kant mucho más contundente que la que la complejidad argumentativa de sus escritos sobre estética filosófica muestran. No obstante, este texto ofrece ya el marco de objetivos en el que la *Crítica del Juicio* opera décadas después. Y ese marco de objetivos se despliega en una distinción deliberadamente concebida como depositaria de una instructiva doctrina moral, como se puede extraer de su exposición de ejemplos:

El entendimiento es sublime, el ingenio es bello. La audacia es sublime y grandiosa, la astucia es pequeña, pero bella. Cromwell decía que la precaución es virtud de alcaldes. La veracidad y a sinceridad son sencillas y nobles, la broma y la lisonja complaciente son delicadas y bellas. La gentileza es la belleza de la virtud. La diligencia en el servicio desinteresado es noble, la finura (*politesse*) y la cortesía son bellas. Las propiedades sublimes infunden gran respeto, pero las bellas, amor.³⁰³

Lo sublime se manifiesta en aquellas cualidades virtuosas del comportamiento humano que más mediadas están por potentes presiones morales, mientras que lo bello aparece asociado a comportamientos que, aunque virtuosos, son poseedores de unas condiciones morales más ligeras. Kant ofrece una descripción del sentimiento de lo sublime que

299 KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Austral, 2001, p.148.

300 KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza, 2008.

301 *Ibidem*, p. 29.

302 *Ibidem*, p. 31.

303 *Ibidem*, p. 36.

preestablece su dependencia de un poder que trasciende al sujeto. Según Crowther, lo que explica la compleja fenomenología de lo sublime, como mezcla de atracción y rechazo, placer y horror, “es que constituye un modo de reverencia”³⁰⁴. Pero, un modo de reverencia a una ley moral, que va en contra de la naturaleza sensible del ser humano, de ahí que se origine en el dolor que la represión de nuestras inclinaciones naturales provoca.

La sumisión que la descripción de lo bello y lo sublime, como sentimientos, en las *Observaciones* establece con respecto a una ley moral supra-ordenada preserva la libertad del individuo a salvo de intereses cognoscitivos o prácticos egoistas. Este es el profundo servicio a las necesidades de la moralidad de nuestra predisposición al placer. Es en función de esa soberana necesidad que el juicio estético se fundamenta en el desinterés y en la libertad con respecto a conceptos o fines de los objetos implicados en la producción del sentimiento de lo bello o de lo sublime. El comportamiento estético es, para Kant, una forma de relación del ser humano con el mundo que, aunque distinguido de formas cognoscitivas o prácticas de relación, es complementario de ellas. La *Crítica del Juicio*, preestablece la reconciliación de ese comportamiento estético con un ámbito general de comportamiento moral del individuo. El sentimiento de *lo bello*, y más específicamente, el de *lo sublime* autentifican y constatan, para Kant, una vocación de libertad parcialmente limitada en las parcelas cognitiva y práctica de su relación con el mundo. Como contrapartida, como Guyer plantea, “nuestro placer en la belleza es precisamente aquel que permite que la experiencia estética tenga una mayor significación moral como experiencia de libertad”³⁰⁵. La puesta en relación colaboradora de la Estética con el conocimiento y la razón práctica antes que una necesidad derivada de limitaciones de la Estética, responde a una aspiración primordial, a un “ideal de auto-gobierno mediante la libre elección para actuar siempre en concordancia con la ley universal de la razón pura”³⁰⁶. La *Crítica del Juicio* viene a demostrar que ese ideal de libertad no puede ser entendido “meramente mediante razones des-corporeizadas, sino que puede hacerse palpable a agentes racionales totalmente corporeizados como nosotros”³⁰⁷.

304 CROWTHER, Paul. *Op cit.*, p. 15 (t.d.a.)

305 GUYER, Paul. *Op. cit.*, p. 3 (t.d.a.)

306 *Ibidem*, p. 19 (t.d.a.)

307 *Idem.* (t.d.a.)



5. *LO SUBLIME CORPORAL*

Hará falta aprender a no mirar directamente a los ojos de nadie, incluso a no mirar, o a fingir que no se está viendo, que no se hace caso o no importa lo que se ha visto. La mirada franca es un peligro, y también la expresión que aparece en la cara, el desagrado o la sorpresa, el entusiasmo, el deseo. [...] Durante más de de 10 años una parte de nuestro adiestramiento en el cinismo público ha consistido en el aprendizaje de las cosas que era preferible no mirar, igual que cuando va uno por la calle y presencia una reyerta o el desmayo de alguien o los aspavientos de un perturbado y aparta enseguida los ojos, vuelve la cara y apresura el paso no vaya a verse atrapado, contaminado, comprometido.

Antonio Muñoz Molina. *Cuidado con los ojos*

En “The sublime is now”³⁰⁸, último de sus artículos para *The Tiger's eye* publicado en 1948, Barnett Newman introduce un decisivo uso de *lo sublime* en una reflexión apologética de los desarrollos del arte norteamericano de su época. Tras identificar el destino último del Arte con una necesidad humana de expresar su relación con “lo Absoluto”³⁰⁹, Newman asocia el concepto de “belleza” a un servilismo sensible que ha mantenido esclavizada en la tradición europea esa aspiración. Dicho servilismo ha impedido desde la antigüedad aproximar el Arte hacia ese “Absoluto” en cuya dirección se orienta *lo sublime*. Desde las concepciones filosóficas más importantes de la tradición occidental hasta el rupturismo anti-sensualista que, para él, dirige los objetivos de las vanguardias europeas, adolecidos por el peso de la tradición sensualista, todos han limitado esa última aspiración del Arte. Según Newman, frente a esa situación europea, los desarrollos artísticos que se están produciendo en Norteamérica aproximan el arte a su verdadera vocación: una sublimidad libre de los mitos y leyendas a los que ha servido en Europa, un Arte que dirige la atención hacia sí mismo, hacia su auto-evidencia real y concreta.

Para Newman, la belleza asimilada a una idea utilitarista y sensualista del arte había frenado en la tradición europea los objetivos auto-afirmadores, valga la redundancia, de la autonomía del Arte. Esa

308 NEWMAN, Barnett. *Selected Writings*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

309 La noción esencialista que Newman maneja ha tenido y sigue teniendo en el discurso actual acerca del arte una posición central. Las estéticas de autores como Croce o Collingwood a principios del siglo XX y las últimas reflexiones de Arthur C. Danto en torno a la definición del arte ofrecen no son sino versiones de esa definición esencialista. Para una concepción clara de lo que estas reflexiones proponen, véase por ejemplo CROCE, Benedetto. *Breviario de Estética*. Madrid: Alderabán, 2002, p. 17. Para Croce la definición del filósofo, “si es digno de tal nombre, tiene, ni más ni menos, la obligación de resolver de manera adecuada todos los problemas que hasta ese momento se han planteado a lo largo de la historia a propósito de la naturaleza del arte, mientras que la del lego, que se mueve en un ámbito más estrecho, se muestra impotente fuera de éste”. Para una crítica actualizada de las aproximaciones esencialista a la definición del arte, véase SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 38. Shiner postula una revisión de nuestro concepto de arte declaradamente anti-esencialista, postulando su validez dentro de unas coordenadas contextuales que van del siglo XVIII hasta la actualidad. Para ilustrar la postura a la que su teoría se enfrenta, se refiere a las alegaciones que Arthur C. Danto hace en *Después del fin del arte* a favor de que “el arte es eternamente el mismo” con la convicción histórica de que la esencia del arte se ha revelado a sí misma a lo largo de la historia. Para Shiner, “lo que sorprende en el relato de Danto es que no considera lo estético como parte de la esencia del arte sino sólo como una visión meramente contingente (y equivocada) que surge en el siglo XVIII. No obstante, Danto, en tanto que esencialista, está igualmente convencido de que la polaridad que separa el arte de la artesanía es eterna y universal aunque admite que la cultura occidental no se hizo cargo de esta diferencia esencial entre el arte bello y la artesanía sino después del Renacimiento”.

autonomía es un objetivo que puede postularse sólo desde la invención moderna del Arte y desde que la filosofía identifica su origen y destino con una espiritualidad ajena a la sensualidad y al utilitarismo. Es desde este momento que *lo sublime* (y el Arte al que se aplica su concepto) aparece asociado al requisito de desinterés que subyace al concepto que Newman y nuestra tradición ha promocionado.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo de tesis, el uso del término “sublime” nunca antes había estado tan disociado de objetivos prácticos y sensualistas. Es más, cuando la convención de Arte moderno que ampara el uso que hace Newman del término entra en crisis, se aplaude la posibilidad de recuperar los usos sensualistas a los que se había prestado lo sublime desde objetivos ajenos a la estética filosófica. El objetivo de las críticas esta vez sigue llamándose “belleza”, porque la posición crítica sigue postulándose frente a una tradición estética y artística supuestamente confeccionada en torno a este concepto. Pero donde Newman veía abuso sensualista o utilitarista, las críticas postmodernas ven embotamiento y hastío. Lo sublime, que para Newman había supuesto una esperanza de retorno del Arte a su verdadera naturaleza anti-sensualista, se convierte en un eficiente instrumento para aquellos que aspiran a recuperar la intensidad emocional y sensitiva de la experiencia estética que el embotamiento de lo bello había propiciado. Paradójicamente, se podría decir que preferencia contemporánea por lo sublime es re-escrita en términos directamente opuestos a los que proponía Newman. Richard Shusterman, por ejemplo, al final de su artículo “Somaesthetics and Burke’s sublime”, declara que “si lo sublime más que lo bello implica a nuestros instintos de auto-conservación, eleva nuestra tensión, y proporciona una experiencia más fuerte que la de la belleza, entonces esto podría ayudar a explicar por qué el arte contemporáneo ha tendido a preferir la sublimidad a la belleza”³¹⁰.

Los cambios en los usos de los conceptos de “bello”, “sublime” e incluso de “arte” que hemos detectado en Newman y Shusterman susciben una forma de abordar la definición del Arte que a mediados del siglo XX ponía en cuestión el intento de investigar y exponer verdades eternas acerca de la naturaleza de un objeto llamado Arte. La reflexión antiesencialista que a mediados del siglo XX haría Paul Ziff en “The task of defining a work of art”³¹¹ en torno a la posibilidad de ofrecer una

310 SHUSTERMAN, Richard. *Op cit.*, p. 340.

311 ZIFF, Paul. “The task of defining a work of art” en *The Philosophical Review*, Vol. 62, Nº1, enero, 1953, p. 58-79.

definición plausible de obra de arte postula la validez limitada de las declaraciones que los estetas y críticos hacen cuando definen el Arte:

[...] un esteta describe un único, quizás nuevo, uso del término ‘obra de arte’, que él implícita o explícitamente afirma ser el uso más razonable del término a la luz de las consecuencias sociales características y las implicaciones de considerar a algo una ‘obra de arte’, y sobre la base de lo que las funciones, propósitos e intenciones de una obra de arte son o deben ser en nuestra sociedad. Lo que estos propósitos e intenciones son o deben ser es una cuestión de aquí y ahora³¹².

Si la categoría estética de lo sublime en la tradición moderna de Arte había servido para legitimar el prestigio de un arte abstracto y formalista que trataba de llevar la ruptura con la mimesis tradicional a su definitiva consumación, desde una actitud polémica con esa tradición se echa mano de los aspectos sensitivos de la experiencia sublime que la *Crítica de Juicio* y nuestra tradición moderna de Arte no han logrado cubrir del todo.

Establecer con claridad la distinción en el debate artístico reciente entre un uso del término “sublime” heredero de la aspiración anti-sensualista de la estética kantiana y de otro centrado en la dimensión corporal, emocional o sensitiva de la experiencia que suscribió en ámbitos de uso ajenos a esa aspiración trata de responder a la confusión generada en nuestra tradición teórica cuando los objetivos universalistas y hegemónicos en que se basa solapan esquemas intelectualistas a propuestas artísticas con una evidente carga sensitiva.

El interés que mueve la distinción mencionada trata de considerar teóricamente la validez de un modelo de apreciación del Arte para responder al prejuicio a partir del cual nuestra tradición teórica ha evitado abordar críticamente la búsqueda de estímulo sensitivo en ámbitos de producción y apreciación artística. El reconocimiento de perspectivas teóricas que, aunque minoritarias, han apoyado sus argumentos con usos históricos del término “sublime” en los que la afección o la emoción se ubicaba en el cuerpo supone una prometedora alternativa al paradigma semiótico dominante.

En ciertos ámbitos de reflexión estética y de práctica artística recientes ha surgido un claro interés por cuestionar el modelo formalista o intelectualista de nuestra tradición estética y del desarrollo moderno del Arte. Nuestra herencia teórica acerca del Arte se ha basado en el

312 ZIFF, Paul. *Op. cit.*, p. 77.

postulado de una actitud lectora, basada en un paradigma semiótico de relación con las imágenes. La adecuación de este paradigma de estudio a los esquemas dualistas en los que la mayoría de sistemas filosóficos occidentales (metafísica platónica, racionalismo cartesiano, idealismo alemán,...) se ha basado ha garantizado su hegemonía en nuestra tradición teórica del Arte. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo xx, se ha producido una desestabilización tanto interna como externa en ámbitos disciplinares como la Historia del Arte, la Teoría del Arte o la Estética que han evidenciado las limitaciones del paradigma semiótico en el que los dirigía.

Por un lado, siguiendo la corriente de re-planteamiento disciplinar que la auto-crítica en el ámbito de las humanidades demandaba tras las aportaciones teóricas de la desconstrucción y el post-estructuralismo, se identificó un objeto de estudio nuevo, la “cultura visual”, y se propuso “estudios visuales” para designar la disciplina encargada de su teorización. El talante desmitificador que había llevado a cuestionar la ontología tradicional, y concretamente la identificación entre el *logos* y el ser, contagió a aquellos críticos de la cultura que adquirieron consciencia de la naturaleza convencional o construida de la visión. Los Estudios Visuales se encargarían de dar cuenta de los usos y abusos a los que la configuración de imágenes se había prestado y servirían como instrumento reivindicativo de colectivos ignorados o perjudicados en el oclarcentrismo tradicional. Pero más allá de esta oportunidad sin precedentes, el desvelamiento del carácter construido y contextual de los mecanismos de percepción visual, de la cultura visual, o de la imagen, llevó a identificar lo que se acordó en llamar la “falacia naturalista”, para designar la actitud de quienes entienden la visión como un mecanismo transparente de carácter natural o instintivo.

La propuesta de los Estudios Visuales como un nuevo ámbito disciplinar despertó la inquietud y fue vista como una amenaza en departamentos académicos de Estética e Historia del Arte que tradicionalmente se habían ocupado, si bien parcialmente, de la visión. Pero la irrupción de una disciplina que ponía en cuestión la ejemplaridad del Arte para abordar el estudio de la imagen introdujo la posibilidad inédita de replantear sus propios presupuestos. Desde el mismo ámbito de la Historia del Arte, empieza a cuestionarse la validez de esquemas basados en mecanismos de distancia sujeto-objeto para el estudio de determinados usos históricos de la obra de arte. En estas aproximaciones, se hace urgente utilizar la palabra “imagen” para designar su objeto de

estudio y proponer una separación entre la “era de la imagen” y la “era del Arte”. Aunque la necesidad de estos términos y taxonomías era, en principio, provisional y cautelosa, la identificación de una dimensión ajena a los mecanismos distanciadores de la estética tradicional, aspiraba en realidad a dar una visión más completa del fenómeno artístico³¹³.

Si los Estudios Visuales se estaban asentando en ámbitos académicos desde la premisa inicial de una concepción de la visión como constructo social, cultural o político, las nuevas perspectivas teóricas en la Historia del Arte trataban de integrar nociones acerca de la respuesta afectiva a las imágenes que superaban el estrecho paradigma semiótico de la estética tradicional. Si los Estudios Visuales se fundamentaban en la superación de la “falacia naturalista”, la nueva Historia del Arte promovía una vuelta a la “actitud natural”.

W. J. T. Mitchell ha participado activamente en el planteamiento y desarrollo de los Estudios Visuales como una disciplina necesaria en la comprensión de la importancia de la imagen, no sólo como construcción derivada de presiones sociales e ideológicas, sino como mecanismo implicado en la configuración de nuestros esquemas u ordenamientos sociales. En *What do pictures want?*³¹⁴, localiza el problema que separa a los defensores de la superación de la “falacia naturalista” de aquellos que reivindican la “actitud natural” en el carácter dogmático con que ambas posturas definen sus presupuestos. Propone una solución integradora de ambas posturas materializada en un *concepto dialéctico de la cultura visual*, desde el que “la visión como una actividad cultural necesariamente conlleve una investigación de sus dimensiones no culturales, su capacidad de penetración como un mecanismo sensorial que opera en mecanismos animales desde la pulga al elefante”³¹⁵.

Paralelamente a este replanteamiento disciplinar en ámbitos tradicionalmente legitimados para abordar la definición y teorización del Arte, en el ámbito de la práctica artística se producía una crisis de los modelos de producción y apreciación del Arte moderno que conllevó la presencia cada vez más abundante de propuestas que desbordaban el reducido esquema de relación distanciada con la obra de arte que se había promocionado hasta entonces. La conversión en mercancía (*commodification*) de las obras del alto modernismo hizo que a partir

313 Véase FREEDBERG, David. *El poder de las Imágenes*. Madrid: Cátedra, 1989.

314 MITCHELL, W. J. Thomas. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: Chicago University Press, 2003.

315 *Ibidem*, p. 345.

de los años 60 surgieran propuestas de arte que trataban de subvertir la lógica formalista que había dirigido la práctica artística hasta ese momento. En ese cambio de rumbo, entre otras reacciones, surgieron propuestas que centraron el interés de la obra en actos performativos orientados a impedir su absorción por el sistema establecido, por el *stablishment*, que implicaban el cuerpo del artista, el del espectador y una dimensión física de operatividad de la obra de arte no integrable en un paradigma intelectual o formalista de apreciación. Asimismo, recuperaron legitimidad propuestas artísticas que, anteriormente devaluadas por el imperialismo vanguardista, ahora lo retaban reintroduciendo la figuración. Aunque estas propuestas seguían siendo evaluadas por la crítica y la teoría del Arte desde paradigmas lingüísticos o conceptuales, adquirió fuerza también la necesidad de contrarrestar el peso de modelos intelectualistas de apreciación mediante la propuesta de perspectivas teóricas que incorporaran la cualidad sensitiva, emocional, o empática de la relación con ellas.

5.1. La dialéctica de *Lo sublime* y la ortodoxia del Arte moderno

Me atreveré a ir más lejos: afirmo que cualquier pensamiento sublime llega acompañado de una sacudida nerviosa más o menos fuerte que resuena hasta el cerebelo. El hombre de genio tiene nervios sólidos; los del niño son débiles. En el primero, la razón ha llegado a ocupar un lugar considerable; en el segundo, la sensibilidad ocupa casi todo su ser. Pero el genio sólo es la infancia recuperada a voluntad

Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*

De los usos a los que se ha prestado el término “sublime” en el discurso contemporáneo del Arte, aquel que aún hoy mantiene una posición de privilegio se materializa en el esquema de interpretación del Arte moderno que, a modo de ejercicio retórico o figura literaria, acopla los distintos conceptos artísticos en que se articulan los movimientos de vanguardia al esquema dialéctico que organiza la estética kantiana. Propuesta por artistas y teóricos con el afán de superar modelos de producción e interpretación agotados, la categoría estética de *lo sublime* ha ofrecido la promesa de llevar al arte hacia lugares inexplorados e inexplorados institucional y comercialmente. Este uso, efectivamente, ha puesto ciertos desarrollos del Arte moderno en relación con una dimensión conceptual alejada de formalismos tradicionales, pero con ello ha servido fielmente a la lógica lingüística o intelectualista que desde Kant organiza nuestro concepto de Arte.

La constatación de la continuidad que el recurso a la categoría estética de *lo sublime* que ciertas teorías de Arte moderno ha mostrado con nuestra tradición estética y artística, es necesaria porque en el uso contemporáneo que se ha hecho de esa categoría estética su relevancia se justifica a costa del eventual desprecio de ciertas ideas de *lo bello* o *lo estético*, a las que no sólo no reta, sino que más bien consume. Con la identificación del juego dialéctico en el que se ha insertado la categoría estética de *lo sublime* en la interpretación del Arte moderno se reafirma la aspiración hegemónica del modelo de uso o convención (modelo lingüístico) en que se ha basado.

En el discurso actual del Arte se ha hecho canónico el juego dialéctico que Jean-François Lyotard establece entre el concepto kantiano de *lo sublime* y su descripción del tránsito del Arte moderno al

post-moderno³¹⁶. Confeccionado como entidad conceptual o filosófica, *lo sublime*, deviene un recurso metodológico o interpretativo aplicable, no ya a cierta fenomenología concreta, sino a un relato, el relato del Arte moderno. El punto de partida para las vanguardias es convocado por el reto que los avances técnicos suscitan al arte ilusionista tradicional, una vez que la fotografía o el cine han demostrado ser medios sin competencia para estabilizar referentes de realidad. La aparición de la tecno-ciencia supone, para Lyotard, la crisis de una realidad sustentada en valores metafísicos, religiosos o políticos. La modernidad está marcada por la pérdida de realidad y por la posibilidad de invención de nuevas realidades. Esa pérdida de realidad se produce para el sujeto, según Lyotard, en la mezcla de pena y dolor que “lo sublime” prescribe, en la contradicción entre la facultad de concebir una cosa y la facultad de presentar una cosa: “podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a ‘hacer ver’ esta magnitud o esta potencia absolutas se nos aparece como dolorosamente insuficiente”³¹⁷.

El Arte moderno está consagrado, para Lyotard, a presentar qué hay de impresentable. La pintura moderna se despliega en el ejercicio de hacer ver que hay algo que se puede concebir pero no se puede presentar (figura 19), y en ello sigue el dictado de Kant en su relación de lo sublime con lo informe, con la ausencia de forma. La pintura moderna presenta, para Lyotard, algo negativamente, “evitará pues la figuración o la representación, será blanca como un cuadro de Malevich, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena”³¹⁸. Las vanguardias se han organizado a partir de la destrucción del orden ilusionista tradicional, a partir de la descomposición de la realidad, pero su insistencia en los medios plásticos (la línea, el color, la materia, el formato,...) no terminan de consumir la aspiración del Arte hacia lo irrepresentable.

Ordenados por Lyotard bajo la lógica del concepto kantiano de *lo sublime*, los movimientos de vanguardia pueden clasificarse en función del matiz que califica su carácter rupturista con la tradición. Lyotard identifica una inclinación *melancólica* con respecto a esa tradición en los expresionistas alemanes, en Malevich o en de Chirico, y una inclinación innovadora (*novatio*) en la modalidad de respuesta que generan Braque

316 LYOTARD, Jean-François. *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 2005.

317 *Ibidem*, p. 21.

318 *Idem*.

y Picasso, Lissitzky o Duchamp. Estas inclinaciones los sitúan en la diferencia entre una actitud moderna y una post-moderna. La *nostalgia* es “una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y placer”³¹⁹. Lo postmoderno hace caer en la cuenta de esa limitación del Arte moderno, “indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo de impresentable”³²⁰. (figura 20)

Hay muchas analogías entre la reflexión de Lyotard sobre el Arte moderno y la reflexión de Newman con que iniciamos este capítulo, aunque el lugar donde uno y otro sitúan la ruptura con el orden ilusionista tradicional del arte no es exactamente el mismo. La ruptura que Lyotard utiliza como esquema interpretativo de la aspiración del Arte moderno sólo ha sido claramente postulada, según Newman, por el expresionismo abstracto americano. Pero hay una diferencia más que es necesario poner sobre el tapete: donde Lyotard aplica un cierto esquema conceptual supra-ordenado de lo sublime a un cierto relato acerca del Arte moderno, Newman, sin tener en cuenta la paradoja que esto supone, lo reubica en la fenomenología concreta de sus pinturas. Se podría decir que la aspiración anti-sensualista para la que el recurso a lo sublime parecía idóneo en su reflexión de *The Tiger's eye* colisiona con la dimensión física en que aspira que su obra opere.

En esa fenomenología profundiza Robert Rosenblum en su artículo de 1961 “Lo sublime abstracto”³²¹, cuando establece analogías entre los más acreditados exponentes del expresionismo abstracto americano y obras de pintura paisajística románticas que sirvieron de ilustres ejemplos de lo sublime en los siglos XVIII y XIX. La definición del Arte moderno contra el realismo tradicional en base a la identificación de su destino autorreflexivo es contradicho cuando Rosenblum equipara la efectividad de la pintura de paisaje romántica con la de la pintura expresionista abstracta. Rosenblum no acude a la categoría estética de lo sublime como a una forma de comportamiento distanciado de la fenomenología de la pintura tradicional, sino como garante histórico de una relación empática con la obra de arte. Su puesta en relación de *1957-D* de Clifford Still (figura 21) con *Gordale Scar* de James Ward (figura 22) se produce en los siguientes términos:

319 LYOTARD, Jean-François *Op. cit.*, p. 25.

320 *Idem.*

321 ROSENBLUM, Robert. *Op. cit.*

En efecto: tanto en el caso de Ward como en el de Still, el espectador se queda, primero atónito por la magnitud absoluta de lo que tiene ante sus ojos (el lienzo de Ward mide 332,7 x 421,6 cm; el de Still, 290,8 x 406,4 cm). Al mismo tiempo, su respiración se corta ante la caída de vértigo a la inmensidad del abismo; y después, estremeciéndose como Moore a los pies del Niágara, sólo es capaz de levantar los ojos con lo que le resta de sus sentidos y quedarse boquiabierto ante algo que se asemeja a lo divino³²².

Rosenblum acude a un uso de “lo sublime” dependiente aún del ámbito experiencial en que Burke lo había situado. Si la pintura de Still, como la de Newman, suponía la superación de un estatus del Arte al servicio de intereses prácticos o sensualistas, ¿por qué restablece Rosenblum su conexión? El texto de Rosenblum ofrece un inestimable ejemplo de discurso moderno del Arte en el que aún se puede colegir la pervivencia de afinidades fisiológicas en el uso del término “sublime”. Se podría aducir que su postura teórica es aún deudora de la inclinación nostálgica que Lyotard asocia a ciertos exponentes del Arte moderno amparados por una noción de Arte universalista que identifica el destino último del Arte en la revelación de una autonomía anti-sensualista ajena a intereses prácticos, pero también se podría admitir que esa postura es un revelador síntoma de cierta inoperatividad de esa lectura universalista.

La dificultad que presenta el texto de Rosenblum para ser integrado en la lectura del Arte moderno que hace décadas después hace Lyotard resuena en el apartado que Arthur C. Danto dedica al concepto de lo sublime en *El abuso de la Belleza*³²³. La idea de Arte que Danto ha defendido durante las últimas décadas sitúa su especificidad en un “ser acerca de algo”³²⁴ que cubre y desacredita todo intento de apreciación organizado desde la identificación de cualidades perceptivas como cualidades artísticas legítimas. El arte abstracto se convierte en un conductor más libre que el

322 *Ibidem*, p. 162

323 Véase DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.

324 Véase DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Danto mantiene que la obra de arte es algo más que una mera cosa real u objeto físico. Ese “algo más” no es una cualidad del objeto o de la sustancia. No es un componente mental o fenoménico, sino algo que procede de un substrato social o cultural. Los objetos físicos no poseen las cualidades intencionales que desde esos sustratos, definen el Arte.

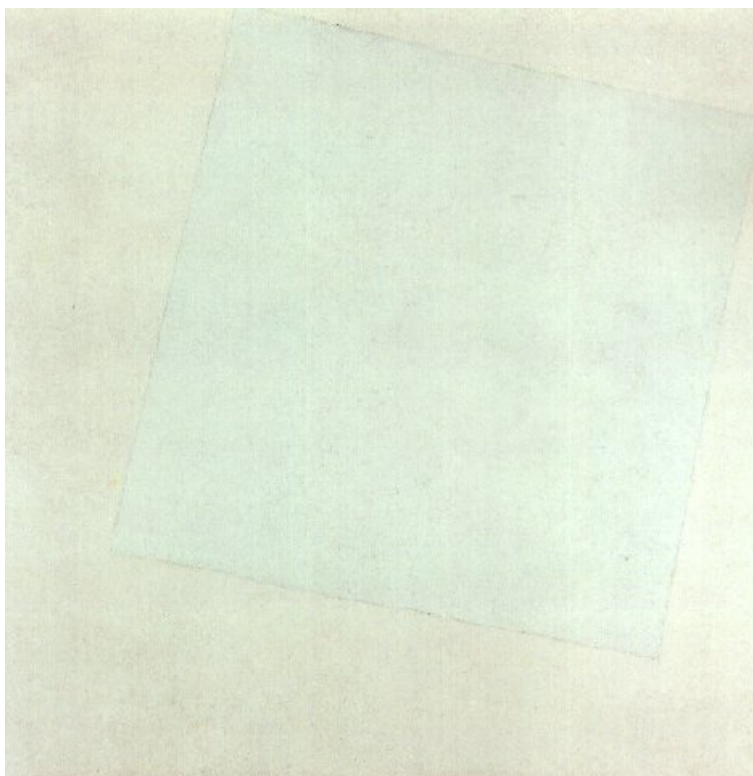


FIGURA 20
Kazimir Malevich
*Cuadro blanco sobre
fondo blanco* (1918)
MOMA, Nueva York

arte figurativo para llevar a cabo el cometido que Danto asigna al Arte. En ese sentido, Newman epitomiza, para Danto, la idea de un artista capaz de ofrecer obras que incorporan lo sublime en virtud de la prioridad que el *aniconismo*³²⁵ tiene en su obra. La declaración de Kant como uno de los pasajes más sublimes de la Biblia de aquel en que se expresa el mandamiento contra la confección de imágenes es, para Danto, un precedente claro del modo en que actúa la obra de Newman.

Danto centra su reflexión sobre lo sublime en *Onement I* (figura 23), un cuadro que para él “trata de algo que puede decirse pero no mostrarse”³²⁶. Frente a la declaración del propio Newman sobre la intención no representativa, no significativa, de esta obra, el interés de Danto es demostrar precisamente que su importancia reside en un “contenido interno” que está más allá de la presencia de la obra:

Al no ser una imagen, *Onement I* no hereda las limitaciones inherentes a la representación en imágenes. La pintura abstracta no está desprovista de contenido. Lo que hace es permitir la presentación de un contenido

325 *Ibidem*, p. 219.

326 *Ibidem*, p. 220.

sin los límites de la presentación en imágenes³²⁷.

La ausencia de figuración de la obra de Newman es, para Danto, un signo claro de su incorporación de lo sublime y permite localizar su especificidad artística en virtud de su referencialidad de un “contenido interno” no dependiente de imágenes. Sin embargo, hay un elemento que Danto extrae de la reflexión kantiana en torno a lo sublime y que identifica en la obra de Newman que podría comprometer toda su argumentación. Lo grande había sido una cualidad asociada a lo sublime desde sus primeros usos que en el marco de la Teoría del Gusto se hacen a lo largo del siglo XVIII y en la *Crítica del Juicio* tiene un lugar central en la definición de lo sublime matemático. Danto pone su atención en la escala grande de la obra de Newman como un ilustre exponente moderno de esa herencia. Quizás debiéramos entender la importancia que Danto da a la escala en su dimensión de signo, en relación con el carácter trascendental que Kant aplicó a su definición de las categorías estéticas, pero la importancia de la escala en la obra de Newman desborda esta función vicaria.

Danto declara al final del texto, en referencia a *Vir heroicis sublimis* (vid. figura 19), que “la escala del cuadro tiene como meta inducir en el espectador cierta consciencia de sí mismo”³²⁸. Si esa escala estuviera referida al contenido aludido por la obra de Newman y no al cuadro, su teoría se mantendría consistente. Pero la escala de *Vir heroicis sublimis* es una cualidad física, perceptiva, visual, que no sólo referencia, sino que *induce* cierto estado de conciencia. La escala del cuadro pone en entredicho su estatus como no-imagen. Se trata de una imagen cuya virtud, más allá de referenciar un contenido, se manifiesta presencialmente, visualmente. Se trata en definitiva de un elemento impostergable en la apreciación del arte visual que origina un desliz en la reflexión de Danto con capacidad para evidenciar sus limitaciones.

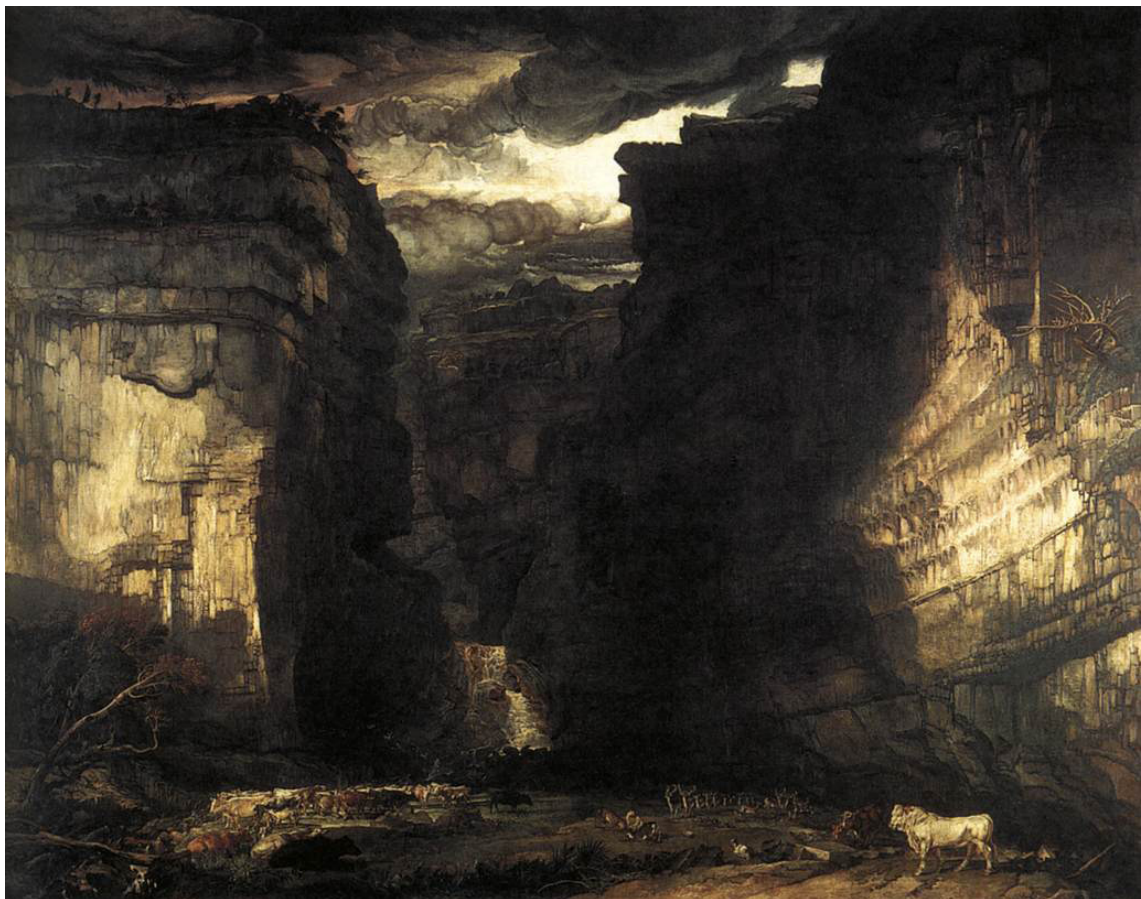
Entendido como *leit motif* subyacente a la aspiración rupturista que mueve el desarrollo del Arte moderno, *lo sublime* se ha convertido en una especie de recurso fácil para relegar esquemas de apreciación artística supuestamente agotados. Si Lyotard destacaba su necesidad para dar cuenta de un estadio auto-reflexivo de la práctica artística de las vanguardias movido por un impulso de auténtico compromiso ausente

FIGURA 21
Clifford Still
1957-D (1959)
Allbright- Knox
Art Gallery,
Bufalo, Nueva
York

FIGURA 22
James Ward
Gordale Scar
(1812-14)
Tate Britain,
Londres

327 DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós, 2002., p. 220.

328 DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 221.



en el arte realista, para teóricos recientes lo sublime se ha convertido en la quintaesencia de un Arte ideológicamente mediado con capacidad para plantar cara a la irresponsabilidad de los formalismos estéticos en el Arte moderno. En *Beauty and the Contemporary Sublime*³²⁹, Jeremy Gilbert-Rolfe, artista y ensayista estadounidense, evalúa el desarrollo contemporáneo del Arte a partir de una reconsideración semántica de los conceptos de belleza y sublimidad.

La teoría que Gilbert-Rolfe propone es continuadora con el paradigma lingüístico que ha entendido el Arte como reflejo o representación del mundo, o de las ideas que la filosofía ofrece de él, sólo que, además, se centra en abordar la identificación e interpretación, siguiendo las prerrogativas básicas de ese paradigma, de un estadio nuevo del desarrollo contemporáneo del Arte en las últimas décadas del siglo xx. De forma análoga a la descripción que hiciera Lyotard, Gilbert-Rolfe valora el Arte en función de su manifestación de un contenido ideológico modelado desde la filosofía. Así, lo bello o lo sublime son útiles, no porque califiquen cualidades propias del encuentro con la obra de arte, sino como contenidos filosóficos que ésta refleja y que son producidos en otro ámbito de pensamiento. Desde esta forma de apreciación se materializa la gran aportación de “lo sublime” al relato del Arte moderno y postmoderno. De acuerdo con ese relato, y según Gilbert-Rolfe, el Arte moderno aún hacía depender su servicio a la filosofía de un “objeto estético”, pero una vez que lo bello se ha identificado ideológicamente con lo superficial y corrupto, ese “objeto estético” ha de ser sustituido por uno que dé cuenta de tal corrupción. Como ámbito de producción y apreciación de “objetos culturales”, ideológicamente orientados, el mundo del Arte contemporáneo se encuentra cómodo con lo sublime como una especie de antídoto contra “la irreductibilidad e irresponsabilidad que la belleza manifiesta hacia otras formas de discurso”³³⁰.

Hasta aquí, se podría afirmar que el concepto que Gilbert-Rolfe, igual que Lyotard, ofrece de lo sublime actualiza el uso que la estética kantiana promoviera en el siglo xviii. Lo que queda por identificar en su estudio es el elemento de ruptura, el elemento novedoso que da una nueva oportunidad a este concepto. Si en la estética kantiana, lo sublime era la manifestación definitiva de la autonomía del sujeto frente a una naturaleza amenazante, en el mundo contemporáneo la

329 GILBERT-Rolfe, Jeremy. *Beauty and the Contemporary Sublime*. Nueva York: Allworth Press, 1999.

330 GILBERT-Rolfe, Jeremy. *Op. cit.*, p. 41 (t.d.a.)

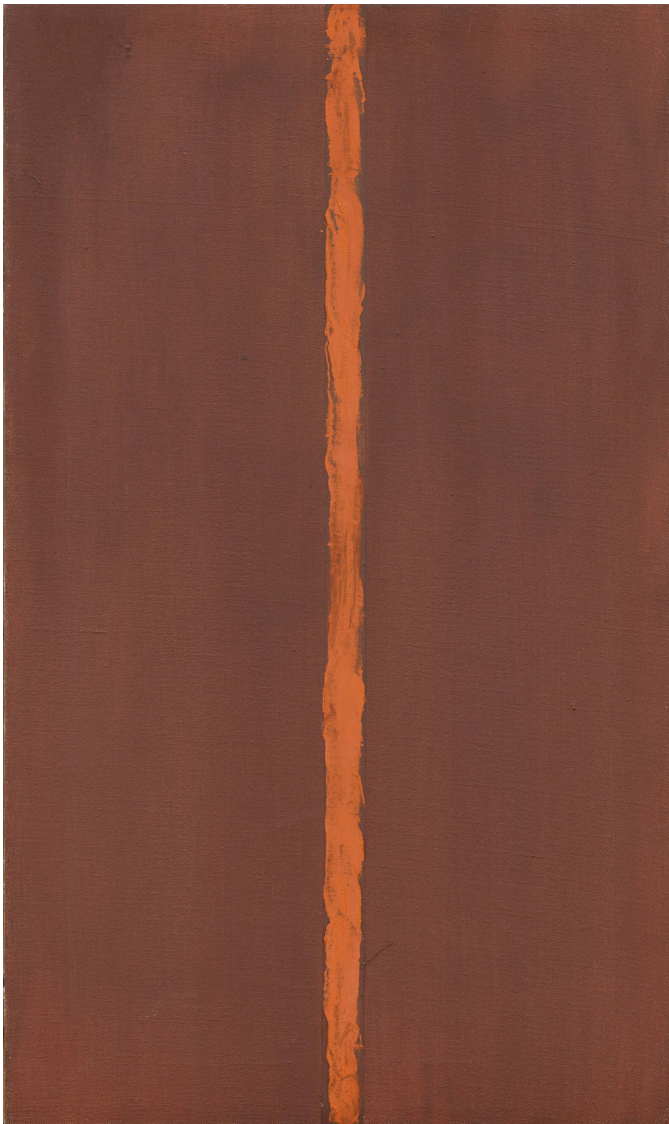


FIGURA 23
Barnett Newman.
Onement I (1948)
MOMA, Nueva York.

amenaza procede, no de la naturaleza, sino de acciones genuinamente humanas como la ciencia o la tecnología. Si Newman declaraba haber llevado la pintura a un estatus de autonomía liberado de sus servicios al sensualismo tradicional, algo con lo que Gilbert-Rolfé está de acuerdo, éste último describe un cambio de rumbo en la situación contemporánea en el que esa autonomía converge de nuevo con el sensualismo, como su “némesis heterónoma, [...] por una nueva puesta en relación de la pintura con el día a día en la que la naturaleza ha sido ampliamente suplantada”³³¹.

Para Gilbert-Rolfé ha sido perfectamente legítimo entender la práctica artística de los principales expresionistas abstractos americanos como una “lógica”, incluyendo a Newman, que “aunque fue crítico con Burke, derivó su idea de lo sublime de su versión, [...] pero ahora parece

331 *Ibidem*, p. 59 (t.d.a.)

no existir ninguna deuda con esa lógica”³³². La versión de lo sublime postmoderno que planteó Newman ya no sirve, según Gilbert-Rolfe, porque él lo sigue situando en la naturaleza, aunque trate de sacarlo de ahí. Como lo sublime contemporáneo se origina en el conocimiento y en la producción más que en la naturaleza, parece menos apropiado describirlo mediante el modelo de un sujeto autónomo, que mediante un modelo localizado en la más indeterminada de las figuras, siendo una colección móvil de centros sin forma singular determinada. Para ilustrar este crítico modelo, Gilbert-Rolfe acude a los comentarios que sobre su obra expresa Shirley Kaneda (figura 24) en una entrevista que David Carrier le hizo en 1998. Esta elección es especialmente significativa ya que da cuenta del lugar que Gilbert-Rolfe asigna a lo sublime en el Arte contemporáneo. Aproximadamente al final del apartado expresa literalmente que ha restringido sus anotaciones a lo que Kaneda dice más que a lo que hace, “porque la diferencia entre ella y Newman [...], está menos en cómo es la superficie [de su pintura] que en las intenciones con que la ha realizado”³³³.

La pintura de Kaneda importa en la medida en que responde a una intención tanto del artista como del intérprete, como agentes esenciales en la conferencia de su estatus artístico. De ellos depende su “ser acerca de algo”, como diría Arthur C. Danto, o, como diría Gilbert-Rolfe, “manifiestar el espíritu de su época”, Ponerla en relación con lo sublime es relevante en tanto el contenido o la intención que la ha generado se adapta más o menos a ese concepto, y todo ello está más allá de la presencia física de ningún objeto. Para Gilbert-Rolfe, el arte de Newman importa en la medida en que manifiesta su intención de “visualizar el concepto de ilimitación espacial como articulación de una temporalidad concebida dialécticamente, en la que lo sublime es un punto fijo en relación con el resto de puntos (*the sublime as the fixed point and all other points*)”³³⁴. Frente a esa intención, en la contemporaneidad, la pintura abstracta

podría interesarse por un sublime fundado no en una relación entre principio y fin, origen y potencialidad, sino imaginado como un contexto indefinidamente descentrado de aplazamiento, un sublime andrógino que revuelve los órdenes de prioridad –fondo y figura, superficie y soporte, color y pintura– unos con otros para proponer una temporalidad distinta a la de la

332 GILBERT-Rolfe, Jeremy. *Op. cit.*, p. 62 (t.d.a.)

333 *Ibidem*, p. 65 (t.d.a.)

334 *Idem.* (t.d.a.)

naturaleza³³⁵.

En este ejercicio continuo de la reflexión en torno a un concepto lingüístico del Arte, ciertos desarrollos del Arte moderno identifican un límite sobre el que fundamentan sus propuestas que James Elkins³³⁶ ha llamado el “fin de la representación”. Se trata de propuestas que renuncian a la aspiración de alterar el orden lógico establecido de la representación y se articulan en torno a instancias de significado irrepresentables. Para Elkins, esta postura consume eficazmente un concepto de *lo sublime* que define como “el encuentro entre lo que puede pensarse y lo que no” y que, en imágenes, sitúa en “el punto en el que la imagen da paso a lo que se considera irrepresentable”³³⁷. Elkins recurre como caso ilustrativo de este tipo de práctica artística a las *Date-paintings* de On Kawara (figura 25). Para Elkins la obra de On Kawara se justifica en su estatuto de fracaso de la pintura como representación. Las *Date-Paintings* son lienzos de medio formato con fechas nítidamente pintadas en blanco acompañados de cajas que contienen recortes de periódico del día de la fecha impresa en el lienzo. La ausencia de referentes para entender por qué la elección de fechas, o por qué ese recorte de periódico y no otro, mantiene un misterio que alude en último término a la imposibilidad de representar la experiencia subjetiva a través del medio artístico.

El paradigma lógico desde el que la teoría del Arte vigente ha estimado oportuna la puesta en valor del concepto kantiano de lo sublime como indicador de una ruptura de las vanguardias con formas de apreciación y producción previas ha perpetuado, como hemos visto, el entendimiento de la obra de arte como signo. Desde dicho paradigma, lo sublime ha sido convocado como una instancia conceptual crítica apta para superar formas de entendimiento complacientes con la tradición figurativa occidental. Pero, aunque para algunos, lo sublime ha resultado un concepto idóneo para subvertir el valor excesivamente sensualista de la belleza en la tradición de arte figurativo occidental, para otros, ha resultado inadecuado desprenderlo de la base sensual que la definición de la experiencia sublime tenía en aproximaciones previas a su conceptualización kantiana. De ahí que hayan generado polémica aquellas aproximaciones teóricas al Arte moderno o contemporáneo que

335 GILBERT-Rolfé, Jeremy. *Op. cit.*, p. 65 (t.d.a.)

336 ELKINS, James. *Six Stories from the End of Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2008.

337 *Ibidem*, p. 23 (t.d.a.)

rescatan aplicaciones del término “sublime” potencialmente vinculadas al estímulo físico.

Aunque parece adecuado postular una propensión crítica anti-sensualista en los desarrollos que la abstracción artística y el arte conceptual han promovido desde el inicio de las vanguardias hasta la actualidad, la puesta al servicio de esa propensión de objetos físicos o visuales desborda inevitablemente la auto-suficiencia de esa propensión.

La obra de Newman y de otros expresionistas abstractos, las pinturas de Agnes Martin y de Kaneda, e incluso las *Date Paintings* de On Kawara, además de suscribir una actitud lectora, son objetos de percepción sensitiva. Aquellos que en la apreciación de estas obras han acudido al modelo de experiencia sensitiva a la que el término “sublime” se adaptó antes de su configuración como concepto filosófico han podido contravenir las aspiraciones progresistas que han modelado cierto relato del Arte moderno. No obstante, han puesto en juego una forma de abordar el entendimiento del Arte con tanta tradición como el modelo de apreciación distanciada que nuestra tradición ha privilegiado.



Figura 24
Shirley Kaneda.
Endless definition
(1998)
Gallery Jean-Luc
+ Takako Richard
(París)

5.2. Arte extremo. Agotamiento interpretativo

Me parece igual a los dioses
 el hombre aquel que frente a ti de sienta,
 y a tu lado absorto escucha mientras
 dulcemente hablas
 y encantadora sonríes. Lo que a mí
 en el pecho me arrebató;
 apenas te miro y entonces no puedo
 decir ya palabra.
 Al punto se me espesa la lengua
 y de pronto un sutil fuego me corre
 bajo la piel, por mis ojos nada veo,
 los oídos me zumban,
 me invade un frío sudor y toda entera
 me estremezco, más que la hierba pálida
 estoy, y apenas distante de la muerte
 me siento, infeliz.

Safo

El recorrido que este trabajo de investigación ha propuesto debería permitirnos distinguir en el discurso actual acerca del Arte dos usos distintos del término “sublime”. El primero ha consistido en la construcción de una instancia conceptual abstracta, “lo sublime”, convocada desde una dimensión de comportamiento distanciada del objeto de experiencia. El segundo uso, por el contrario, permanece en un estadio descriptivo de nuestra relación sensitiva con el objeto de experiencia y depende, en último término, de una comunión de afectos. Hemos podido constatar el lugar de privilegio que nuestra tradición acerca de Arte ha asignado al primer uso en lo que llevamos de capítulo. Nuestra atención ahora se dirigirá hacia la importancia que desde posiciones más periféricas ha ido adquiriendo en el discurso reciente acerca del Arte un uso del término “sublime” dependiente de un comercio sensitivo y emocional con las cosas.

Nuestra tradición teórica acerca del Arte habitualmente ha fundamentado su definición en la identificación de una finalidad única y verdadera, sin embargo, aproximaciones recientes, críticas con esa tradición, contemplan un panorama más amplio a la hora de fijar el/ los sentido/s de su objeto de estudio. Es magistral, en este sentido, la reflexión que Mario Perniola propone en *El arte y su sombra*³³⁸. Él habla de dos tendencias opuestas en la tradición occidental de Arte,



FIGURA 25
On Kawara.
Date-painting
(1986)

“una dirigida a la celebración de la apariencia [y] otra orientada hacia la experiencia de la realidad”³³⁹. Mientras la primera promueve escapar de la realidad mediante la adopción de una actitud estética, la segunda apuesta por una inmersión o compromiso con la realidad que pasa por la experimentación de la *perturbación*, la *fulguración* o el *shock*.

La primera tendencia que Perniola identifica es fácilmente asimilable al esquema lingüístico o semiótico que ha reglado nuestro concepto de Arte durante más de dos siglos. La segunda tendencia se origina en la irrupción en la experiencia artística de “los aspectos más violentos y más crudos de la realidad: los temas de la muerte y el sexo son los que cobran mayor relieve”³⁴⁰. Esa irrupción deja de estar mediada por la representación, ya no hay mediación simbólica, ya no hay comunicación, no hay lugar para el desinterés. La experiencia artística ya no es estética. El placer, la atracción, el miedo y la repulsión se producen en un ámbito de contagio directo. Aunque reconoce como objetivo de esta tendencia la pretensión de mostrar la realidad sin mediación teórica, Perniola acude a Schelling, Lacan o Rosset para

339 *Ibidem*, p. 17.

340 PERNIOLA, Mario. *Op. cit.*, p. 18.

tratar de cercar hasta donde se deje el tipo de experiencia que esta tendencia de Arte aspira a elicitar. Para Perniola, el arte extremo está relacionado con el papel que el *agalma* tenía para los griegos, y que Lacan retoma para calificar sus aproximaciones a lo real (al *objeto pequeño a*). El realismo del arte actual está relacionado con la exaltación, con la glorificación, con *el esplendor*, o incluso con la belleza extrema que caracterizó la *magnificencia* hasta que en el siglo XVIII, su lugar fue “ocupado por lo sublime y por el lujo”³⁴¹.

Donde Perniola acude, entre otros recursos, al *agalma* o la *magnificencia* para responder teóricamente a la importancia que en el Arte actual ha adquirido una cruda e inmediata (no mediada) entrega a la afección, otros teóricos dirigen su mirada hacia una experiencia sublime que la centralidad en nuestra tradición del concepto kantiano de lo sublime, ha relegado. En este apartado evaluaremos la importancia que las aproximaciones de estos últimos tienen en función de la identificación de ámbitos de uso del término “sublime” que con esta tesis esperamos haber ofrecido.

La identificación de las dos tendencias en la aventura artística de Occidente con que Perniola comienza su texto ofrece la promesa de romper con el carácter monolítico en que se ha sustentado la definición del Arte en nuestra tradición. Pero asumir su declaración como cierta no responde a la cuestión algo menos evidente acerca de las circunstancias que han propiciado la presencia de obras de arte de realismo extremo dentro de la institución en las últimas décadas. ¿Qué de este tipo de propuestas interesó al mundo del arte para integrarlas en sus distinguidos esquemas de producción y apreciación?

El poder fascinante o perturbador que, para Perniola, suscita el realismo extremo del arte contemporáneo fue la finalidad de mucho arte de vanguardia que permaneció eventualmente ensombrecido por el relato crítico declaradamente anti-sensitivo del Arte moderno. Fue después de que la tendencia formalista del Arte moderno entrara en crisis, una crisis propiciada por la insatisfacción ante el elitismo del “alto modernismo” promovido desde las teorías de Clement Greenberg, que propuestas artísticas con una evidente carga sensitiva pudieron recobrar fuerza. Se propusieron teorías centradas en la fenomenología y en la experiencia sensitiva vinculadas a la presencia física de la obra de arte. Los postulados de estas teorías chocaban con una incuestionable voluntad intelectual o crítica que aspiraba a distinguir el Arte institucionalizado de usos comerciales de la imagen centrados en su potencial sensitivo. De ahí que, aunque insatisfechos con el formalismo que había dirigido la aspiración rupturista de las vanguardias y que había fundamentado los desarrollos artísticos hasta los años cincuenta y sesenta, teóricos y artistas promotores de modelos de producción y apreciación artísticos alternativos continuaron sometiendo su entendimiento a la lógica lingüística tradicional –continuaron entendiendo la obra de arte como representación de algún contenido ideológico, filosófico, social, etc.–

Las cualidades sensitivas perturbadoras o fascinantes que caracterizan gran cantidad

341 *Ibidem*, p. 30.

de propuestas de performance, de fotografía, video-arte o pintura de las últimas décadas, han sido obviadas u oscurecidas en la forma de apreciación que las somete a la lógica representativa o lingüística. Su capacidad para reflejar un cierto contenido ideológico, político, filosófico o social ha centrado los intereses de la teoría de Arte existente, y sólo recientemente ha recibido atención, desde posiciones teóricas vistas con cierta sospecha, la dimensión emocional o sensitiva en que se produce el encuentro con ellas. Ciertos intentos de responder teóricamente a esa dimensión de las nuevas manifestaciones artísticas han apostado por ampliar sus instrumentos de análisis adoptando categorías de ámbitos de reflexión ajenos al arte. Es célebre en este sentido la reflexión que Hal Foster propone en *El retorno de lo Real*³⁴². Su estudio teoriza, tomando prestadas categorías desarrolladas en el discurso psicoanalítico, en torno a la irrupción en el mundo del Arte de una obsesiva preocupación por lo real tras la crisis de la modernidad. El “retorno” de lo real es tratado como el síntoma de un malestar provocado por su pérdida y dirigido hacia su reinstanciación. Foster identifica el “trauma” como modulador principal de las distintas respuestas con que el arte contemporáneo ha respondido a esa especie de psicosis; desde los cuidados paliativos de la repetición mecánica o del hiperrealismo superficial hasta el recurso extremo a la crudeza de lo abyecto, desde el desleimiento de la pantalla-tamiz en Warhol hasta la obscena mirada-objeto de lo real en la obra de los noventa de Cindy Sherman. En sus últimos escauceos con lo real, según Foster, “es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición”³⁴³.

La fascinación por lo abyecto en el Arte de hoy es, para Foster, consecuencia de una “insatisfacción con el modelo textualista de la cultura así como con la visión convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la postmodernidad postestructuralista, hubiera retornado como traumático”³⁴⁴. Pero, por más que la descripción de Foster trate de fundamentar esa fascinación por lo real del arte contemporáneo introduciendo en el discurso esquemas psicoanalíticos de explicación del trauma, la suya es una concepción desmaterializada y distanciada en la que el trauma, la afección, antes que operar en el encuentro afectivo, opera desde una modalidad de relación abstracta o

342 FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.

343 FOSTER, Hal. *Op. cit.*, p. 144.

344 *Ibidem*, p. 170.

figurada con la obra de arte.

Ciertas perspectivas teóricas recientes críticas con el modelo que perpetúa esa actitud distanciada o estética, afrontan la necesidad de entender el trauma o la afección como elemento activo y vivo en el encuentro con ciertas obras de arte. La experiencia en la que opera una parte importante del arte reciente no permite identificar(se con) un sujeto autónomo distanciada, interrumpe el proceso de empatía, e impone una implicación sensitiva imposible de trascender. En *Empathic Vision*³⁴⁵, Jill Bennet entiende el lugar del trauma en el arte contemporáneo como “transactivo” más que como “comunicativo”, considerando que “nos conmueve, pero no necesariamente nos comunica el ‘secreto’ de la experiencia personal”³⁴⁶. Aunque permanecen ajenos a la comunicación, la emoción o el afecto no dejan de ser productivos. Bennet defiende que es “en virtud de sus capacidades específicamente afectivas, que cierto tipo de arte es capaz de sacar partido a la percepción corpórea para promover formas de indagación crítica”³⁴⁷. Una de las evidencias más sobresalientes de su argumentación la aporta el testimonio directo de Sarah Chesterman, una de sus alumnas, afectada con una incapacidad sensitiva en el 90 por ciento de su piel. Chesterman está obligada a mantener una relación psíquica con objetos de experiencia táctil, pero “cuando ve cuerpos sufriendo, se encuentra conectada con esos otros cuerpos, porque no puede dissociarse del lugar del dolor”³⁴⁸. Trasladando el caso de Chesterman a la pregunta acerca del lugar en el que ejercen su acción las imágenes que muestran a gente en estados extremos de dolor en *thrillers* o en propuestas artísticas como las de Marina Abramovich, Bennet acude a uno de los términos con los que Chesterman designa su reacción: “retorcerse” (*squirm*). Según Bennet,

“retorcerse” permite sentir la imagen, pero también mantener una tensión entre el yo y la imagen. Es parte de un bucle en el que la imagen incita el contagio mimético manifestado en el cuerpo del espectador, que tiene que continuar separándose del cuerpo del otro. Y es esta función lo que le permite a uno ver el sentimiento como una propiedad del otro y simultáneamente sentirla –o por lo menos conocerla como sentida. El retorcerse es en esencia entonces, un momento de ver sentir –el punto en el que uno siente y conoce el sentimiento como la propiedad de otro³⁴⁹.

345 BENNET, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary art*. Stanford (California): Stanford University Press, 2005.

346 *Ibidem*, p. 7 (t.d.a.)

347 BENNET, Jill. *Op. cit.*, p. 10 (t.d.a.)

348 *Ibidem*, p. 43 (t.d.a.)

349 *Idem*. (t.d.a.)

Las películas de terror explotan la afección desde mecanismos de estímulo-respuesta simples, pero, para Bennet, el arte es “capaz de extraer la afección de cualquier narrativa y de aislar la sensación corporal del diseño del personaje, mediante la creación de una imagería que promueve una forma de pensamiento originada en el cuerpo que explora la naturaleza de la implicación afectiva, y que tiene el objetivo último de sacarnos de nuestros modos ordinarios de percepción”³⁵⁰.

Para Bennet, un valioso antecedente histórico del modo en que opera el tipo de arte en que centra su estudio está en los usos de la imagen religiosa que hemos tratado en el primer capítulo de esta tesis. Las imágenes de la pasión de Cristo que integraban la *imitatio Christi* aspiraban a ofrecer una revelación iniciada en el afecto corporal. De ahí que el elemento desde el que opera la imagen devocional no esté en el marco narrativo, sino en el detalle afectivo (en la herida, en las lágrimas, etc.). En presencia de esas imágenes el estigmatizado “no lee sus heridas sino que siente su verdadero significado”³⁵¹. Se trata de un concepto de “arte”, no orientado a reflejar o referenciar el mundo, no orientado a ilustrar una narración, sino dedicado a registrar y producir el afecto, “afecto no opuesto a lo distinto del pensamiento, sino como medio mediante el cual se produce un tipo de entendimiento”³⁵².

Si Bennet localiza en usos pre-modernos de la imagen el tipo de relación que trata de identificar en propuestas de arte contemporáneo interesadas en elicitación de estados afectivos, otros teóricos han recurrido a la noción pre-kantiana de la experiencia sublime con una finalidad similar. Esta forma de interpretación ha tenido que hacer frente al peso que en nuestra tradición tiene el esquema de entendimiento desinteresado que promueve el uso de la categoría estética de lo sublime. Desde aquellas posiciones teóricas que han modelado nuestra noción de Arte, la tradición de uso del término “sublime” asociada a la descripción de una modalidad de experiencia sensitiva sólo puede servir para explicar el tipo de placer que se genera en ámbitos populares de consumo. Arthur C. Danto, por ejemplo, en *El abuso de la belleza*, menosprecia en su evaluación del lugar que ocupa lo sublime en el Arte actual las asociaciones con el terror en que pensaba “sobre todo, Burke”, afirmando que “esa clase de terror vicario [...] sí que desempeña un papel en el goce humano: en las historias de fantasmas, en las películas de terror, los pasajes del terror en

350 *Ibidem*, p. 44. (t.d.a.)

351 BENNET, Jill. *Op. cit.*, p. 39 (t.d.a.)

352 *Ibidem*, p. 36 (t.d.a.)

los parques de atracciones, en el ‘entretenimiento popular’, por decirlo de alguna manera”³⁵³, Cuando el Arte es valorado en función de un paradigma lógico centrado en su estatus de signo, sólo merece atención aquella tradición que privilegia un uso abstracto o trascendental de lo sublime.

La modalidad de experiencia sensitiva que el término “sublime” ha designado fuera del esquema trascendental kantiano ha centrado el interés de aquellos estudiosos que detectan una dimensión operativa en el arte reciente que los esquemas interpretativos tradicionales no pueden abarcar. Estos estudios teorizan, en línea con la reflexión de Bennet, en torno a un tipo de arte que demanda la participación sensitiva o emocional directa del espectador y que desborda la finalidad liberalizadora de esquemas semióticos o lingüísticos de entendimiento. Las reflexiones que expondremos a continuación, conscientes de que el uso que hacen del término “sublime” no ha sido abarcado por lo sublime de nuestra tradición estética, reconocen el carácter especulativo y preliminar de sus propuestas teóricas. Por un lado, Suzannah Biernoff, en “The corporeal Sublime”³⁵⁴, asume que su argumentación acerca de la naturaleza de ese “otro” sublime ha de encuadrarse en un modelo histórico distinto al tradicional, un modelo que no presupone la pre-existencia trans-histórica de un sujeto autónomo y consciente, sino que entiende la “genealogía de lo sublime” como parte de la producción corpórea, reglada y sometida a disciplina, de la subjetividad³⁵⁵. Por otro lado, Cynthia Freeland, en “The Sublime in Cinema” y en “Piercing to our most inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola” convoca el uso del término “sublime” para reivindicar implicaciones cognoscitivas del complejo sensitivo o emocional en que opera el arte y el cine, que nuestra tradición de Arte ha oscurecido.

353 DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 219.

354 BIERNOFF, Suzannah. “The corporeal sublime,” en *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 2, nº 2. 2001/vol. 3, nº 1, 2002, p. 60-75.

355 *Ibidem*, p. 60-75. “Genealogía” sugiere algo que se ha transmitido a un nivel “genético” de la cultura-naturaleza; un grupo de características ocultas que podrían permanecer así durante generaciones, y que interactúan bajo condiciones culturales específicas en modos impredecibles. Foucault, por supuesto, usó la figura de la genealogía para desplazar la idea ilustrada de que la historia es hecha por individuos racionales o autónomos. Más bien, el sujeto humano se revela como un *producto* de la historia –no sólo en términos de cómo pensamos y lo que conocemos. Invirtiendo el dualismo mente-cuerpo de la Ilustración, Foucault enfatiza la constitución corpórea y espacial del sujeto mediante mecanismos de inscripción corpórea, disciplina y la regulación del deseo. En este sentido hablar de “genealogía de lo sublime” (o de una “genealogía del afecto” más en general) es tener en cuenta la producción corpórea y la articulación de la subjetividad.

Biernoff recurre, probablemente siguiendo a Bennet, al ámbito de uso en que operó la imagen devocional medieval y renacentista, para fundamentar el énfasis afectivo o preformativo de propuestas artísticas contemporáneas. Comienza su artículo identificando un aspecto de la obra *Arbeit Macht Frei* de Stuart Brisley (figura 26) que las interpretaciones semióticas o formalistas que de ella se hacen no cubren. *Arbeit Macht Frei* es una pieza filmica que recoge una performance de Brisley en la que se sumergía en una bañera llena de vómito y excrementos. Es innegable la dimensión política en que esta obra de Brisley opera pero, para Biernoff, “hay algo del trabajo de Brisley que excede o resiste la interpretación –algo que no puede ser fácilmente digerible por el espectador”³⁵⁶. Ese algo está también en distintas obras del accionismo vienés, en la fijación con la herida que la obra de Gina Pane manifiesta, en la atracción por la cirugía que Orlan desarrolla en gran parte de sus propuestas, en la colección de sudarios ensangrentados o autorretratos en sangre de Marc Quinn, e incluso en las *Pasiones* de Bill Viola. Para ella, lo que pone en relación estas propuestas es “su capacidad para suscitar respuestas afectivas fuertes y típicamente contradictorias; disgusto y fascinación, miedo y atracción”³⁵⁷.

Para abordar la forma en que esa capacidad es ejercida, Biernoff considera oportunamente valiosa una revisión del concepto de lo sublime, que cuestiona la interpretación canónica de lo sublime que nuestra tradición ha perpetuado, una interpretación en la que “la razón, la reflexión y la interpretación son los medios privilegiados a través de los cuales nos afirmamos como sujetos humanos”³⁵⁸. Biernoff entiende que las definiciones ilustradas de lo sublime, con la anteposición de una condición de distancia con respecto al objeto sublime, presuponen una interpretación intelectual que no se da en las propuestas artísticas que justifican su reflexión. Para ella hay formas de arte que

disminuyen la distancia estética o intelectual [...]. Presentan más que representan lo sublime, e invitan a la participación o a la comunión más que a la contemplación. Como tal, no hay interpretación definitiva, no hay significados elevados, y la experiencia es con frecuencia profundamente (e intencionalmente) desorientadora³⁵⁹.

356 BIERNOFF, Suzannah. “The corporeal sublime,” en *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 2, nº 2. 2001/vol. 3, nº 1, 2002, p. 61 (t.d.a.)

357 BIERNOFF, Suzannah. “The corporeal sublime,” en *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 2, nº 2. 2001/vol. 3, nº 1, 2002, p. 64 (t.d.a.)

358 *Ibidem*, p. 67-68 (t.d.a.)

359 *Ibidem*, p. 68 (t.d.a.)

El segundo caso que merece la pena contemplar en el panorama de recuperación de la experiencia sublime en el discurso actual del Arte es el de Cynthia Freeland. Sus reflexiones en torno al arte están mediadas por sus intereses en ciencia cognitiva. Para Freeland, los distintos usos históricos del término “sublime” importan en la medida en que se prestaron a la puesta en conexión de nuestras reacciones emocionales con el sistema nervioso y con el aparato perceptivo en el caso de Edmund Burke, y en conexión con capacidades mentales implicadas en nuestra relación con el mundo en el caso de Immanuel Kant. Freeland desarrolla la base de sus reflexiones en torno a lo sublime en su artículo de 1999 “The Sublime in Cinema”³⁶⁰, desde la consideración de la implicación emocional del espectador en el cine.

Aunque Freeland parte de las posibles conexiones entre los desarrollos de la ciencia cognitiva en la actualidad y sus posibles antecedentes en la historia del pensamiento occidental, también señala las inadecuaciones entre unos y otros. La neurociencia y la psicología moderna, en concreto, han demostrado que las separaciones en las filosofías de Burke, Kant u otros pensadores clásicos entre razón y emoción no son plausibles, sino que “algunas emociones pueden circunvalar la cognición y los tejidos corticales de la mente”³⁶¹.

El estudio de Freeland se sustenta sobre la identificación de dos modos de conexión emocional con el cine extraídos de la teoría que el psicólogo Ed S. Tan propone en *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machina*: “emociones de ficción” y “emociones de artefacto”. Las primeras se producen por la ilusión de estar presente en el mundo percibido en el *film* y las segundas implican el reconocimiento del carácter construido de ese *film*. Freeland integra uno y otro en su reconstrucción de la experiencia sublime en relación con el cine.

Sobre la base de esa distinción preliminar, Freeland establece los cuatro pasos que identifican la experiencia sublime: un conflicto de sentimientos positivos y negativos suscitados por cierto objeto; la “grandeza” del objeto sublime, que está tanto en el objeto como en el modo en que ese objeto es presentado; la transformación de un sentimiento inefable, inabarcable, y, como tal, doloroso, en una

360 FREELAND, Cynthia A. “The Sublime in Cinema” en PLANTINGA, C. & SMITH G. M. (eds.) *Passionate Views. Film, cognition and emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 65-83.

361 *Ibidem*, p. 80 (t.d.a.)



Figura 26
Stuart Brisley.
Arbeit macht frei
(1976)
Película en 16
mm, duración 20
minutos.

modalidad de reacción cognitiva o de pensamiento; y, por último, una propensión hacia la reflexión moral, pero una reflexión moral, que en contra de lo que planteara Kant, se dirige hacia el objeto y no tanto hacia el sujeto.

Aunque el esquema de Freeland parece aglutinar los principales aspectos de las descripciones que Burke y Kant hicieron en el siglo XVIII, disiente de Kant en que el sentimiento moral, el sentimiento de respeto, no está dirigido hacia uno mismo, sino que se dirige hacia el objeto o el modo en que el objeto es presentado. Para Freeland, “partimos de nuestras experiencias emocionales y sensoriales algo cargadas de las cosas vistas y descritas en el film hacia una apreciación cognitiva, intelectual de cómo la película describe su gran tema, incluyendo la reflexión moral desde su punto de vista”³⁶². El trayecto de lo sensitivo a lo cognitivo en la experiencia sublime no depende en último término de la reflexión moral que suscita la obra de arte o el *film*, sino de la consideración de su poder para inducir una (cualquier) reflexión moral, de la consideración de “la habilidad [humana] para construir arte poderoso con una visión moral”³⁶³.

Por último, en consideración de los avances que la neurociencia ha ofrecido sobre la interrelación de emociones y cognición en el

362 FREELAND, Cynthia A. “The Sublime in Cinema” en PLANTINGA, C. & SMITH G. M. (eds.) *Passionate Views. Film, cognition and emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 72.

363 *Ibidem*, p. 75.

ser humano, Freeland propone que el objeto sublime se procesa simultáneamente en distintos sistemas neuronales, con la participación de sistemas primitivos y avanzados. La emoción inicial, el estímulo atemorizante, alcanza al sistema primitivo, pero a su vez se transmite a otro sistema neuronal que procesa la información mediante esquemas de análisis y categorización abstracta más fácilmente manejables. La interrelación de ambos sistemas neuronales en la experiencia sublime tiene capacidad de integrar las reacciones más inmediatas y aquellas que son suscitadas por nociones social o culturalmente construidas.

Junto a la actualización de la experiencia sublime que Freeland desarrolla en “The sublime in cinema”, es especialmente ilustrativa la descripción que hace de la obra reciente de Bill Viola en “Piercing to our most inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola”³⁶⁴, En este texto se centra en la descripción de las piezas que más impacto emocional le suscitaron en su visita a la exposición *The Passions, Observance* y *Dolorosa*. Aunque en la interpretación de la obra de Viola, lo sublime ha sido convocado normalmente en relación con sus abstractas meditaciones sobre temas como la muerte, la consciencia o la religión, Freeland considera que la literalidad y el realismo de *Dolorosa* y *Observance* convocan un uso de lo sublime relacionado con la afección directa suscitada en su presencia. A partir de ahí, su reflexión se dirige a tratar de entender la necesidad de contemplar imágenes que en principio no suscitan más que dolor. Aunque el esquema de experiencia sublime que planteaba en “The sublime and cinema”³⁶⁵ era algo más complejo, Freeland dice trasladarlo a la reflexión en torno a lo sublime en la obra de Viola. Ese esquema ahora consiste en la presentación de un objeto sobrecogedor que conduce a la desaparición del medio de presentación, y que finalmente evoca una profunda respuesta moral. La descripción de su propia experiencia ante *Dolorosa* es ilustrativa de ese esquema:

Viendo *Observance* en la exposición “Las Pasiones” del Getty Museum, me sentí conmovida y desprovista de razón. Empecé a llorar incontroladamente (no sin cierta vergüenza). No podía abandonar el sitio sino que mi mirada estaba anclada en la obra, intentando llegar a un acuerdo con ella. Me aparté hacia un lado para ocultar la reacción desbordada de mi rostro. No soy de los que lloran en las galerías pero parecía imposible no experimentar

364 FREELAND, Cynthia A. “Piercing to our most inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola”, en TOWNSEND, C. (ed.) *The Art of Bill Viola*. London: Thames and Hudson, 2004, p. 25-45.

365 FREELAND, Cynthia A. “The Sublime in Cinema” en PLANTINGA, C. & SMITH G. M. (eds.) *Passionate Views. Film, cognition and emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

como real el dolor que aquellas personas experimentaban³⁶⁶.

Su reflexión acerca de la obra de Viola no depende absolutamente de una fundamentación teórica alternativa a nuestra tradición estética sobre lo sublime. Esa tarea ya la había llevado a cabo en su artículo sobre cine. Si entonces su argumentación se había centrado en sentar las bases de su orientación cognitivista de la experiencia sublime, ahora Freeland se centra en la puesta en acción de las versiones de uso del término “sublime” que el siglo XVIII ha brindado a nuestra tradición para entender cómo opera la emoción en la obra de Viola. En esa puesta en acción pervive su rechazo de la ley moral con la que Kant identifica lo sublime y es en la teoría de Burke en donde Freeland encuentra el auténtico poder de *Dolorosa* y *Observance*. La descripción de Burke de la “simpatía”, como pasión implicada en nuestro sentimiento sublime relacionada con un instinto social, es para Freeland un elemento principal para entender la fuerte reacción que esas obras generan. Pero, además está, su ser “acerca de algo” (*aboutness*) que se mantiene oculto. Para Freeland, aunque el resto de piezas de la serie tampoco muestran el objeto ante el que sus personajes reaccionan, hay un cierto manierismo sobreactuado que les hacen perder fuerza. En *Observance* y *Dolorosa* el dolor es sentido como real, y esto es lo que hace a estas obras “representar algo y mostrar que no puede ser representado”³⁶⁷.

366 FREELAND, Cynthia A. “Piercing to our most inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola”, en TOWNSEND, C. (ed.) *The Art of Bill Viola*. London: Thames and Hudson, 2004, p. 28.

367 FREELAND, C. A. “Piercing to our most inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola”, en TOWNSEND, C. (ed.) *The Art of Bill Viola*. London: Thames and Hudson, 2004. p. 34



CONCLUSIONES

¿Deberíamos conformarnos, entonces, con el actual tipo de ruptura entre el valor del arte y el valor de las imágenes, viendo este último como la versión pobre de valores abandonados, de fetichismo del objeto de consumo, de la histeria masiva, y de la superstición primitiva, y el primero como la reposición de los valores civilizados, de la imagen redimida para la contemplación crítica?

What do pictures want? W. J. T. Mitchell

La investigación de la que esta disertación da cuenta se ha desarrollado desde el propósito inicial de cubrir un espacio de teoría y práctica del arte que, vinculado al uso del término “sublime,” ha sido ignorado desde el paradigma de entendimiento que en nuestra tradición ha promocionado la categoría estética de *lo sublime*. Cuando planteamos la hipótesis que este trabajo había de demostrar contábamos, traducidos al español, con los dos textos canónicos en que nuestra tradición sitúa la configuración definitiva de esa categoría estética: *La Indagación sobre el origen de nuestra ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Edmund Burke y *la Crítica del Juicio* de Immanuel Kant. También contábamos con las versiones de uso de la categoría estética de *lo sublime* que las aportaciones de distinguidos filósofos de nuestra tradición han ido vertiendo y con revisiones de Historia de la Estética que perfilaban la adaptación de todas esas aportaciones a un único paradigma lógico. La lectura detenida de los textos de Burke y de Kant generó dudas acerca de que uno y otro pudieran subsumirse bajo un mismo paradigma de entendimiento de la sensación, de la *aisthesis*, y, por consiguiente, dudas acerca de que sus respectivos usos de la palabra “sublime” dieran cuenta de una misma modalidad de experiencia sensitiva. Fue entonces cuando se decidió plantear la hipótesis de que los intereses de uso que llevaron a Kant a distinguir *lo sublime* como categoría estética, y a nuestra tradición a perpetuar su distinción, y los intereses que habían modelado usos previos del término “sublime” promocionaban relaciones del ser humano con sus sensaciones y con los objetos de esas sensaciones radicalmente distintas. En el primer caso la relación estaba mediada por un requisito de trascendencia al que hasta entonces las experiencias afectivas de asombro o maravilla a las que se asociaba el uso del término “sublime” eran completamente ajenas.

Hemos desarrollado una argumentación aorientada a identificar y evidenciar los intereses que motivan el desarrollo de dos tradiciones distintas del uso del término “sublime.” Por un lado, hemos descrito un grupo de contextos de uso en los que la atención se ha dirigido hacia fenómenos privilegiados en función de intereses prácticos, de modelación de conducta y cognoscitivos. De esos intereses dependió el valor asignado durante siglos a experiencias sensitivas relacionadas con el asombro o la maravilla. Asimismo, en función de ese valor, se produjo el análisis y estudio de la forma en que esas sensaciones se producen en un ámbito natural, y la configuración de técnicas relacionadas con

la construcción de objetos (discursos retóricos, esculturas, pinturas, etc) orientados a elicitación esas valoradas experiencias. Por otro lado, nos hemos dirigido hacia los pormenores contextuales ilustrados que llevan a desarrollar y normativizar una forma de discurso, la Estética, cuya aspiración, no sólo aleja su objeto de estudio, las sensaciones, de los ámbitos de uso práctico, con objetivos éticos y cognoscitivos, en que habían sido valorados hasta ahora, sino que lo define por oposición a él. Los intereses que modelan este cambio paulatinamente llevan a desconectar el uso del término “sublime” de su aplicación adjetiva a objetos y a sensaciones afectivas directas con ellos, y a construir una entidad conceptual abstracta o trascendental, *lo sublime*, que opera en un distinguido ámbito de relación descorporeizada con objetos cuyo valor se reduce a su capacidad, como significante, para convocar esa entidad conceptual.

Se ha podido constatar que los intereses que mediaron el uso del término “sublime” en la poética latina y del “*υψους*” en la tradición retórica griega se generaron desde formas de relación con el mundo en las que las actividades cognoscitiva, sensitiva y práctica del ser humano formaban una unidad indiscernible. La capacidad de fenómenos naturales y artificiales para generar respuestas afectivas tenía un lugar privilegiado en la forma en que se organizaron territorios, comunidades, comportamientos civiles, formas de gobierno, etc. La producción y recepción de objetos como estatuas, pinturas o discursos de retórica no eran un ámbito aparte, sino que, más bien al contrario, tuvieron especialmente en cuenta la relación emocional del ciudadano con ellos para configurar las técnicas necesarias para su creación. La consideración de distintas modalidades de afecto identificaban los fines y condicionaron configuraciones técnicas distintas del discurso retórico, de la tragedia, de la pintura o de la escultura. La capacidad con que estos objetos intervinieron en la elicitación de determinada reacción sensitiva determinó su mayor o menor eficacia. El *estilo sublime* definió de forma específica aquellos discursos que versaban sobre objetos o temas con capacidad para inducir estados emocionales elevados como el asombro o la admiración, y el “*υψους*” griego, aún usado como sustantivo, fue exclusivamente pertinente para temas y objetos que fuera del discurso ya generaban esas respuestas afectivas. Que el discurso fuera sublime o manifestara el “*υψους*” dependía de hacer presente un cierto objeto y de hacer palpable la afección de asombro o maravilla que ese objeto suscitaba. Este fue el poder de la retórica que, se ha dicho, tanto

preocupó a Platón en el *Gorgias*, aunque cuesta trabajo creer que Platón fuera tan ingenuo como para pensar que la alternativa que él proponía, la dialéctica, renunciaba a operar en un paradigma de contagio emocional. Tanto a Platón como a pseudo-Longino le preocuparon ciertos usos que en su época se estaban haciendo de la retórica, pero los objetivos de sus críticas fueron más los ideales políticos a los que estaba sirviendo la retórica en sus respectivos tiempos que la retórica en sí, o su carácter emocional intrínseco. El efecto emocional de la retórica, de la poética, de la escultura o la pintura, incluso de la filosofía en la Antigüedad era algo con lo que había que contar y que había que adecuar a los objetivos o creencias a los que estas actividades dirigían sus aspiraciones. Una estatua o una pintura de Gorgona era más eficaz en tanto hacía sentir afectivamente el efecto atemorizante que se le suponía como propio. La eficacia de un discurso sobre el poder creador del Dios hebreo, de forma parecida, se concretaba en generar un asombro lo más cercano posible a presenciar Su creación del mundo mediante palabras. La *Iliada* de Homero, los versos amorosos de Safo, el *gorgoneion*, las estatuas de Hécate o Hermes y el *Génesis* bíblico aluden a un relato, representan un cierto contenido. También lo hicieron cuando fueron creados y puestos en uso en sus contextos específicos, pero su recepción entonces no se consumaba como mecanismo conmemorativo. Su eficacia dependía, sobre todo, de un efecto-afecto *hic et nunc*, y del valor de ese afecto-afecto como advertencia o aviso, protección o cura, daño o lesión, estímulo sexual o lujuria, etc.

Hemos podido comprobar que los contextos donde los términos “sublime” y “*ψους*” se usaron en la antigüedad no pueden desligarse del dominio de la religión. Las sensaciones y las emociones que muchas pinturas, estatuas, tragedias y discursos de retórica hacían surgir estaban mediadas por el *agalma*, como ofrecimiento o esplendor presencial de la divinidad en ellos. Hacer presente, hacer sentir (el *numen* de) la divinidad fue uno de los objetivos últimos de estas distintas artes o *technés*, y el “*ψους*” concretó una metodología necesaria para tales fines. El cristianismo pondría en uso esas mismas técnicas, no sólo cuando se trató del Dios hebreo, sino más aun cuando se trató de dar cuenta y de hacer evidente su Encarnación. El contacto con la divinidad en la Edad Media dependió de la mediación de imágenes, no tanto como mecanismo de expansión de la fe cristiana –como Biblia de los iletrados-, sino por hacer palpable, por ubicar en el cuerpo, la religión. La relación con la imagen de culto en ámbitos devocionales

de la Edad Media era corporal, su visión era necesaria. Se concretaron técnicas precisas, mediadas por la corriente de la *imitatio Christi*, para crear y experimentar imágenes de la pasión de Cristo centradas en la transmisión del dolor, en el poder contagioso de la herida, de la sangre, de las lágrimas, etc. Su eficacia dependió de establecer, más que formas de comunicación entre creyente e imagen, encuentros de comunión.

Hemos podido confirmar la presencia histórica de usos contextuales específicos de la “maravilla” ajenos al sentido que le asignaron los paradigmas de entendimiento que la idea de progreso de la modernidad terminaría privilegiando. Desde la Antigüedad, los dominios del sentimiento religioso integraron la maravilla y el asombro como una de sus cualidades determinantes. Desde esos dominios, la forma en que determinados fenómenos naturales fueron entendidos los convirtieron en apreciado estadio inicial de las aspiraciones de desarrollo y aprendizaje humanos. El “*υψους*” se configuró como mecanismo dentro de los límites del discurso retórico para legislar, y para hacer productivo y beneficioso el poder de esos afectos. Durante el Renacimiento y el Barroco la maravilla que, hasta entonces, había estado integrada en formas de conocimiento, aplicabilidad práctica y experiencia sensitiva del mundo se fue alojando, relegada por el escepticismo que los avances científicos modernos ocasionaron, en el reservado ámbito de la creación poética. Fue entonces cuando, de ser un aspecto en-carnado en las cosas o en el mundo, pasó a calificar cada vez más exclusivamente el hábil manejo de la palabra poética y, desde ahí, facultades mentales, como el genio, o el ingenio, la fantasía o la imaginación, implicadas en la creación y recepción de la poesía, de la pintura o de la escultura. Aunque el despeje de un proceso de desafección de la maravilla ya se había producido, durante los siglos XVII y XVIII, persistió la búsqueda de experiencias de asombro relacionadas con lo extraordinario, y se generó el interés de definir las desde los paradigmas racionalistas y empiristas que dirigían el pensamiento de éstas épocas, ahora con un afán de progreso condicionado, además, por la necesidad de hacer frente a cambios sociales sin precedentes que demandaban mecanismos de control del comportamiento sensitivo del ser humano. Fue entonces cuando la expresión “lo sublime,” sirvió para calificar un tipo *sui generis* de experiencia sensitiva, la *experiencia sublime*, más allá de la puesta en uso y en valor que Boileau había llevado a cabo con la traducción del tratado de pseudo-Longino en el contexto de la Poética Neoclásica francesa.

Los cambios de paradigmas de entendimiento de la relación del ser humano con el mundo desde los que la maravilla se redefine y se construyen una serie de teorías para legislar el comportamiento sensitivo que privilegia la experiencia aludida con la expresión “lo sublime” generan una serie de tensiones que hemos tratado de ilustrar en el segundo capítulo de este trabajo con la aproximación a los intereses que intervinieron en la compleja convivencia del discurso de las Reales Academias de Pintura con ámbitos de producción y recepción de la pintura ajenos a él en el siglo XVIII. Lo sublime que, para el discurso de las Academias de Pintura, fue un instrumento imprescindible para superar la imitación y para establecer la supremacía de la pintura de Historia dentro de la jerarquía de géneros que estableció, al margen de ese discurso, sirvió igualmente para calificar modos de apreciación de la pintura que, descartados del idealismo platónico, fijaron su atención en el poder de la pintura para generar experiencias sensitivas o emocionales directas. Las tensiones en Gran Bretaña entre quienes promocionaron la pintura de panorama y quienes, desde su posición dentro de una elite cultural, la descalificaron manifiestan empleos interesados de la expresión “lo sublime” especialmente reveladores de la maniobra de distinción que este trabajo espera haber evidenciado. Esa disparidad de empleos del término “sublime” tiene implicaciones especiales en las reflexiones sobre poesía y pintura en el siglo XVIII en Francia, y opera especialmente en el rechazo que generó la propuesta de Jean-Baptiste Greuze de una pintura de Historia a la Academia y, especialmente, a Dennis Diderot, puesto en relación con la admiración que despertaban, al mismo Diderot, sus sentimentales y lacrimógenas escenas intimistas, como este trabajo de investigación ha tratado de mostrar igualmente.

Se han podido justificar ciertas presiones sociales, ideológicas y epistemológicas que generaron en el contexto británico la puesta en relación de la tradición del Buen Gusto con las aproximaciones que la filosofía empirista estaba ofreciendo acerca del comportamiento sensitivo del hombre. Estas presiones fueron claves para dotar de una importancia sin precedentes el uso de la palabra “sublime” en relación con formas de afecto, con el asombro o con la admiración, y con los objetos de experiencia en que se producían, en el seno de la Teoría del Gusto británica. Probablemente contagiado por la importancia que en Francia habían llegado a tener publicaciones periódicas desde las que se promocionaban modelos de conducta sensitiva y se incentivaba la participación de la opinión pública en cuestiones literarias, Joseph

Addison ofreció uno de los primeros intentos de aplicación de modelos de entendimiento empiristas a la comprensión del placer proporcionado por la poesía o la pintura. Addison sumó al placer proporcionado por las cualidades bellas de las cosas, el de cualidades “curiosas” y el de cualidades “grandes.” Por más que las revisiones recientes sobre la aportación de Addison han insistido en su definición de una perspectiva subjetivista, como antecedente claro de la estética romántica, el placer (de la imaginación) que Addison describe prioriza el objeto como origen del mismo y está aún alejado del sujeto autónomo y de la imaginación productiva que vendrían a asentarse en nuestra tradición estética.

Una revisión de las interpretaciones que recientemente han cuestionado la asimilación tradicional de las aportaciones de la Teoría del Gusto británica, y especialmente de la aportación de Edmund Burke, a las condiciones que legisla la estética kantiana y, por derivación, nuestra tradición estética y artística, ha permitido desvelar intereses sociales y de comportamiento afectivo práctico del ser humano irreconciliables con los objetivos morales que modelan la configuración intelectual kantiana de la Estética. Se ha evidenciado que la determinación fisiológica de la experiencia que Burke califica con el término “sublime” opera no sólo desde la búsqueda de la propia supervivencia (las experiencias relacionadas con el terror o el dolor refuerzan, en su opinión, las partes más delicadas nuestros nervios) sino desde la consideración de la simpatía, de la compasión, como un mecanismo que por naturaleza nos motiva a intervenir activamente en la reducción del dolor ajeno. Lo que de la aportación de Burke responde de forma más contundente a la hipótesis en que se articula esta investigación es que su teoría no sólo reestablece el uso del término “sublime” en un ámbito de experiencia sensitiva contrapuesto a nociones idealistas de la expresión “lo sublime,” sino que su descripción ha originado y autoriza la pervivencia de dicho ámbito de experiencia en lugares que, aunque marginados desde el paradigma lingüístico que modela nuestra tradición estética y artística, permiten hacer evidentes los límites de esta última.

Hemos atendido a la forma de proceder filosófico que determinan los esquemas idealistas o trascendentales de la estética kantiana. El análisis del mecanismo de categorización kantiano ha permitido postular que su determinación del juicio de gusto, más que a hacer comprensiva la dimensión sensitiva de nuestras percepciones estéticas, aspira a perfilar los límites lógicos desde los que es posible atribuir a un determinado objeto la cualidad de bello o de sublime. Tras nuestro

análisis, parece adecuado afirmar que la estética de Kant y, con matices, nuestra tradición estética desestima la sensación porque de lo que se ocupa es de la comunicabilidad de una cierta afirmación estética. En este ámbito social del juicio de gusto, las sensaciones o las afecciones privadas no pueden probarse, no se dejan someter al juicio ajeno. Si de un objeto se puede decir que es bello sólo en tanto se considera el ejercicio de nuestra imaginación como facultad para producir esquemas lógicos o formales compartidos, será imposible expresarse en el mismo sentido cuando se considera lo sublime. Lo sublime sólo aparece, desde el desafectado esquema de reflexión estética kantiana, cuando no es posible para la imaginación producir esos esquemas lógicos o formales y sólo queda lugar para convocar un concepto acerca de la naturaleza trascendental, suprasensible del ser humano.

La estética kantiana no sólo originó los presupuestos desde los que la tradición filosófica occidental ha organizado la discusión en torno a la experiencia sensitiva del ser humano, sino que ha modelado el propio concepto de Arte que, desde su configuración a finales del siglo XVIII, aún hoy legisla tanto su producción como su apreciación. Nuestro concepto de Arte ha sido, como hemos propuesto, una asimilación posterior a los esquemas lógicos que organizan el juicio de gusto puro en la estética kantiana. Interpretaciones recientes de la estética kantiana nos han ayudado a perfilar su entendimiento en una dirección eminentemente moral del conjunto de su pensamiento, una dirección en la que lo sublime supone la expresión máxima, dentro de los límites de idealismo trascendental del contacto de la sensación con la esfera moral.

Tras dar cuenta de los intereses específicos que modelan el uso del término “sublime” en distintos contextos de convención históricos, al problema que ha originado esta investigación se podría responder que nuestra tradicional categoría estética de lo sublime, organizada desde un esquema lingüístico de relación con el arte, efectivamente, ha desatendido y desatiende la forma en que se producen nuestras respuestas afectivas a propuestas artísticas creadas desde la intención clara de generar ese tipo de respuestas. Nuestra tradición de Arte, alojada en ese paradigma lingüístico, ha convertido “lo sublime” en sumo representante de sus dignos origen y destino últimos, en una orientación claramente iconoclasta. Pero el carácter conclusivo que esa aspiración manifiesta no ha satisfecho a muchos artistas, si tenemos en cuenta la presencia inagotable de propuestas artísticas con claras

aspiraciones afectivas y que, entre otras respuestas afectivas, estimulan el tipo de asombro, de maravilla, de admiración, de terror, de veneración, de estupefacción que han integrado la experiencia sublime en distintos contextos convencionales históricamente.

Nuestra tradición estética y artística deliberadamente ha ignorado la relación de nuestros mecanismos perceptivos con nuestros comportamientos adaptativos al entorno. La noción de arte que esta tradición ha aportado se ha situado en un paradigma de experiencia ajeno a la vida práctica. Asumiendo que tanto la Estética como el Arte han sido campos de pensamiento y actividad humana limitados a convenciones coyunturales específicas, numerosas reflexiones han desvelado funciones de las facultades humanas implicadas en la experiencia estética y de los objetos que nuestra tradición ha incorporado a su noción de Arte que desbordan su definición estética. Si nuestra percepción en un sentido no restrictivo interviene en la experiencia de aquellos objetos que hoy denominamos arte, podrían resultar sumamente esclarecedoras aportaciones acerca de nuestro comportamiento sensitivo ofrecidas por la antropología, la psicología, o la neurociencia que tradicionalmente no han superado la prueba del *desinterés*, y cuya importancia sólo ha podido llegar a ser intuida en este trabajo de investigación. Si, a partir de un concepto no restrictivo de la percepción sensitiva, se reconsideraran los usos del término *sublime* que la estética y la teoría del arte han apartado, la posibilidad de afrontar teóricamente dimensiones sensitivas de apreciación del arte no suficientemente exploradas podría recibir nueva luz.

La reflexión kantiana sobre lo sublime establecía una clasificación entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico en función de cualidades perceptivas y facultades mentales distintas implicadas en la experiencia de lo sublime. Desde que la Ilustración consolida el uso substantivado del término “sublime” hasta nuestros días, la variedad de perspectivas de interpretación a que se ha sometido ha llevado a distinguir la aproximación psicoanalítica, la aproximación deconstructivista, la aproximación ideológica a lo sublime,¹ etc. Por otra parte, distintas aproximaciones teóricas distinguen lo sublime gótico, lo sublime feminista, o lo sublime tecnológico, etc., en función del objeto de estudio al que se aplica el esquema de entendimiento que la estética kantiana desplegó. Siguiendo este impulso de delimitación epistemológica,

1 Véase GUYER, Paul. *Op. cit.* En su repaso del panorama interpretativo existente acerca de lo sublime establece esta clasificación.

aunque opuesto a la tradición kantiana que ha ocasionado la variedad de calificativos que “lo sublime” ha recibido, Alan Richardson, en *The Neural Sublime*,² ha sugerido que, hasta ahora, con el entendimiento de “lo sublime casi exclusivamente a través de su tardía versión kantiana, nadie ha pensado buscar un sublime no trascendental o anti-trascendental”³. Richardson hace una apuesta distinta y propone que un precedente claro de las aproximaciones cognitivistas y neurológicas aplicables en la actualidad al estudio del arte podrían ser “las valiosas descripciones de Burke y otros escritores de la tradición británica, no como escalones ascendentes que conducen a Kant, sino por su propio valor.”⁴

2 RICHARDSON, Alan. *The Neural Sublime. Cognitive Theories and Romantic Texts*. Baltimore: The John Hopkins University Press. 2010

3 *Ibidem*, p. 13.

4 *Ibidem*, p. 24.



¿Deberíamos conformarnos, entonces, con el actual tipo de ruptura entre el valor del arte y el valor de las imágenes, viendo este último como la versión pobre de valores abandonados, de fetichismo del objeto de consumo, de la histeria masiva, y de la superstición primitiva, y el primero como la reposición de los valores civilizados, de la imagen redimida para la contemplación crítica?

What do pictures want? W. J. T. Mitchell

The research this dissertation presents has been developed from an initial aim to respond theoretically to a realm in theory and practice of Art that, interested in the use of the term “sublime,” has been ignored from a logical paradigm promoting *the sublime* as aesthetic category. When we posed the hypothesis this dissertation would demonstrate counted with the two canonic texts our tradition designates as the modern origin of this aesthetic category: Edmund Burke’s *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, and Immanuel Kant’s *Critique of Judgement*. We also had the different versions of use of *the sublime* as aesthetic category that some of our tradition’s distinguished philosophers offered, and revisions of History of Aesthetics outlining the adaptation of all these contributions to one and only logical paradigm. A close reading of Burke’s and Kant’s texts aroused doubts about both texts’s submission under the same paradigm to understand sensation, or *aisthesis*, and, consequently, doubts about either of their uses of the word “sublime” giving account of one and the same modality of sensitive experience. It was then that we decided to propose the hypothesis that the interests of use that took Kant to distinguish *the sublime* as aesthetic category -and our tradition to perpetuate his distinction- and the interests that modelled previous uses

of the term “sublime” promoted human relationships to one’s sensations and with the objects of these sensations radically different. In the first case the relationship was mediated by a condition of transcendentalism which until then was alien to the affective experiences of wonder to which the use of the term sublime had been connected.

We established the difference between two traditions connected to the use of the term “sublime” and planned to distinguish the interests that defined each of them. On the one hand, we described a group of contexts of use where the attention was directed to sensitive phenomena according to practical, cognitive and behaviour management. From these interests depended the value different sensitive experiences connected to wonder received for centuries. This value originated plans to analyse and study the form in which these sensations operated in a natural realm, and the configuration of techniques connected with object creation (rhetoric discourses, statues, paintings, etc.) that would elicit these valuable experiences. On the other hand, we approached Enlightenment’s contextual aspects that entailed the development and legislation of a discourse form, Aesthetics, whose function doesn’t just move its subject matter, the sensations, away from the practical, ethic and cognitive, functions where they worked so far, but defines it in opposition to this subject matter. The interests behind this change gradually cause the disconnection of the use of the term “sublime” from its adjective qualification of objects and affective reactions, and the construction of a conceptual, abstract or transcendental, entity, *the sublime*, that works in a refined sphere of disembodied relationship to objects whose value is reduced to its capacity, as signifier, to invoke this conceptual entity.

We verified that the interests taking part in the use of the term “sublime” in Latin poetics and of “*ὕψους*” in Greek rhetoric tradition were created from modes of relationship to the world where forms of cognitive, sensitive and practical relationship to the world formed an indiscernible unity. The capacity of natural and artificial phenomena to arouse affective responses had a privileged place in forms of territory, community, civil behaviour or government systems organisation. The production and reception of objects like statues, paintings or rhetorical discourses were not a separate sphere, but instead, on the contrary, took specially into account the citizen’s relationship to them in the configuration of the techniques necessary for their creation. The consideration of different modalities of affect identified the objectives and conditioned the different technical configurations of rhetorical discourse, of tragedy, of paintings and statues. The capacity with which these objects elicited a certain sensitive reaction determined their more or less efficacy. The *sublime style* defined a specific form for those discourse whose subject matter or object had the capacity to induce elevated emotional states like wonder or admiration, and the word “*ὕψους*”, even used as a substantive, was exclusively appropriate for subject matters or objects that outside discourse already caused these affective responses. For the discourse to be sublime or to display “*ὕψους*” it needed to make present a certain object and to make palpable

the affection of wonder the subject matter or the object elicited. This was the great power of rhetoric that so much, it is said, worried Plato in *Gorgias*, even though it is hard to believe Plato was so naive as to think the alternative he offered in his time, dialectics, renounced to operate in a paradigm of emotional contagion. Plato and pseudo-Longinus both worried about certain uses of rhetorics in their times, but the targets of their critiques were more the political ideals to which rhetorics served than rhetorics itself, or its intrinsic emotional character. The emotional effect of rhetoric discourse, of poetry, of sculpture or painting, even of philosophy was something to take into account and to adapt to the objectives and beliefs to which these activities drove their aspirations. An statue or painting of Gorgo was more efficient the more it made people feel the intimidating effect they related to this monster, The efficacy of the Hebrew God, likewise, was set by the elicitation of a wonder as close as possible to attend His creation of the world by means of words. Homer's *Iliad*, Safo's love poems, the *gorgoneion*, the statues of Hécate or Hermes and the Bible Genesis, all of them may refer a narration, they represent a certain content. They did represent this content in their context of use, but their reception was not fulfilled entirely as a commemorative mechanism. Their efficacy depended, mainly, on the *hic et nunc* effect- affect and the value of this affect-effect as warning or advice, protection or cure, harm or lesion, sexual stimulus or lust, etc.

We could prove that the contexts where the terms "sublime" and "ὕψους" were used in Antiquity cannot be dissociated from religion's domain. The sensations and emotions many paintings, statues, tragedies and rhetorical discourses aroused were frequently mediated by the "*agalma*," as presential offer and splendor of the divinity in them. To make present, to make people feel (the numen of) divinity was one of the ultimate objectives of these different arts or *technes*, and the "ὕψους." Christianity would put into use these same techniques, not just for the Hebrew God, but specially when it was necessary to promote Incarnation. Contacts with the divine in the Middle Ages depended on the mediation of images, not as expansion mechanism of the Christian faith -as Bible of the illiterates- but for its making religion something palpable and embodied. In the Middle Ages, the relationship to the cult image in devotional contexts was corporeal and its vision necessary. Techniques were configured, mediated by the current of *imitatio Christi*, to create and experiment images of the Christ's passion focussed on the transmission of pain, on the contagious poser of the wound, the blood, the tears, etc. Its efficacy depended on establishing, not just communicative encounters, but communion encounters between images and worshippers.

We could confirm the historical presence of specific contextual uses of "wonder" different from the sense it acquired with the paradigms of progress modernity would finally favor. From Antiquity, the domain of religious sentiment included wonder as one of its determinant elements. In these domains, the form in which certain natural phenomena were understood turned them into an initial stage of human development and learning. The "ὕψους" was configured as a mechanism inside the li-

imits of rhetorical discourse to legislate and ,make the power of affects productive and beneficial. During Renaissance and Baroque wonder, which so far had integrated forms of knowledge, practical applicability and sensitive experience of the world, was gradually placed in the exclusive sphere of poetic creation. From being an aspect inserted in things, it then started to qualify more and more exclusively the skilled management of poetic language, and later, mental faculties as the wit, phantasy or the imagination, all of them employed in the creation and reception of poetry, painting and sculpture. Even though the origin of a process of disembodiment of wonder had already started, in the Seventeenth and Eighteenth centuries the search for experiences of wonder connected to the extraordinary was still frequent, so a new interest originated the interest to define them from the rationalist and empiricist perspectives that ruled the thought of these times, now under an aspiration of progress conditioned also by the need of facing social changes that demanded mechanisms of control of the sensitive behaviour of human beings. It was then when the expression “the sublime” was used to qualify a *sui generis* kind of experience, the *sublime experience*, beyond the introduction and value Boileau’s translation of pseudo-Longinus had made in the context of Neoclassical poetics.

The change of paradigms of understanding of the relationship between the human being and the world from which wonder is redefined and a series of conceptions of the human sensitive behaviour include the expression “the sublime” cause the tensions we described in Chapter Two of this dissertation with an approach to the interests that intervened in the complex coexistence of the Royal Academies of Paintings’ discourse with spheres of painting’s production and reception at odds with these discourses in the Eighteenth centuries. The sublime was used in the realm of the Academies of Painting as a central instrument to fight imitation and to establish the supremacy of History painting in hierarchies of genres. However, it served as well to qualify modes of painting appreciation which, focussed their attention in the power of painting to elicit direct sensitive or emotional experiences. The tensions in Great Britain between the promoters and enthusiasts of painted panoramas and those who, from their privileged position in cultural elites, disregarded them show interested uses of the expression “the sublime” especially revealing of the maneuver of distinction this dissertation pursues to monstrate. This functional disparity of the term “sublime” has relevant implications in Eighteenth century reflections on poetry and painting in France, and worked specially in the rejection Jean-Baptiste Greuze’s history painting attempt received from the French Academy and from Dennis Diderot. Contrary to controversy was, paradoxically, especially for Diderot, his paintings of sentimental intimate scenes.

We could justify certain social, ideological and epistemological pressures generating in the British context the connection between the tradition of Good Taste with empirist philosophical approaches for the study of human sensitive behaviour. These pressures were essential to confer to the use of the word “sublime” a great importance and to put

it in connection with forms of affect, like wonder or admiration, and with the objects of experience implied. Probably following the importance some periodicals had acquired in France as efficient instruments of conduct modeling and real forums for literary debates, Joseph Addison offered one in his articles for *The Spectator* one of the first attempts to apply empirist models of understanding sensation to the comprehension of the pleasure elicited through literature or painting. Addison added to the pleasure aroused by beautiful qualities of things, that aroused by “curious” or “great” qualities. Against a whole tradition of interpretations of Addison’s contribution identifying a subjectivist approach seen as a clear antecedent of Romantic Aesthetics, we argued that, in the pleasure Addison describes, priority is given to the object and not to the autonomous subject and the productive imagination which would be provided after the configuration of Aesthetics.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Uncontrollable Beauty. Toward a new aesthetics*. Nueva York: Allworth Press, 1998.

AA.VV. *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo: Grupo Planeta, 2005.

ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. (trad. Tonia Raquejo) Madrid: La balsa de Medusa/Visor, 1991.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Uncontrollable Beauty. Toward a new aesthetics*. Nueva York: Allworth Press, 1998.

AA.VV. *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo: Grupo Planeta, 2005.

ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. (trad. Tonia Raquejo) Madrid: La balsa de Medusa/Visor, 1991.

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. (trad. Fernando Riaza) Madrid: Taurus, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. (trad. Eduardo Margareto Kohrmann) Barcelona: Áltera, 2005.

— *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. (trad. Tomás Segovia) Valencia: Pre-textos, 2001.

ALTICK, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.

ANÓNIMO (atribuido a pseudo-Longino). *Sobre lo sublime*. (trad. José Alsina Clota) Barcelona: Bosch, 1996.

ANÓNIMO. *The Irish Cabinet or a collection of curious tracks relating to Ireland, Dublin*. KINNIER, J. & LONG, A. (ed.): Dublin, 1746.

ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. José Alsina Clota) Barcelona: Bosch, 1996.

— *Retórica*. (trad. Alberto Bernabé) Madrid: Alianza, 2004.

ASHFIELD, Andrew & BOLLA, Peter de (eds.). *The Sublime. A reader in British eighteenth-century aesthetic theory*. Nueva York: Cambridge University Press, 1996.

ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. (trad. Zósimo González) Madrid: La balsa de Medusa/Visor, 1989.

ATANASIO de Alejandría. *Discursos contra los arrianos*. (trad. Ignacio de Rivera Martín). Madrid: Ciudad Nueva, 2010.

AULLÓN DE HARO, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum, 2006.

AZARA, Pedro. *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Siruela, 1995.

— *La forma de lo bello*. (trad. Juan Díaz de Atauri) Madrid: La balsa de Medusa/Visor, 1998.

BOILEAU-Despreux, Nicolas. *Oeuvres Completes, Vol 3. Dialogues. Reflexions Critiques*. París: Societé des Belles Letres, 1942.

— *Oeuvres Completes, Vol 4. Dissertation sur la Joconde. Arret burlesque. Traité du sublime*. París: Societé des Belles Letres, 1942.

— *Arte Poética*. (Trad. Ramón Alcaide) Buenos Aires: Editorial Clásica, 1953.

BOLLA, Peter de. *The Education of the Eye. Painting, landscape, and architecture in Eighteenth-Century Britain*. California: Stanford University Press, 2003.

— *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*. Nueva York: Basil Blackwell, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. (trad. María del Carmen Ruiz de Elvira) Madrid: Taurus, 2006.

BREDEKAMP, Horst. *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*. (trad. inglés: Allison Brown) Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995.

BRYSON, Norman. *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*. (trad. Consuelo Luca de Tena) Madrid: Alianza, 1991.

— “House of Wax” en *Cindy Sherman 1975-1993*. Nueva York: Rizzoli International, 1993, p. 216-233.

BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann y MOXLEY, Keith. *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Nueva York: Harper Collins/IconEditions, 1991.

BUDD, Malcolm. “Delight in the Natural World. Kant on the Aesthetic Appreciation of Nature. Part III: The Sublime in Nature” en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 38, nº 3, julio, 1998, p. 233-250.

BURKE, Edmund. *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Londres: Bulton, 1968.

— *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. (trad. Menene Gras Balaguer) Madrid: Tecnos, 1997.

— *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*. (trad. Esteban Pujals) Madrid: Ediciones Rialp, 1989.

BURKE, Peter. *El uso de la imagen como documento histórico*. (trad. Teófilo de Lozoya) Barcelona: Crítica, 2001.

CABRERA Contreras, Juan. “El descrédito de la reproducción y la necesidad de una erótica del arte” en QUARESMA, José y RAMOS, Juan Carlos (eds.) *Ensayos sobre reproductibilidad/ Ensaaios sobre reprodutibilidade*. Granada: Universidad de Granada, 2008.

CARCHIA, Gianni. *Retórica de lo sublime*. (trad. Mar García Lozano) Madrid: Tecnos, 1994.

CASACUBERTA, David. *Qué es una emoción*. Barcelona: Crítica, 2000.

COHN, Jan & MILES, Thomas H. "The Sublime: In Alchemy, Aesthetics and Psychoanalysis" en *Modern Philology*, Vol. 73, N° 3, febrero, 1977, p. 289-304.

COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. Oxford: The Clarendon Press, 1955.

COMMENT, Bernard. *The Painted Panorama*. (trad. inglés: Anne-Marie Glasheen) Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 2000.

CONNELLY, Frances S. *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725-1907*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

CROCE, Benedetto. *Breviario de Estética. Aesthetica in Nuce*. (trad. Jesús Bregante Otero) Madrid: Alderabán, 2002.

— *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. (edición de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón sobre la versión de Angel Vegue i Goldoni) Málaga: Ágora, 1997.

CROWTHER, Paul. *The kantian sublime. From Morality to Art*. Nueva York: Oxford Clarendon Press, 1989.

DAMASIO, Antonio R. *El error de Descartes*. Barcelona: Crítica, 2006.

DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. (trad. Carles Roche) Barcelona: Paidós, 2005.

— *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. (trad. Ángel y Aurora Mollá Román) Barcelona: Paidós estética, 2002.

DARWIN, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. (trad. Tomás Ramón Fernández Rodríguez) Madrid: Alianza, 1984.

DASTON, Lorrain y PARK, Katharine. *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*. Nueva York: Zone Books, 2001.

DAVIES, Stephen. *The Philosophy of Art*. Malden: Blackwell, 2006.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. (trad. José Luis Pardo) Valencia: Pretextos, 2000.

DEJEAN, Joan. *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. (trad. María Cecilia González y Dardo Scavino) Barcelona: Paidós, 2001.

— *Márgenes de la filosofía*. (trad. María del Carmen González Marín) Madrid: Cátedra, 1989.

— *De la gramatología*. (trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti) Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

DESCARTES, René. *Las pasiones del alma*. (trad. Tomás Onaindia) Madrid: Edaf, 2005.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. (trad. Jordi Claramonte) Barcelona: Paidós Estética, 2008.

DICKIE, George. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. (trad. Sixto J. Castro) Barcelona: Paidós Estética, 2005.

— *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. (trad. Francisco Calvo Garzón) Madrid: La balsa de Medusa, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La pintura encarnada*. (trad. Manuel Arranz) Valencia: Pre-Textos, 2007.

— *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. (trad. Juana Salabert) Madrid: Losada, 2005.

DU BOS, Jean-Baptiste. *Reflexiones Críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. (trad. Josep Monter) Valencia: Universitat de València, 2007.

DUNCAN, Carol. *Rituales de civilización*. (trad. Ana Robleda) Murcia: Nausícaä, 2007.

DUQUE, Félix. *Contra el humanismo*. Madrid: Abada, 2003.

DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. (trad. Ana Martínez Arancón) Madrid: Alianza, 2003.

ECO, Umberto. *Signo*. (trad. Francisco Serra Cantarell) Barcelona: Labor, 1994.

ELKINS, James. *Six Stories from the End of Representation*. California: Stanford University Press, 2008.

— *Pictures and Tears*. Nueva York: Routledge, 2001.

FARRÉ, Luis. *Categorías estéticas*. Madrid: Aguilar, 1967.

FERGUSON, Frances. *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*. Nueva York: Routledge, 1992.

FORSEY, Jane. “Is a Theory of the Sublime Possible?” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, nº 4, otoño, 2007, p. 381-389.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. (trad. Alfredo Brotons Muñoz) Madrid: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Sobre la Ilustración*. (trad. Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo) Madrid: Tecnos, 2003.

— *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (trad. Elsa Cecilia Frost) Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

— *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. (trad. Francisco Monge y Joaquín Jordá) Barcelona: Anagrama, 1981.

FRANZINI, Elio. *La estética del siglo XVIII*. (trad. Francisco Campillo) Madrid: La Balsa de Medusa/Visor, 2000.

FREEDBERG, David. “Warburg’s Mask: A Study in Idolatry” en WESTERMANN, Mariet (ed.) *Anthropologies of Art*, Yale: Sterling and Francine Clarke Art Institute, 2003.

— *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. (trad. Purificación Jiménez y Jarónima G^a. Bonafé) Madrid: Cátedra, 1992.

FREELAND, Cynthia. *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. (trad. María Condor) Madrid: Cátedra, 2006.

— “Piercing to our inaccessible inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola” en TOWNSEND, C. (ed.) *The Art of Bill Viola*. Londres: Thames and Hudson, 2004,

p. 25-45.

— “The Sublime in Cinema” en PLANTINGA, Carl & SMITH, Greg M. (eds.) *Passionate Views. Film, cognition and emotion*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas. Tomo 7. (1916-1924)*. (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres) Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

FRONZIZI, R. *¿Qué son los valores?* México: Fondo de cultura económica, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. (trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito) Salamanca: Ediciones Sígueme, 2001.

— *Estética y hermenéutica*. (trad. Antonio Gómez Ramos) Madrid: Tecnos, 2001.

GILBERT-ROLFE, Jeremy. *Beauty and the contemporary sublime*. Nueva York: Allworth Press, 1999.

GOMÁ LANZÓN, Javier. *Imitación y experiencia*. Barcelona: Crítica, 2005.

GOMBRICH, Ernst. H. *La preferencia de lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de occidente*. (trad. Juan Manuel Ibeas) Madrid: Debate, 2003.

— *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. (trad. José María Valverde) Madrid: Debate, 1998.

— *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (trad. Gabriel Ferrater) Madrid: Debate, 1998.

— “Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation”, en STEINER, Wendy (ed.) *Image and Code*. Michigan: University of Michigan, 1981.

GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. (trad. Carlos Thiebaut) Madrid: La balsa de Medusa/Visor, 1990.

GREGORY, R. L. y GOMBRICH, E. H. (eds.) *Illusion in nature and art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1973.

GRACIÁN, Baltasar. *El discreto y Oráculo manual y arte de prudencia*. Barcelona: Debolsillo, 2004.

GUYER, Paul. *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*. Nueva York: Cambridge University Press, 2005.

— *Kant and the Experience of Freedom. Essays of aesthetics and morality*. Nueva York: Cambridge University Press, 1996.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. (trad. Antonio Doménech) Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

HADJINICOLAOU, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. (trad. Aurelio Garzón del Camino) Madrid: Siglo XXI, 1973.

HARRISON, Jane Ellen. *Prolegomena to the study of Greek religion*. Nueva York:

Cambridge University Press, 2010.

HARTMANN, Nicolai. *Estética*. (trad. Elsa Cecilia Frost) México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

HEGEL, G. W. F. *Estética I*. (trad. Raúl Gabás) Barcelona: Península, 1989.

— *Estética II*. (trad. Raúl Gabás) Barcelona: Península, 1991.

HIPPLE, Walter John. *The Beautiful, The Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Nueva York: The Southern Illinois University Press, 1957.

HOLMQVIST, Kenneth, y PŁUCIENNIK, Jarosław. *Infinity in Language. Conceptualization of the experience of the Sublime*. Newcastle (Reino Unido): Cambridge Scholars Publishing, 2008.

HUME, David. *La norma del gusto y otros ensayos*. (trad. María Teresa Beriguistáin) Barcelona: Península, 1989.

HURLEY, Susan y CHATER, Nick. (ed.) *Perspectives on Imitation. From Neuroscience to Social Science, Vol. I. Mechanisms of Imitation and Imitation in Animals*. Massachusetts: The MIT Press, 2005.

HUTCHESON, Francis. *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*. (trad. Jorge V. Aurregui) Madrid: Tecnos, 1992.

JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. (trad. Francisco López Martín) Madrid: Akal, 2007.

JOHNSTONE, Sarah. I. *Restless dead: Encounters between the living and the dead in ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 1999.

KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. (trad. Luis Jiménez Moreno) Madrid: Alianza, 2008.

— *Crítica del juicio*. (trad. Manuel García Morente) Madrid: Espasa Calpe, 2001.

KHANG, Eik. “L’Affaire Greuze and the Sublime of History Painting” en *The Art Bulletin*. Vol 86, N° 1, marzo, 2004, p. 96-113.

KORSMEYER, Carolyn. *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. (trad. Francisco Beltrán Adell) Barcelona: Paidós, 2002.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts*. Nueva York: Harper Torchbooks, 1965.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. (trad. Inglés: Leon S. Roudiez) Nueva York: Columbia University Press, 1982.

LA RUBIA de Prado, Leopoldo. *Kafka: el maestro absoluto*. Granada: Universidad de Granada, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. (trad. Francisco González Arámburo) Madrid: Fondo de cultura económica, 2005.

— *El totemismo en la actualidad*. (trad. Francisco González Arámburo) México:

Fondo de cultura económica, 1986.

LOEWALD, Hans W. *Sublimation. Inquiries into theoretical psychoanalysis*. Massachussets: Yale University Press, 1998.

LOGAN, John. "Longinus and the Sublime" en NORTON, Glyn P. (ed.) *The Cambridge History of Literary Criticism VOLUME III: The Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 529-542.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *A tracte containing the arts of curious Paintinge Carvinge and Buildinge*. (trad. Inglés: Richard Haydocke) Faruborough (Inglaterra): Greeg Intational Publishers Ltd, 1970.

LÖNNROTH, Lars. "The Nordic Sublime. The Romantic Rediscovery of Icelandic Myth and Poetry" en BRAGASON, Úlfar (coord.) *Wagner's Ring and its Icelandic Sources. A symposium at the Reykjavik Arts Festival, 29 May 1994*. Reykiavik (Islandia): Stofnun Sigurðar Nordals, 1995, p. 31-41.

LYOTARD, Jean-François. *Lessons of the Analytic of the Sublime*. (trad. inglés: Elizabeth Rottenberg) California: Stanford University Press, 1994.

— *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. (trad. Enrique Lynch) Barcelona: Gedisa, 2006.

MACK, Rainer. "Facing down Medusa (an aetiology of the look)" en *Art History*, Vol. 25, Nº 5, noviembre, 2002, p. 571-604.

MACLAREN, Sarah F. "Magnificenza e mondo clásico. Storia di un idea estetica non políticamente correcta", en *Ágalma, Revista di studi culturali e di estetica*, Vol. 5, mayo, 2003, p. 8-60.

— "Giovanni Battista Piranesi y la magnificencia de las aguas de Roma" en *Revista de Occidente*, nº 306, noviembre, 2006, p. 261-279.

MAN, Paul de. *La ideología estética*. (trad. Manuel Asensi y Mabel Richart) Madrid: Cátedra, 1998.

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image. Glosas*. París: Éditions du Senil, 1993.

— *Sublime Poussin*. Standford: Standford University Press, 1999.

MATRAVERS, Derek. "Art and the feelings of emotions" en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 31, Nº 4, octubre, 1991, p. 322-331

MAURIES, Patrick. *Cabinets of Curiosities*. Londres: Thames & Hudson, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. (trad. José Escudé) Barcelona: Seix Barral, 1986.

MICHAUD, Yves. *El juicio estético*. (trad. Gerad Vilar) Barcelona: Idea Books, 2002.

MIROLLO, James V. "The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous Work of Art in a Wondrous World" en PLAT, Meter G. (ed.) *Wonders, Marvels and Monsters in Early Modern Culture*. Nueva Jersey: Associated University Presses, 1984, p. 24-44.

MITCHELL, Benjamin Frank. *Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*. Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2001.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Teoría de la Imagen*. (trad. Yaiza Hernández Velázquez) Madrid: Akal, 2009.

— *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: Chicago University Press, 2003.

MONK, Samuel H. *The sublime. A study of critical theories in XVIII-Century England*. Michigan: The University of Michigan Press, 1960.

MORELY, Simon (ed.) *The Sublime*. Londres: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2010.

MORRIS, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. (trad. Rafael Grasa) Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.

MORRIS, Weitz. “The Role of Theory in Aesthetics” en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, Nº1, septiembre, 1956, p. 27-35.

MUÑOZ Molina, Antonio. “Cuidado con los ojos” en *El País*, 24-5-1995, p. 40.

MUSGRAVE, William R. “The Politics of the Monstruos in Burke and Kant” en PLAT, Meter G. (ed.) *Wonders, Marvels and Monsters in Early Modern Culture*. Nueva Jersey: Associated University Presses, 1984, p. 271-293.

NEWMAN, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. (trad. Andrés Sánchez Pascual) Madrid: Alianza, 1997.

NUSSBAUM, Martha C. *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*. (trad. Rocío Orsi Portalo y Juana María Inarejos Ortiz) Madrid: Mínimo Tránsito/Antonio Machado Libros, 2005.

— *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. (trad. Antonio Ballesteros) Madrid: La balsa de Medusa/Antonio Machado Libros, 2004.

— *La terapia del deseo. Teoría y práctica de la ética helenística*. (trad. Miguel Candel) Barcelona: Paidós, 2003.

OGLE, M. B. “The House-door in Greek and Roman Religion and Folk-lore” en *American Journal of Philology*, Vol. 32, nº 127, 1911, p. 251-271.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente/Alianza Editorial, 2004.

OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. (trad. Fernando Vela) Barcelona: Alianza, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. (trad. Bernardo Fernández) Madrid: Alianza, 2004.

— *El significado en las artes visuales*. (trad. Nicanor Ancochea) Madrid: Alianza, 1998.

— *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. (trad. María Teresa Pumarega) Madrid: Cátedra, 1998.

PERNIOLA, Mario. *Contra la comunicación*. (trad. Carlo R. Molinari Marotto) Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

— *El arte y su sombra*. (trad. Mónica Poole) Madrid: Cátedra, 2002.

— *La estética del siglo veinte*. (trad. Francisco Campillo) Madrid: La balsa de Medusa, 2001.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: pasado y presente*. (trad. Margarita Ballarín) Madrid: Cátedra, 1982.

PLATÓN. *Diálogos*. (trad. Luis Roig de Lluís) Madrid: Espasa Calpe, 1986.

PLINIO. *Historia Natural*. (trad. Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín y Eusebia Tarrío) Madrid: Cátedra, 2002.

PODRO, Michael. *The Manifold in perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand*. Londres: Oxford University Press, 1972.

REYNOLDS, Josuah. *Discourses on Art*. Nueva York: Collier Books, 1966.

RIZZOLATTI, Giacomo. “The Mirror Neuron System and Imitation” en HURLEY, Susan y CHARTER, Nick (ed.) *Perspectives of Imitation. From Neuroscience to Social Science. Volume 1: Mechanisms of Imitation in Animals*. Massachusetts: The MIT Press, 2005, p. 55-76.

ROSENBLUM, Robert. “Lo sublime abstracto” en AA. VV. *La abstracción del paisaje. Del Romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March, 2007, p. 161-167.

ROSSET, Clément. *Lo real. Tratado de la idiotez*. (trad. Rafael del Hierro) Valencia: Pre-Textos, 2004.

RUDNER, Richard. “On Semiotic Aesthetics” en *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 10, nº 1, septiembre, 1951, p. 67-77.

SAINT GIRONS, Baldine. *Lo sublime*. (trad. Juan Antonio Méndez) Madrid: La balsa de Medusa, 2008.

SALABERT, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes, 2003.

SANTAYANA, George. *El sentido de la belleza*. (trad. Carmen García Trevijano) Madrid: Tecnos, 1999.

SCHELER, Max. “On the Tragic” en CORRIGAN, Robert W. (ed.) *Tragedy. Vision and Form. Second edition*. Nueva York: Harper and Row, 1981, p. 17-30.

SCHILLER, Friedrich. *Lo sublime (de lo sublime y sobre lo sublime)*. (trad. José Luis del Barco) Málaga: Ágora, 1992.

SCHLOSSER, Julius Von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. (trad. José Luis Pascual Arranz) Madrid: Akal, 1988.

SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. (trad. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert) Barcelona: Paidós Estética, 2004.

SHUSTERMAN, Richard. *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*. (trad. Fernando González del Campo Román) Barcelona: Idea Books, 2002.

— “Somaesthetics: a Disciplinary Proposal” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, nº 3, verano, 1999, p. 299-313.

— “Somaesthetics and Burke’s Sublime” en *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, nº4, octubre, 2005, p. 323-341.

SLOTERDIJK, Peter. *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. (trad. Germán Cano) Valencia: Pre-Textos, 2005.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. (trad. Aurelio Major) Barcelona: Debolsillo, 2010.

— *Contra la interpretación y otros ensayos*. (trad. Horacio Vázquez Rial) Barcelona: Debolsillo, 2007.

SPECK, Stanley. “‘Arousal theory’ Reconsidered” en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 28, nº 1, invierno, 1988, p. 40-47.

STOICHITA, Victor I. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. (trad. Anna María Coderch) Madrid: Siruela, 2006.

SUMMERS, David. *El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética*. (trad. José Miguel Esteban Cloquell) Madrid: Tecnos, 1993.

TATARKIEVICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (trad. Francisco Rodríguez Martín) Madrid: Tecnos, 1997.

TILGHMAN, B. R. *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*. (trad. Salvador Rubio Marco) Valencia: Universitat de València, 2005.

— *The expression of emotion in the visual arts: a philosophical inquiry*. Países Bajos: Martinus Nijhoff/The Hague, 1970.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2006.

TUFTS, James H. “On the genesis of aesthetic categories” en *The Philosophical Review*, Vol. 12, nº 1, enero, 1903, p. 1-15.

TURNBULL, George. *A treatise on ancient painting (1740)*. Munich: W, Fink, 1971.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. (trad. Juan Diego López Bonillo) Barcelona: Ariel, 2001.

— *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. (trad. Daniel Zadunaisky) Barcelona: Gedisa, 2001.

VISCHER, Robert y VISCHER, Theodor Friedrich. *Simbolo e Forma*. Turín: Aragno, 2003.

WALLINGS, David. (ed.) *Coleridge’s writings. Vol. 5. “On the sublime”*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2003.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. (trad. Joaquín Etorena Homaeché) Madrid: Sexto Piso, 2008.

WESCHLER, Lawrence. *Mr. Wilson’s Cabinet of Wonder. Pronged Ants, Horned Humans, Mice on Toast, and Other Marvels of Jurassic Technology*. Nueva York: Vintage Books, 1995.

- WOLLHEIM, Richard. *On the Emotions*. Londres: Yale University Press, 1999.
— *El arte y sus objetos*. (trad. Carlos Trías) Barcelona: Seix Barral, 1972.
- WOOD, Gillen D'Arcy. *The shock of the real. Romanticism and visual culture 1760-1860*. Nueva York: Palgrave, 2001.
- WOLFREYS, Julian. (ed.) *The Derrida reader. Writing performances*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.
- ZIFF, Paul. "The task of defining a work of Art", en *The Philosophical Review*, Vol. 62, nº 1, enero, 1953, p. 58-78.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. (trad. Isabel Vericat Núñez) México: Siglo XXI, 2008.
— *For they know not what they do. Enjoyment as a political factor*. Nueva York: Verso, 2002.
— "Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears" en *Ocotber*, vol. 58. Rendering the Real, otoño, 1991, p. 44-68.

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TEMÁTICO

- Addison
Joseph, 36, 61, 92, 93, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 185, 187, 188, 202, 203
- Adorno
Theodor, 22
- agalma, 34, 59, 98, 100, 105, 249, 250
- Agamben
Giorgio, 98, 100, 104, 105, 178
- aisthesis*, 160, 165, 167
- apreciación distanciada, 247
- Aristóteles, 94, 100, 112, 129, 137, 138, 144, 151, 195, 196, 204
- Arte, 9, 11, 13, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 34, 39, 40, 41, 68, 70, 75, 76, 77, 78, 85, 86, 88, 93, 94, 98, 100, 108, 118, 158, 182, 184, 201, 214, 219, 220, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 257
- Ashfield
Andrew, 30, 56, 156, 158, 159, 160, 168, 193
- asombro, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 86, 92, 137, 140, 146, 177, 186, 194, 195, 197
- Assunto
Rosario, 116, 129
- Aullón de Haro
Pedro, 27, 53, 73, 74, 82, 90, 129, 130, 131, 181, 182
- Bailey
Douglass, 11, 12, 13, 14, 27, 42, 43, 44
- Barker
Robert, 114, 115, 118
- Barthes
Roland, 28, 54, 77, 136
- Baudrillard
Jean, 32, 57
- Bellas Artes, 5, 22, 23, 85, 94
- belleza, 19, 20, 73, 80, 88, 110, 116, 157, 161, 162, 165, 166, 185, 186, 197, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 221, 222, 223, 229, 230, 240, 243, 244, 247, 249, 254
- Belting
Hans, 25, 52, 101, 104, 109, 158
- Bennet
Jill, 33, 58, 252, 253, 254, 255, 256
- Biernoff
Suzannah, 28, 33, 54, 59, 102, 103, 104, 255, 256
- Bodei
Remo, 99
- Boileau
Nicolas, 8, 27, 29, 35, 53, 55, 60, 71, 72, 74, 78, 83, 86, 122, 123, 124, 127, 128, 130, 131, 134, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 176, 200
- Bolla
Peter de, 30, 56, 93, 143, 156, 158, 159, 160, 167, 168, 176, 177, 193
- Bourdieu
Pierre, 26, 52, 159, 160
- Bouts
Albert, 103, 271
- Boydell
John, 114, 115, 271
- Buen Gusto, 36, 155, 161, 163, 172
- Burford
Robert, 117, 118, 119
- Burke
Edmund, 8, 12, 19, 30, 32, 36, 38, 43, 56, 58, 61, 62, 69, 70, 91, 92, 93, 123, 156, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 194, 199, 231, 240, 244, 254, 257, 258, 261
- Cabrera
Juan, 5, 22, 23
- Carchia
Gianni, 28, 54, 143
- categoría estética, 5, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 33, 39, 41, 71, 72, 73, 85, 130, 131, 158, 180, 194, 195, 200, 202, 203, 209, 231, 236, 239, 254
- Collingwood
Robin George, 24, 229
- Constable
John, 115
- Croce
Benedetto, 24, 51, 70, 229

- cultura visual, 233, 234
- Danto
 Arthur C., 18, 24, 25, 32, 40, 51, 57, 64,
 216, 229, 240, 241, 242, 245, 254
- Daston
 Lorraine, 29, 55
- Dejean
 Joan, 26, 52, 141, 142, 173, 174, 175
- Derrida
 Jacques, 26, 52
- desinterés, 18, 28, 30, 85, 86, 88, 124, 133,
 155, 157, 159, 160, 161, 168, 184, 219,
 223, 227, 230, 249
- dimensión corporal, 104, 232
- discurso estético, 14, 16, 18, 19, 73, 80, 86,
 87, 157
- distinción*, 5, 25, 33, 72, 75, 98, 107, 123,
 144, 146, 147, 152, 159, 160, 180, 185,
 200, 203, 205, 206, 208, 210, 212, 222,
 232, 258
- Du Bos
 Jean-Baptiste, 123
- Duchamp
 Marcel, 27, 238
- Duque
 Félix, 67
- efecto-afecto, 18, 27, 90, 176
- Elkins
 James, 29, 31, 55, 57, 118, 119, 120, 246
- empatía, 102, 119, 120, 121, 123, 124, 190,
 252
- era de la imagen, 158, 233
- era del Arte, 25, 158, 233
- esencialismo, 25
- Estética, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 36,
 39, 70, 77, 78, 79, 85, 87, 93, 114, 124,
 129, 131, 134, 148, 150, 155, 156, 158,
 160, 165, 169, 170, 182, 199, 200, 205,
 206, 209, 211, 212, 216, 218, 219, 223,
 225, 226, 229, 232, 233
- estética filosófica, 157, 158, 159, 222, 230
- Estudios Visuales, 23, 77, 86, 233, 234
- experiencia estética, 31, 34, 156, 180, 201,
 223, 230
- experiencia sensitiva, 28, 32, 37, 77, 81,
 108, 209, 220, 247, 250, 254
- falacia naturalista, 233, 234
- fascinación, 11, 13, 14, 67, 70, 74, 97, 252,
 256
- Foucault
 Michel, 26, 52, 203, 204, 255
- Freedberg
 David, 23, 24, 25, 52, 101, 104, 158,
 159, 234
- Freeland
 Cynthia, 33, 59, 255, 257, 258, 259,
 260, 261
- Fronzizi
 Risieri, 212, 213, 215
- fruición física, 14, 15, 31, 38, 160, 199
- Gadamer
 Hans-Georg, 22
- Gilbert- Rolfe
 Jeremy, 25
- Gombrich
 Ernst H., 24, 76, 77, 78
- gorgoneion*, 95, 96, 97
- Gracián
 Baltasar, 163, 164, 165, 166, 172
- Greenberg
 Clement, 24, 250
- Greuze
 Jean-Baptiste, 29, 55, 120, 121, 124,
 271
- gusto 'impuro', 160
- gusto 'puro', 159
- Guyer
 Paul, 12, 30, 43, 56, 220, 221, 223
- Habermas
 Jürgen, 26, 52, 113
- Harrison
 Jane Ellen, 95, 96
- Harvey
 Marcus, 12, 43
- Hegel
 Wilhelm Friedrich, 24, 51, 182
- Hipple
 Walter John, 183, 190
- Hirst
 Damien, 12, 43
- Hume
 David, 166, 167
- idea estética, 207
- idealismo filosófico, 24
- imagen de culto, 25, 109, 111, 172
- imitatio Christi, 103, 253
- Johnstone

- Sarah, 99
 juicio de gusto, 17, 30, 163
 Kaneda
 Shirley, 245, 247, 272
 Kant
 Immanuel, 8, 12, 21, 24, 30, 31, 37, 38, 39, 43, 49, 51, 56, 57, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 78, 87, 88, 90, 91, 93, 129, 139, 143, 149, 156, 157, 161, 166, 180, 182, 183, 184, 187, 188, 195, 199, 200, 203, 204, 205, 206, 208, 211, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 236, 237, 241, 242, 257, 258, 261
 Kawara
 On, 32, 58, 246, 247, 272
 Khang
 Eik, 29, 55, 120, 121, 122, 124
 Korsmeyer
 Carolyn, 161
lo bello, 36, 39, 69, 71, 73, 88, 91, 99, 169, 175, 176, 179, 180, 185, 186, 189, 203, 205, 208, 209, 211, 214, 218, 220, 221, 222, 223, 226, 230, 236, 243
lo estético, 70, 116, 165, 229, 237
 Lo grande, 8, 36, 169, 170, 242
 Lo Santo, 89
 Locke
 John, 162
 Lyotard
 Jean-François, 25, 31, 40, 51, 57, 64, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244
 Mack
 Rainer, 96, 97, 98
 maravilla, 8, 16, 17, 18, 21, 28, 34, 37, 38, 84, 86, 104, 105, 128, 140, 146, 148, 151, 193, 194, 195, 196, 197, 207
 Marin
 Louis, 19, 26, 52
 Martin
 Agnes, 32, 58, 247
 Matravers
 Derek, 81
 Milton
 John, 19, 47, 170
 Mirollo
 James, 196, 197
 Mitchell
 William J. Thomas, 24, 77, 78, 234
 Monk
 Samuel H., 82, 148, 149, 150, 155, 156
 Newman
 Barnett, 18, 32, 47, 57, 58, 216, 229, 230, 231, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 247, 272
 Nietzsche
 Friedrich, 88, 184
 numen
 numinoso, 8, 34, 59, 84
 Nussbaum
 Martha C., 28, 54, 86, 95, 132, 134
objetificación, 206, 207, 209
 objeto estético, 182, 243
 obra de arte, 19, 22, 23, 25, 31, 80, 81, 104, 119, 178, 180, 182, 210, 231, 233, 234, 239, 240, 243, 246, 250, 252, 259
 Ofili
 Chris, 12, 43
 Otto
 Rudolf, 28, 54, 79, 80, 89, 90, 91
 Paley
 Morton, 12, 43
 Panofsky
 Erwin, 101
Panorama, 115, 118, 271
 paradigma lingüístico, 26, 41, 76, 243
 paradoja de la tridimensionalidad, 12
 paradoja del miniaturismo, 12
 Park
 Catherine, 29, 55
 Perniola
 Mario, 33, 58, 249, 250
 Platón, 27, 73, 131, 132, 136, 213
 Poussin
 Nicolas, 19, 48, 121, 122, 124, 271
 pseudo-Longino, 8, 35, 71, 78, 110, 111, 119, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 167, 187, 188, 195, 200, 201
 Quaresma
 José, 23
 Quinn
 Marc, 12, 43, 256
 Ramos

- Juan Carlos, 23
- Reinagle
Richard, 115
- respuesta emocional, 17, 18, 25, 81, 210
- Reynolds
Joshua, 110, 111, 112, 115, 118
- Rosenblum
Robert, 32, 40, 58, 64, 77, 239, 240
- Ryan
Vanessa, 30, 56, 143, 156, 188, 189, 190
- Saint Girons
Baldine, 27, 83, 131, 133, 147
- Santayana
George, 206, 207, 209, 210
- Scheler
Max, 212, 213, 214, 215
- Schopenhauer
Arthur, 24, 51
- sensación, 13, 14, 15, 21, 25, 27, 30, 31, 37, 38, 71, 72, 77, 86, 89, 91, 116, 141, 152, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 174, 178, 190, 194, 195, 199, 206, 210, 224, 225, 253
- Shakespeare Gallery, 114, 271
- Shiner
Larry, 25, 51, 94, 229
- Shusterman
Richard, 30, 56, 183, 184, 185, 231
- Sontag
Susan, 33, 58, 68, 69, 70
- Still
Clifford, 239, 240, 272
- sublime
lo sublime, experiencia sublime,
experiencia de *lo sublime*, 3, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 99, 100, 104, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 165, 167, 168, 171, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 208, 209, 210, 211, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261
- Tasso
Torquato, 196
- Tatarkiewicz
Wladyslaw, 201, 202, 203, 214, 215
- techné*, 27, 130, 144, 147
- Teoría del Gusto, 8, 16, 30, 35, 150, 153, 154, 155, 160, 162, 165, 166, 167, 184, 185, 194, 205, 220, 221, 242
- Tilghman
B.R., 80, 182, 210
- tradición artística, 34, 72, 78, 81, 127
- tradición estética, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 29, 31, 35, 40, 72, 75, 80, 84, 85, 88, 113, 119, 124, 129, 130, 131, 140, 145, 147, 150, 157, 159, 160, 161, 171, 175, 178, 180, 181, 182, 184, 195, 200, 201, 203, 205, 216, 221, 230, 232, 236, 255, 260
- Tufts
James, 31, 57, 207, 208, 210, 215
- Turnbull
George, 111, 112
- Viola
Bill, 33, 59, 129, 255, 256, 259, 260, 261
- Ward
James, 239, 272
- Wood
Gillen D'Arcy, 29, 55, 114, 115, 117
- Ziff
Paul, 231
- Περι υψους*, 35, 134, 148, 152
- υψους*, 8, 20, 27, 28, 35, 60, 71, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 167, 187, 194

ÍNDICE DE FIGURAS

- FIGURA 1. Jeff Walls. *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992) MOMA (Nueva York) p. 57
- FIGURA 2. Exposición de David Caspar Friedrich en el Nacional Museet. Estocolmo (Suecia) p. 65
- FIGURA 3. Jackson Pollock. *One: Number 31*. Colección permanente del MOMA (Nueva York) p. 65
- FIGURA 4. *Gorgoneion* con tres alas. Escudo de bronce procedente de Olympia. (600-550 d. C.) Museo de Olympia (Atenas) p. 83
- FIGURA 5. *Medusa Rondanini* (sin datar) Gliptoteca de Munich (Alemania) p. 85
- FIGURA 6. *Hecate Chiaramonti* (sin datar) Museo Vaticano (Roma) p. 86
- FIGURA 7. Esfinge de cuatro cabezas (sin datar) Kunsthistorisches Museum (Viena) p. 86
- FIGURA 8. Albert Bouts. *Ecce Homo* (h. 1500) Convento de San José (Toledo) p. 93
- FIGURA 9. Albert Bouts. *Busto de Ecce Homo coronado de espinas* (h. 1500) Convento de la Purísima Concepción, El Toboso (Toledo) p. 94
- FIGURA 10. Rafael. *Madonna Sixtina* (1514) Staatliche Kunstsammlungen (Dresde) p. 98
- FIGURA 11. Grabado basado en el cuadro de George Romney. *William Shakespeare. The Tempest, Acto I, Escena I*. (1797) Publicado por J. Boydell para la Shakespeare Gallery (Londres) p. 103
- FIGURA 12. *Panorama* (vista parcial) Museo Victoria y Alberto (Londres) p. 105
- FIGURA 13. Charles Langlois. Estudio para *La Batalla de Moscú* (1938) Musée de l'Armée (París) p. 105
- FIGURA 14. Jean- Baptiste Greuze. *Septimo Severo reprendiendo a su hijo Caracalla* (1769) Museo Louvre (París) p. 110
- FIGURA 15. Jean-Baptiste Greuze. *Chica llorando por su pájaro muerto* (1759) Museo Louvre (París) p. 110
- FIGURA 16. Nicolas Poussin. *Los israelitas recogiendo el Manna en el desierto* (1639) p. 113
- FIGURA 17. Nicolas Poussin. *El testamento de Eudamidas* (1643) Statens Museum for Kunst (Dinamarca) p. 113
- FIGURA 18. Donatello. *San Jorge* (1415-1417) Museo nazionale del Bargello, Florencia (Italia) p. 179
- FIGURA 19. Barnett Newman. *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) MOMA (Nueva York) p. 202
- FIGURA 20. Kazemir Malevich. *Cuadro blanco sobre fondo blanco* (1918) MOMA (Nueva York) p. 221
- FIGURA 21. Clifford Still. *1957-D* (1959) Allbright-Knox Art Gallery, Bufalo (Nueva York) p. 223

- FIGURA 22. James Ward. *Gordale Scar* (1812-14) Tate Britain (Londres) p. 223
- FIGURA 23. Barnett Newman. *Onement I* (1948) MOMA (Nueva York) p. 225
- FIGURA 24. Shirley Kaneda. *Endless definition* (1998) Gallery Jean-Luc + Takako Richard (París) p. 229
- FIGURA 25. On Kawara. *Date-painting* (1986) Dallas Museum of Art, Dallas (Texas) p. 232
- FIGURA 26. Stuart Brisley. *Arbeit macht frei* (1976) Película en 16 mm, duración 20 minutos. p. 240

