



Inés Moreno

La autonomía
de la experiencia estética
y su problemática aplicación al arte

LA AUTONOMÍA
DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA
Y SU PROBLEMÁTICA APLICACIÓN AL ARTE

Inés Moreno

LA AUTONOMÍA
DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA
Y SU PROBLEMÁTICA APLICACIÓN AL ARTE

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Luis Bértola, Magdalena Coll, Mónica Lladó, Alejandra López Gómez, Vania Markarián, Aníbal Parodi y Sergio Martínez ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2019.

Fotografía de la estela funeraria de Philis, hija de Cléomédès.
Escultura en mármol Grecia, Isla de Thasos, 450-440 a. C.
Lugar de conservación: Musée du Louvre, París.

Fotografía tomada por Inés Moreno

© Inés Moreno, 2019

© Universidad de la República, 2021

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (ucur)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1861-7
e-ISBN: 978-9974-0-1862-4

Contenido

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Rodrigo Arim</i>	9
RESUMEN.....	15
INTRODUCCIÓN.....	17
CAPÍTULO I. AUTONOMÍA Y ESPECIFICIDAD DE LO ESTÉTICO.	
DE LA TEORÍA SUBJETIVISTA DEL SIGLO XVIII	
AL <i>PURISMO</i> DE LAS VANGUARDIAS.....	27
El tratamiento histórico de la belleza:	
¿cualidad objetiva o sentimiento?.....	28
La autonomía de la experiencia estética.	
Francis Hutcheson, entre Shaftesbury y Locke.....	35
Autonomía y pureza en las vanguardias del siglo XX.....	46
CAPÍTULO II. <i>PLACER, GUSTO Y DESINTERÉS</i> EN EL NUEVO ORDEN	
DEL SIGLO XVIII Y EN LA TEORÍA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA	61
El <i>placer</i> como categoría estética.....	62
El <i>desinterés</i> de la experiencia estética.....	70
El <i>gusto</i> y el nuevo orden social del siglo XVIII.....	76
Las nociones de <i>placer, gusto y desinterés</i>	
en la teoría estética contemporánea:	
Monroe Beardsley, Frank Sibley y Jerome Stolnitz.....	89
CAPÍTULO III. EL IRREDUCTIBLE DUALISMO DE LA BELLEZA	
EN LA ESTÉTICA MODERNA Y EL TRATAMIENTO DIFERENCIAL	
DE LA BELLEZA NATURAL Y LA BELLEZA ARTÍSTICA.....	105
El sentido de la belleza.....	105
La causa del sentimiento de lo bello:	
<i>uniformidad en la variedad</i>	110
Bipolaridad de la belleza:	
tensión entre idea simple y compleja.....	114
Tratamiento diferencial de la belleza natural y artística:	
Hutcheson, Hume y Kant.....	120
Belleza absoluta y relativa en la teoría de Hutcheson.....	121
Belleza pura y belleza del arte en Kant.....	145
Belleza absoluta, belleza relativa	
y la falsa dicotomía forma-contenido.....	150

CAPÍTULO IV. UNA NUEVA PERSPECTIVA: LA TEORÍA EXPERIENCIALISTA	155
Experiencia estética y <i>corporeización</i> del significado	156
Metáforas y <i>esquema de imagen</i>	163
CONCLUSIONES.....	169
BIBLIOGRAFÍA.....	175

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los elementos sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los resultados de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento.

Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el ochenta por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad uruguaya, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

Rodrigo Arim

Rector de la Universidad de la República

A Tomás, Juan Manuel y Pedro

Cuando los objetos artísticos son separados
tanto de las condiciones de origen
como de su operación en la experiencia,
se levanta un muro alrededor de ellos
que opaca su significación general,
de la cual trata la teoría estética.

John DEWEY, *El arte como experiencia* (1939)

Resumen

El propósito de este trabajo es dirigir la atención sobre uno de los factores causantes de los más frecuentes malentendidos en el terreno de la estética y la filosofía del arte y, por extensión, en el ámbito de la crítica y de la práctica artística misma. El malentendido consiste en creer que o bien existe una esencia del arte que puede definirse en términos de propiedades específicas, de valor universal, o bien —si nos negamos a aceptar esa tal esencia— deberíamos aceptar la arbitrariedad y completa relatividad de los productos y actividades que se reconocen como arte, como una mera convención social, sin que ninguna de sus características sea reconocida como relevante para su reconocimiento. De este modo, no habría criterios para reconocer y valorar el arte, más allá de la respuesta subjetiva y circunstancial de cada individuo.

El origen de dicho malentendido se encuentra en las teorías que, desde comienzos del siglo xx, se han hecho eco de las ideas estéticas de la llamada *primera Modernidad*, que se desarrollaron en el siglo xviii. Estas tesis sostienen: 1) la identidad del arte con la belleza estética; 2) la autonomía y especificidad del sentimiento de lo bello y 3) la autonomía del arte respecto de fines ulteriores no artísticos. Esta especificidad ha sido frecuentemente expresada en términos de *visualidad pura*, *musicalidad pura*, *poesía pura*, etcétera.

La doctrina de la autonomía estética concebida por los teóricos de la primera Modernidad se reitera en las propuestas puristas de las vanguardias del siglo xx y en la estética analítica de la segunda mitad del siglo xx. La idea de especificidad, autonomía y pureza de la belleza, formulada por primera vez en el siglo xviii, fue clave en el desarrollo posterior de la teoría estética y la filosofía del arte. El carácter autónomo del valor del arte se convirtió en una de las principales consignas de las vanguardias y ha tenido amplia repercusión en el pensamiento posterior; esta defensa de la autonomía es uno de los aspectos más discutibles de la perspectiva dominante en las teorías de las artes visuales que, entre todas las artes, son las que, en mayor medida, han estado al servicio de funciones extrartísticas. Fines religiosos, políticos, pedagógicos o de distinción social, entre otros, han estado, no solamente acompañando lo que hoy llamamos arte, sino que han constituido el origen del arte antes de su existencia como tal, y luego de su reconocimiento social y su establecimiento como institución reconocida, las diferentes funciones del arte, fundamentalmente en las artes visuales, han sido un permanente motor en su desarrollo y transformación. Es precisamente esta respuesta a fines heterónomos lo que explica las profundas transformaciones que se han dado en el arte a lo largo de su historia y la imposibilidad de una definición abarcadora. Me propongo analizar aquí el origen filosófico de la idea de autonomía estética en el siglo xviii y alguna de sus repercusiones más

significativas tanto en los manifiestos vanguardistas como en la concepción del arte hasta hoy.

Es claro que el arte está vinculado fuertemente a la experiencia estética, pero no es cierto que esa experiencia sea privativa del arte, ni que el arte sea, exclusivamente, experiencia estética. La investigación sobre la experiencia estética no puede ser sino multidisciplinar, ya que la especulación filosófica aislada no podrá dar respuesta a asuntos tan vinculados con la naturaleza humana y sus modos de relacionarse con el medio natural y social, sino en conjunción con la ciencia cognitiva, la psicología de la percepción, la neurociencia, la lingüística, la historia del arte, entre otros. Es desde esta perspectiva que mencionaremos aquí la hipótesis de la *teoría experiencialista* que recientemente ha intentado colocar el asunto de la experiencia estética como un tema común a varias áreas del conocimiento, y como origen de diversas facultades y no únicamente aquellas vinculadas con la producción del arte.

Introducción

Las artes visuales, en la actualidad, producen gran desconcierto en el espectador que se acerca a ellas con la intención de comprender su sentido. Ni la reflexiva y perseverante contemplación de las obras ni los textos explicativos que las acompañan ni la opinión de los expertos y de la crítica especializada brindan respuestas satisfactorias que expliquen la razón por la cual cualquier objeto común —incluso objetos manufacturados, fabricados en serie o de uso cotidiano— puede, eventualmente, ser considerado obra de arte. Menos aún pueden explicar, fundadamente, cuál es la fuente de valor que permite determinar, en términos absolutos o comparativos, la calidad de las obras; es decir, dar cuenta de por qué una obra posee valor artístico y por qué ese valor es mayor o menor respecto de otra obra cualquiera.¹

Existen infinidad de divertidos ejemplos de los equívocos que se dan en el ámbito del arte contemporáneo. En 2015, una empleada de limpieza del Museo Bolzano de Milán destruyó una obra de arte al limpiarla. Es que la obra *¿Dónde vamos a bailar esta noche?*, creada por Sara Goldschmied y Eleonora Chiari, consistía en un conjunto de botellas y desperdicios de una fiesta finalizada, razón por la cual la sensata limpiadora creyó que limpiar el local era su tarea, indiscutiblemente; de manera que procedió a tirar a la basura todo el conjunto de «desperdicios».

Un caso más reciente, que tuvo gran repercusión, fue el que ocurrió a fines de 2019 cuando se conoció una nueva obra del artista italiano Maurizio Cattelan: una banana pegada a la pared con cinta adhesiva gris, titulada *Comediante*. La obra, cuyo valor de venta ascendió a 120 000 dólares, fue despegada de la pared por el también artista contemporáneo, David Datuna, quien luego de pelarla, simplemente se la comió. Afirmó que estaba llevando a cabo un arte performático llamado *artista hambriento*.

La lista de los casos sería infinita si consideramos que siempre habrá quien interprete los objetos como objetos de uso comunes y corrientes a menos que acepte la imposición de considerarlos obras de arte. No se trata de una explicación con razones, sino de una decisión arbitraria, por lo cual las personas no creen comprender el arte contemporáneo.

Podría pensarse que se trata del mismo tipo de perplejidad o desconcierto que, a fines del siglo XIX, generaban las pinturas de los artistas posimpresionistas, o las primeras obras del arte de vanguardia del siglo XX. Sin embargo, —entre otras consideraciones que aunque de gran interés no es pertinente desarrollar aquí— existe una diferencia notoria entre el desconcierto

¹ El problema de la justificación de las valoraciones en el arte contemporáneo fue ampliamente tratado en mi libro *La justificación del valor: un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo* (Moreno, 2013).

y rechazo que generaron en su tiempo las obras de vanguardia y el que producen en el público actual las obras del arte contemporáneo. Las primeras no eran confundidas con otro tipo de objetos de uso o manufacturados; es decir que en su momento eran identificadas como *pintura*, *escultura* o *poesía* que, aunque despreciadas por chocar contra el buen gusto de la tradición, no dejaban de ser obras de arte reconocidas como tales. Van Gogh disgustaba al gran público por realizar una «mala pintura», pero nadie dudaba de que sus productos fueran, efectivamente, cuadros y no cualquier otro objeto. El problema estaba planteado en términos de evaluación y no de denotación del concepto *obra de arte* y sus subconceptos *pintura*, *escultura* o *poesía*. Hoy el problema que tiene la teoría es el de dar cuenta de la referencia del término *obra de arte* porque, particularmente en las artes visuales, se encuentra indefinidamente abierto —en principio, cualquier entidad puede ser incluida cómodamente en la categoría *arte*—.

Es necesario clarificar la diferencia entre la propuesta moderna y la contemporánea para escapar al malentendido —muchas veces usado como *coartada* por algunas tesis que acompañan el arte contemporáneo— que pretende justificar la incomprensión del público actual con las causas que explicaron hace más de cien años el rechazo a la obra de Van Gogh, Cézanne o Picasso, entre otros. Un abismo tan grande separa ambos momentos que quizá se trate de la mayor brecha producida en la historia de las artes visuales; brecha que se explica por la ruptura radical con la Modernidad que ha tenido lugar a mediados del siglo xx y que Arthur Danto (1997) ha calificado como «el fin de las narrativas» o con la expresión más dramática: «el fin del arte», producido en la década de 1960.

Las propuestas vanguardistas de comienzos del siglo xx incidieron decisivamente en la gran apertura de la denotación del concepto *arte*, al integrar en esa categoría máscaras, fetiches, objetos manufacturados, objetos encontrados, formas decorativas, dibujos de niños, de alienados, entre otras entidades que hasta entonces no eran reconocidas como arte. Aun así, a pesar de la gran amplitud del concepto *arte* de la vanguardia, el factor estético-visual seguía firmemente presente, tal como lo había estado, con mayor o menor peso, a lo largo de toda su historia. Los artistas vanguardistas reconocen su pertenencia a una tradición de milenios; aunque rompen con el lenguaje académico y con la tradición clásica, se ven a sí mismos como continuadores de un pasado que siempre les inspira de un modo u otro.

La ruptura con lo estético del arte conceptual contemporáneo constituye un quiebre mucho más radical y significativo con la historia de las artes visuales; asunto que no ha sido visto con suficiente claridad por los teóricos contemporáneos, quienes han insistido en la pretensión de conseguir una definición del arte lo suficientemente abarcadora como para dar cuenta tanto del pasado como de la situación presente. Una pretensión que ha colocado a la teoría del arte de las últimas décadas en el siguiente dilema: o bien se acepta la existencia de algo

que pueda definirse como propiedad específica y universal del arte —tesis que se impone en la estética del siglo XVIII, continúa la vanguardia y luego la teoría estética analítica de la segunda mitad del XX—, o bien, si se niega la existencia de tal esencia transhistórica, hay que aceptar que no hay posibilidad de definir al arte y, por tanto, su reconocimiento obedece a decisiones arbitrarias de cada cultura, tal como sostienen los diferentes institucionalismos.

El hecho de que las artes visuales hoy, a pesar de continuar denominándose *visuales*, se caractericen por su completo desinterés respecto de lo perceptivo-visual marca significativamente la distancia con las llamadas primeras vanguardias, ya que es característico el radical desinterés por lo estético, y un redireccionamiento hacia la idea o el concepto al que la obra remite. Es decir que en el arte contemporáneo, interesa más aquello que puede ser traducible al discurso conceptual que el medio a través del cual se transmite la idea; el modo material en el que aparece la obra de arte se vuelve secundario y, casi siempre, es solamente una excusa para expresar posturas respecto de las más diversas cuestiones de interés social, antropológico, político, etcétera. Este nuevo escenario ha dado lugar a obras que poco y nada tienen que ver con las obras tradicionalmente denominadas visuales, lo cual ocasiona una notoria dificultad para una teoría que pretenda dar una definición unificadora de la naturaleza de lo artístico; difícilmente puedan incluirse en una misma categoría objetos que responden a paradigmas tan diferentes e incompatibles.

La anomalía del arte contemporáneo impone, entonces, la necesidad de reflexionar desde una nueva perspectiva, sobre el arte en general y las artes visuales en particular, a todo aquel que se proponga comprender el sentido y el interés del arte. Las diferentes teorías del arte del último siglo han caído en el error de buscar una definición global, como si el arte mantuviera una unidad incambiada a través de la historia.

Me he referido aquí a la situación del arte contemporáneo —particularmente en las artes visuales— porque considero que antes de expedirse sobre si lo que hacen los artistas contemporáneos *es arte o no es arte* —tal como se plantea en muchos ámbitos— y presentar teorías más o menos elaboradas que justifiquen su estatus de arte y su valoración o rechazo, habría que analizar cómo y por qué se da esta situación. Se trata de una situación excepcional en la historia del arte en la que se produce una ruptura radical con una forma de producir y apreciar el arte en la que el factor estético estuvo siempre presente —entre otros muchos factores y funciones— con mayor o menor peso.

Mi hipótesis general es que el origen de la situación actual de las artes visuales —tanto en su teoría como en su práctica— se encuentra en el equívoco que han generado las ideas estéticas impuestas en el siglo XVIII, el llamado *siglo del gusto*, momento en que de la mano del nuevo paradigma subjetivista emerge la estética como disciplina filosófica bajo la consigna de la *autonomía y especificidad* de la experiencia estética —de la belleza en general y de la belleza del arte, en particular—.

El principal desafío teórico del empirismo británico fue buscar un criterio de reconocimiento universal que valga tanto para la belleza como para el arte, aun cuando sostenía una postura subjetivista de la experiencia estética. Un desafío teórico que, aunque no logró dar respuestas convincentes sobre el asunto, tuvo la virtud de haber colocado en el centro de la discusión una interrogante de enorme interés para la reflexión estética: ¿cómo escapar al relativismo absoluto desde una postura subjetivista que, en tanto tal, rechaza cualquier tipo de explicación en términos de belleza como cualidad objetiva o idea?

Con el subjetivismo del siglo XVIII, entonces, hace su aparición la defensa de la especificidad y autonomía de la experiencia de *lo bello*, en la medida en que esta es definida como un sentimiento sui géneris que responde tanto a la naturaleza como al arte. Es a partir de ese momento que se intentará dar cuenta de la peculiaridad del arte invocando la satisfacción estética y las propiedades estéticas, tesis que en el siglo XX han formulado las vanguardias de los primeros cincuenta años, tanto como la teoría estética de corte analítico de la segunda mitad del siglo. La idea de autonomía de la experiencia estética tiene su origen, como veremos más adelante, en preocupaciones de origen moral y teoría política y, concretamente, en el enfrentamiento entre las ideas de Thomas Hobbes y Shaftesbury.

En las últimas décadas la teoría del arte se ha dedicado de manera dominante a la discusión sobre la definición del arte, es decir, a intentar responder a la pregunta de si efectivamente existe algo que constituya la naturaleza de lo artístico, un rasgo específico que permita identificar a las obras de arte como pertenecientes a una misma categoría, a pesar de la ostensible diversidad de los objetos denominados *obra de arte*. La inadecuación de las operaciones perceptivo-sensoriales para diferenciar el objeto de una obra de arte se vuelve un asunto central —un criterio que aun la teoría que acompaña las primeras vanguardias mantiene—.

La teoría del arte contemporánea nos coloca en la encrucijada de tener que elegir entre dos modalidades de explicación del fenómeno artístico que podemos sintetizar del siguiente modo:

- I. La explicación de los esteticismos de la segunda mitad del XX, que aplicaron al arte lo que el pensamiento del siglo XVIII sostenía de la belleza en general. Defienden también la autonomía y pureza del arte, desde el reconocimiento de una experiencia estética específica correspondiente a su apreciación. Todos ellos, de un modo u otro, postulan la existencia de entidades que identifican al arte, tales como *propiedades estéticas*, *experiencia estética*, *gusto* o *desinterés*, categorías heredadas de las teorías sobre la belleza —asociada al arte— del siglo XVIII, que refieren a propiedades poseedoras de validez universal, es decir, con prescindencia de la consideración de las transformaciones que el arte, su apreciación y su valoración han sufrido a lo largo de su larguísima historia. Esta concepción

esencialista de la belleza del arte es explicable en la tesis de los filósofos del setecientos, debido al dominio absoluto del paradigma neoclásico prácticamente inmodificado desde la Antigüedad, pero no es comprensible en teorías pertenecientes a un siglo que ha roto con todos los paradigmas tradicionales como lo es el siglo xx. La teoría estética contemporánea retorna, de ese modo, a las viejas nociones propuestas por la estética de la primera Modernidad.

2. Por otro lado, en explícita oposición a los esteticismos, emerge la postura contextualista-institucionalista que sostiene que *arte* es, simplemente, todo aquello que arbitraria y convencionalmente es denominado así en un determinado contexto sociocultural. Una de las formulaciones más completas de esta tesis la constituye la *teoría institucional* representada por George Dickie, quien niega la existencia de cosas tales como *propiedades* o *cualidades estéticas*, al igual que la idea de *desinterés* como actitud adecuada para la apreciación del arte. Esta teoría institucional debe su éxito, fundamentalmente, a dos razones: por un lado, el oponerse a las muy poco sólidas tesis de los esteticismos y, por otro, el adecuarse a la perfección a la anómala situación del arte contemporáneo. Si cualquier objeto puede ser una obra de arte es porque no hay nada específico en una obra de arte y su reconocimiento como tal solo descansa en una convención arbitraria y circunstancial.

Ambas explicaciones son insuficientes, cualquiera de las dos alternativas mencionadas antes conducen, inevitablemente, a un callejón sin salida. La primera, porque incurre en la evidente circularidad de fundar la existencia de propiedades estéticas en un sentimiento y este en la existencia de las primeras, ya que no existe evidencia empírica de semejante propiedad en los objetos. Además es claro que esta tesis resulta insuficiente en virtud de su carácter ahistórico, al postular cualidades estéticas universalmente válidas y no ofrecer respuestas convincentes al fenómeno de la diversidad de objetos considerados *arte*, gustos y criterios de apreciación en los distintos momentos históricos y en las diversas culturas. La segunda opción, el institucionalismo, es insuficiente porque, si bien sirve para describir adecuadamente las artes visuales del presente, no tiene capacidad para explicar el fenómeno de las artes visuales en las distintas etapas de su desarrollo y resulta una teoría completamente insuficiente a la hora de fundamentar el valor de las obras de arte de la mayor parte de la historia y exponer los criterios por los cuales se juzga la superioridad de algunas obras frente a otras.² Se trata, por otro lado, de una teoría que se autoinvalida; si el arte carece de especificidad y no existe ningún criterio de reconocimiento para tales entidades llamadas *artísticas* más que la situación de hecho que se da en los diferentes contextos culturales, entonces no existe

2 Ver en Moreno (2013)

nada específico a lo que pueda denominarse *arte* con sentido y cualquier teoría que verse sobre el *arte* se vuelve, ella misma, un sinsentido.

El error de las teorías ha sido buscar la definición del arte en términos de propiedades universalmente válidas y, frente al fracaso de esta empresa, desistir de desarrollar una teoría filosófica alternativa, calificando esto de «intento vano» como sostenía Morris Weitz (1956). La inviabilidad de la teoría, para esta postura de tipo institucionalista, se apoya en la tesis de la indefinibilidad del *arte* en términos de propiedades necesarias y suficientes y en el reconocimiento de ese concepto como «concepto abierto», siguiendo a Ludwig Wittgenstein (1953).

En la última década, varios teóricos del arte han advertido sobre esta polarización y sobre la inviabilidad teórica de la búsqueda planteada en esos términos; Paolo D'Ángelo lo expresa claramente en el siguiente pasaje de su artículo «Aesthetics as Philosophy of Experience»:

La estética analítica ha estado dominada por más de cincuenta años por el problema de la definición de arte, pero todo el trabajo realizado en esta dirección parece haber llegado a un callejón sin salida. Una mera definición clasificatoria de la obra de arte es imposible, dado que, en un sentido puramente clasificatorio, cualquier objeto producido por las manos humanas puede considerarse una obra de arte y cualquier diferenciación adicional reintroduciría una evaluación (2013, p. 1).³

El propósito de este trabajo es analizar el modo en que en el siglo XVIII se origina la noción de *experiencia estética* y las repercusiones —directas o indirectas— que este concepto ha tenido en la teoría y en la práctica del arte hasta el presente. La autonomía estética concebida por los filósofos del setecientos sigue presente en las propuestas puristas de las vanguardias y en la estética analítica de la segunda mitad del siglo XX. Las consecuencias de este enfoque dominante se expresan en la crisis profunda de la teoría y práctica de las artes visuales hoy.

La idea de especificidad, autonomía y pureza que surge en el siglo XVIII fue clave en el desarrollo posterior de la teoría estética y la filosofía del arte: la autonomía y pureza de los lenguajes artísticos y con ello el carácter universal del valor del arte se ha convertido en la consigna de las vanguardias del XX y ha tenido amplia repercusión en el pensamiento posterior sobre el arte. Esta concepción autonomista de las artes visuales es uno de los aspectos más discutibles de la doctrina moderna, ya que es notorio que, más que ningún otro arte, ellas han sido instrumento privilegiado para fines de tipo religioso, político, pedagógico y de distinción social, entre otros muchos. Es, precisamente, este carácter polifuncional lo que explica las profundas y radicales transformaciones que podemos

3 Todas las citas tomadas de textos en otros idiomas son traducciones propias.

ver en el arte de diferentes épocas y en diferentes contextos sociales y culturales. Quedará para futuros trabajos desarrollar y fundamentar este importante aspecto vinculado con el desarrollo de la idea de autonomía como definitoria del arte y su relación con el agotamiento de las propuestas vanguardistas que han dado lugar a las prácticas artísticas contemporáneas. Aquí me limitaré a analizar el origen de la idea de autonomía estética en el siglo XVIII y sus repercusiones en los manifiestos vanguardistas y en la teoría del arte contemporánea.

La primera teoría que intenta dar cuenta sistemáticamente del fenómeno de la experiencia de la belleza y el arte desde la concepción autonomista la formula el filósofo irlandés Francis Hutcheson en su obra principal: *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725). Hutcheson postula la existencia de un *sentido interno* —facultad no cognoscitiva, sino afectiva— que es capaz de experimentar un *placer* específico, de carácter *desinteresado* ante los objetos bellos. Esta experiencia de la belleza ocurre con mayor frecuencia en los hombres que poseen *gusto*, es decir, que tienen desarrollada la capacidad de captar la belleza en aquellos objetos y obras de arte que poseen *uniformidad en la variedad*. Aunque esta es una propiedad necesaria pero no suficiente para que se produzca la satisfacción correspondiente a la belleza, porque no existe *lo bello* independiente de la intervención del sentimiento del sujeto.

Aunque Hutcheson no fue el primero en hablar de este tipo de experiencia, sí fue el primero en sistematizar, en una teoría estética, todas estas nociones emergentes del siglo XVIII; así como también fue el primero en exponer las principales dificultades que enfrenta una teoría del arte que se apoye enteramente en el *sentimiento* y que, sin embargo, pretenda mantener criterios universales para determinar lo que es verdadera y universalmente bello.

La estética del siglo XX ha recogido la noción de *esteticidad pura* y ha vuelto, de ese modo, a los conceptos de *placer estético*, *gusto* y *desinterés*. Sin embargo, la teoría no se ha ocupado suficientemente de los problemas y dificultades que estas nociones presentan como explicación del fenómeno del arte y no ha podido salir de los dilemas ya planteados por la estética del setecientos.

Es recurrente la mención a Immanuel Kant para situar el origen de la concepción de la autonomía o autosuficiencia formal de la belleza pura y el arte, sin embargo, el primero en desarrollar una teoría sistemática que defiende la autonomía de la belleza fue Francis Hutcheson, teoría que llamó la atención y ejerció una considerable influencia en el pensamiento de Kant. En el siglo XVIII comienza a surgir la idea de que la belleza es un sentimiento placentero peculiar, autosuficiente, que experimentan los hombres mediante una capacidad que, aunque natural, no es igual en todos los individuos: la delicadeza del gusto. Cuando aún se encontraba bajo la influencia de los moralistas británicos, Kant reconoció en él una de las fuentes filosóficas importantes en la teoría ética de la Ilustración. Aun después de haber rechazado la idea de *sentido moral*, Kant evidenció los efectos del pensamiento de Hutcheson

en su teoría estética, particularmente en la reflexión sobre la paradójica situación en la que se encuentra el juicio sobre *lo bello*, que, tratándose de un juicio estético —por tanto, subjetivo— aspira, sin embargo, a la universalidad, adoptando así la apariencia de un juicio lógico y objetivo. Lo que Kant caracterizó como «antinomía del juicio de gusto» y Eduard Hume trató como un asunto central en su ensayo *Of the Standard of Taste*, al buscar un criterio de valor artístico válido universalmente, algo que estaba ya completamente prefigurado en la teoría de Hutcheson, cuya premisa básica era que «la palabra *belleza* significa la idea suscitada en nosotros, y *sentido de la belleza* nuestra capacidad de recibir tal idea» (2004, p. 23). En esta breve frase, trivial solo en apariencia, Hutcheson resume una posición hacia la cual había tendido la crítica del arte y el pensamiento estético durante los cincuenta años previos y la postula como premisa de su teoría; luego deberá lidiar con las complicadas consecuencias filosóficas que esa postulación acarrea.

Es la creencia en un *sentido* específico para captar lo bello lo que permite dar autonomía y especificidad a la experiencia estética, pero coloca al sujeto psicológico como elemento determinante, lo cual conduce inevitablemente al relativismo. Para intentar escapar de esta problemática encrucijada, la estética empirista apela a nociones como las de *desinterés* y *delicadeza del gusto*, que apuntan a la existencia de ciertos criterios discriminatorios y universales que guían en la apreciación de la belleza y particularmente de la belleza en el arte.

El empirismo británico advierte, tempranamente, la encrucijada del juicio de gusto entre el carácter objetivo o subjetivo, algo que inspiró a Kant nada menos que para el tratamiento de una capacidad singular —de enorme interés para la determinación de las leyes empíricas— la capacidad de *juzgar*. Una facultad que había permanecido inexplorada en sus dos primeras críticas, que constituye tanto el centro de su tercera *Crítica* como una pieza clave en su doctrina general. El punto de partida de la *Crítica de la facultad de juzgar* es, precisamente, el carácter *anfíbio* del juicio de gusto que parece ser subjetivo y objetivo a la vez. Aunque en tanto es *estético* se trata de un juicio subjetivo, requiere, sin embargo, el asentimiento universal; este punto de partida servirá a Kant para explicar las condiciones bajo las cuales opera el *juicio reflexionante*.

Para la primera Modernidad, la noción de *gusto* —una categoría estética fundamental— lleva en sí misma una contradicción inevitable. *Gusto* alude a una facultad sensorial, pero al mismo tiempo el concepto *gusto* refiere a una capacidad superior, del hombre refinado, de gusto delicado y educado. Esto es lo que significa, precisamente, *buen gusto*; lo cual indica que existe algún criterio objetivo para determinar en qué consiste la apreciación del valor estético. De ese modo, la búsqueda de un criterio para el gusto que permita escapar al completo relativismo fue el objetivo constante del pensamiento estético de la Ilustración británica y enfrentó a los filósofos a la situación de no poseer un fundamento sólido para determinar la *corrección* o *incorrección* del juicio

estético ni la posibilidad de fundamentar de un modo convincente los juicios estéticos. Para el pensamiento ilustrado, la respuesta a la pregunta de un estándar subjetivo de gusto era un acto de fe en una naturaleza humana universal e inmutable y defendía la existencia de una base común para nuestras predilecciones; las diferencias observables entre los gustos de los hombres no desafiaban esta convicción ni constituyeron un obstáculo para su teoría; se creía que podía haber una gran diversidad de gustos en la arquitectura, jardinería y artes de diferentes naciones, pero todas con un único fundamento.

En consonancia con la primera Modernidad, la vanguardia artística del siglo xx también remite al *gusto* natural como un cierta capacidad de ser conmovidos o halagados por determinadas formas, colores o sonidos musicales. En ese sentido, manifiestos y poéticas apuntaron a liberar a los espectadores de ciertos prejuicios que el arte clásico había impuesto, por los cuales se rechazaban los nuevos lenguajes de las artes visuales y se consideraba que deformaban la realidad o no representaban nada en absoluto. El supuesto que subyace a esa actitud pedagógica es que aquello que obstaculiza el acceso a la inmediata satisfacción en el arte es el cúmulo de preconceptos con los cuales el espectador corriente se enfrenta a la obra, o su insuficiente, e incluso perverso, entrenamiento visual. El axioma que dice que la recepción del arte debe ser inocente y desprejuiciada supone que, en definitiva, lo que está en juego es un asunto de gusto, aunque no de un gusto subjetivo individual, sino un gusto universal y biológico. Esto es precisamente lo que Hutcheson denominó «sentido de la belleza» y lo que embarcó a la teoría en la búsqueda de un criterio universal que permita determinar un criterio común.

En el capítulo I, «Autonomía y especificidad de lo estético. De la teoría subjetivista del siglo XVIII al *purismo* de las vanguardias», describiré el contexto en el que se desarrolla la nueva estética subjetivista en el siglo XVIII, simultáneamente con el origen de la doctrina de la autonomía. Luego mostraré, a partir de una selección de textos extraídos de textos críticos y manifiestos vanguardistas, la concepción canónica del pensamiento moderno respecto del arte, cuyo eje central es la defensa de la autonomía y pureza de los lenguajes artísticos.

En el capítulo II, «*Placer, gusto y desinterés* en el nuevo orden del siglo XVIII y en la teoría estética contemporánea», me referiré al surgimiento de las categorías mencionadas como categorías estéticas, en el contexto de las ideas del siglo XVIII. Estas categorías tendrán una presencia constante, con mayor o menor incidencia, en las teorías del arte posteriores.

En el capítulo III, «El tratamiento diferencial de la belleza natural y la belleza artística», procuraré mostrar cómo aquellas teorías precursoras de la autonomía de la experiencia estética de la primera Modernidad se vieron obligadas a modificar sus doctrinas cuando enfocaron su reflexión directa y exclusivamente hacia el arte. Es decir que su tesis de especificidad y autonomía pudo aplicarse a la contemplación de la belleza del mundo, pero resultó

insuficiente e inadecuada para explicar la apreciación del arte tanto como su producción.

En el cuarto y último capítulo, «La teoría experiencialista», presentaré de un modo muy general una perspectiva contemporánea que hace foco en la experiencia estética de una manera que considero de particular interés. Se trata del denominado *experiencialismo contemporáneo*, que, heredero del pragmatismo de Dewey y desde diferentes disciplinas —tales como las ciencias cognitivas, la psicología de la percepción, la neurociencia, la lingüística, la filosofía, entre otras—, explora el origen *corporal* del significado, el pensamiento, el lenguaje y el arte, a partir de la hipótesis de que todos los modos iniciales de *creación de significado* son fundamentalmente estéticos. Desde esta perspectiva las artes constituyen la culminación del intento humano de encontrar significados y el estudio de la dimensión estética de la experiencia es crucial para desbloquear las fuentes corporales del significado. Precisamente, el objetivo más general de este libro es, en primer lugar, apuntar al error teórico de separar la experiencia estética de otro tipo de experiencias que del mundo tiene el hombre. En segundo lugar, mostrar que una teoría del arte enfocada en la experiencia específica y puramente estética, ajena tanto a los otros aspectos de la experiencia y conocimiento humanos como a la consideración de sus condicionantes históricas, es inviable.

Autonomía y especificidad de lo estético. De la teoría subjetivista del siglo XVIII al *purismo* de las vanguardias

Fue en la Europa del setecientos que tuvo lugar una de las innovaciones más importantes en el terreno de la reflexión sobre la belleza y el arte. Encauzada principalmente por el empirismo, consistió en dejar de considerar la belleza como una cualidad de los objetos, para comenzar a concebirla como una respuesta específicamente placentera del sujeto. A partir de este *giro subjetivista* del pensamiento estético, la belleza ya no se identifica con una cierta disposición u orden en los elementos que conforman los objetos que consideramos estéticamente estimables. La belleza pasa a ser un sentimiento peculiar, un estado afectivo gratificante del sujeto. Sin embargo, por muy destacable que sea este giro subjetivista de la estética moderna, este no es, en mi opinión, su rasgo más relevante. En primer lugar, porque si bien en este momento se radicaliza y se lleva a las máximas consecuencias el subjetivismo estético, hay que señalar que la idea de la belleza, considerada como una experiencia privada, ha estado presente, en mayor o menor medida, a lo largo de la historia del pensamiento estético, como veremos enseguida. En segundo lugar, porque considero que existe una novedad más drásticamente revolucionaria y precursora de los cambios más significativos en la teoría y la práctica del arte de los siglos posteriores y es la idea de que el arte se explica por un tipo de experiencia específica, peculiar y autosuficiente, desligada de todo lo externo y desprovista de cualquier tipo de función extraestética. Es la idea de la absoluta autonomía de la belleza y del arte que por primera vez se abre paso como idea potente, tanto en el contexto del empirismo británico como en las teorías continentales, particularmente en Alemania, como veremos más adelante. El concepto de autonomía del arte marcó a fuego el pensamiento y la práctica artística posterior y determinó, en mi opinión, tanto su formidable desarrollo inicial, como su inevitable agotamiento hacia el final del siglo xx.

La estética empirista recurrió a la noción de *sentimiento* para explicar la satisfacción en la belleza, tanto natural como del arte; un tipo de sentimiento que, como desinteresado que es, se caracteriza por su completa autonomía respecto de otras fuentes de gratificación o valor y no se puede confundir con ninguno de ellas. Esta autonomía, que se adjudicará también al arte en los manifiestos vanguardistas del siglo xx, rompe con una tradición de

estrecho vínculo entre las manifestaciones artísticas de los hombres y las diferentes funciones sociales, religiosas o políticas a las que el arte ha servido. Esta postura restringe el arte a una pureza que al comienzo da las posibilidades infinitas que aprovecharon al máximo los artistas de la primera mitad del siglo xx, pero luego manifiesta los síntomas de agotamiento correspondientes a la autorreferencia endogámica impuesta a los diferentes lenguajes en nombre de la autonomía y la pureza.

El tratamiento histórico de la belleza: ¿cualidad objetiva o sentimiento?

El giro subjetivista, asociado a la concepción autonomista de la belleza en el siglo xviii, abrió una nueva perspectiva teórica en la consideración del arte según la cual la obra de arte tiene un carácter puramente autotélico, es decir, genera un sentimiento placentero específico que le otorga un valor en sí y no en tanto cumple eficaz y adecuadamente con ninguna función externa. Las primeras obras significativas que, de un modo u otro, incidieron en este cambio de paradigma y en el surgimiento de esta consideración autosuficiente de la obra de arte son *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), de Shaftesbury; los ensayos de Joseph Addison sobre *Pleasures of the Imagination* en *The Spectator* (1712), y la investigación de Francis Hutcheson *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), obra que se ha citado como la primera teoría sistemática que trata sobre la belleza y que impulsó la nueva disciplina estética.

El aspecto subjetivo de la experiencia estética es evidente; el término *estética* es impuesto al léxico filosófico por la tradición alemana, pero su origen etimológico se encuentra en la denominación griega αισθητικός (aisthetikos), ‘sentimiento’ o ‘sensación’, que deriva, a su vez, del verbo αισθάνησθαι (aisthanesthai), que significa «percibir», «sentir» o «sentido». Como es sabido, Kant usó el término en la *Crítica de la razón pura* cuando trata los principios *a priori* de la sensibilidad —las intuiciones puras del espacio y el tiempo—, pero Alexander Gottlieb Baumgarten ya había utilizado el término en su tesis de maestría de 1735, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Meditaciones filosóficas sobre algunos requisitos del poema), donde usa la expresión «episteme aisthetike» para referirse al conocimiento basado en la percepción de los sentidos tanto como a la facultad que lo hace posible. Sus conferencias, de 1742 en adelante, fueron la base para el tratado de 1750 que dará nombre a la disciplina: *Aesthetica*. Baumgarten extendió posteriormente el término para identificar una «ciencia del conocimiento sensorial». En ese momento el término ya era familiar en Alemania —prueba de ello es el uso que hace del término Kant, quien, aunque rechazara la concepción de Baumgarten de la belleza como un conocimiento genuino, al comienzo de la

primera parte de la *Crítica de la razón pura*, dedicado a la estética trascendental, sostiene, en clara referencia a los filósofos británicos, que

los alemanes son los únicos que emplean hoy la palabra *estética* para designar lo que otros llaman *crítica del gusto*. Esta denominación se debe a la fracasada esperanza del notabilísimo crítico Baumgarten, que creyó poder someter el juicio de lo bello a los principios de la razón y elevar sus reglas a una ciencia (1943, p.169).

En Inglaterra y Escocia, el término *aesthetic* no fue de uso común hasta bien entrado el siglo XIX; los escritores británicos usaron el término *taste* para identificar una facultad afectiva y las especies de conocimiento derivadas de ella. El término *aesthetic* está ausente en el *Dictionary of the English Language* (1755) de Samuel Johnson, y es un hecho significativo que en 1798 William Taylor la considerara parte del «dialecto peculiar del profesor Kant». Aunque fue en el siglo XVIII que nació una disciplina identificable como *estética filosófica*, es indudable que existe una reflexión estética anterior; desde Platón y Aristóteles, las grandes doctrinas filosóficas incluyen algún tipo de reflexión sobre la belleza y el arte.

A pesar de que en la tradición del pensamiento estético previo ha dominado la postura objetivista sobre la belleza, la disputa en torno a su carácter objetivo o subjetivo se remonta al enfrentamiento de las tesis objetivistas de origen pitagórico y las subjetivistas de los sofistas.⁴

La tradición clásica ha tendido, en primer lugar, a otorgar a la belleza un valor de carácter objetivo, con estatus cognoscitivo y revelador de un orden de cosas que se reconoce existente con independencia de la percepción de los sujetos, y en segundo término, a no distinguir entre belleza natural y belleza del arte; se otorga al juicio sobre el arte el estatus cognoscitivo que se reconoce a la belleza en general. Una de las críticas de Platón al novedoso y revolucionario estilo mimético en las artes visuales de su época consiste precisamente en señalar que sus proporciones alteran las verdaderas medidas. Estas alteraciones son inevitables para quienes se proponen, como lo hicieron los artistas de su época, lograr una *apariencia* de medida y proporción no

4 Para los pitagóricos, *armonía, número y proporción* constituían condiciones objetivas de la belleza; como propiedad del cosmos, se descubre en la observación del universo. Filolao decía: «Puedes ver no solo en los asuntos demónicos y divinos la naturaleza del número y su influyente fuerza, sino también enteramente en todas las acciones o palabras humanas, tanto en todas las técnicas artesanales como en la música. Y la naturaleza del número y la armonía no admiten ninguna mentira» (Estobeo, Ecl. 1 proem. Cor. 3; fr. B 11, Diels). Desde la concepción antropocéntrica de los sofistas, el hombre es la medida de la belleza y lo que es bello en ciertas circunstancias es feo en otras; «no tiene nada de admirable [...] que nos parezca que somos hermosos —sostenía Epicarmo— pues también la perra parece ser hermosísima al perro, la vaca al buey, la burra al burro» (Diógenes Laercio, III 26: fr. B 5, Diels).

solamente objetiva, sino también aparente. Es decir, considerando al sujeto receptor y la perspectiva de su ojo que observa desde un lugar determinado. Así se afirma en el *Sofista* (235e-236a):

Si [los pintores] reprodujeran las proporciones auténticas que poseen las cosas bellas [...] la parte superior parecería ser más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a la una la vemos de lejos y a la otra de cerca [...] [los artistas] se desprecupan de la verdad y de las proporciones reales y confieren a sus imágenes las que parecen ser bellas (Platón, 1988, p. 380).

Justamente en eso consistía el problema de una escultura de Palas Atenea que la tradición atribuía a Fidias, su parte inferior era excesivamente corta si se la veía de cerca, pero resultaba de dimensiones justas si se la observaba desde abajo, una vez colocada en el pedestal, es decir, por encima del nivel del ojo.

El canon en la arquitectura clásica era concebido matemáticamente y las leyes de la *symmetria* (proporción) eran rigurosamente respetadas en base a un módulo establecido. Creían que estas proporciones existían también en la naturaleza, particularmente en el cuerpo humano, por lo tanto, la medida óptima era más bien un descubrimiento que una invención.

Sin embargo, como dije antes, sería erróneo creer que el predominio de la postura objetivista haya impedido el desarrollo de importantes doctrinas subjetivistas en la apreciación de la belleza y el arte, las cuales constituyeron sin duda el antecedente del pensamiento moderno, que, a pesar de su convicción neoclásica atada a las pautas tradicionales de la academia, adopta una doctrina puramente sentimentalista. Desde la Antigüedad, entonces, teóricos y artistas fueron plenamente conscientes de la incidencia del factor «subjetivo» y de las múltiples «ilusiones ópticas» a las que da lugar la observación de una escultura, una pintura o una construcción arquitectónica. Vitrubio estableció una prescripción de los cánones clásicos para la arquitectura, pero aconsejó que se le aplicaran ciertos ajustes (*temperaturae*); «El ojo —afirmaba— busca una visión que sea agradable: si no lo satisfacemos aplicando unas proporciones correctas, ajustando los módulos y añadiendo cualquier cosa que falte, hacemos que los espectadores tengan una visión desagradable y sin encanto» (Vitrubio, *De Archit.*, III, 3.13). Y consideraba que la ilusión debe ser «corregida» por medio de cálculos.

Lo que está en juego en esta concepción subjetiva de la belleza como *euritmia* es la consideración del punto de vista del espectador, o más bien del «ojo» del espectador. Existen ciertas leyes de la percepción visual que pueden ser estudiadas y tenidas en cuenta para realizar los ajustes necesarios que neutralicen las deformaciones. El ver algo proporcionado dependerá del lugar en el que esté colocado el espectador y esta es una concepción relativista de la belleza. Pero no significa esto que sea reducida a la subjetividad entendida

como experiencia placentera sin más. Sigue habiendo una única medida y proporción justa que es la que se percibe desde un lugar determinado, ya calculada por el artista previamente. Con lo cual no está en juego aquí el valor del canon como universal, sino la manera de hacerlo visible como tal desde una determinada perspectiva.

Algo muy diferente es lo que ocurre con algunas modificaciones adicionales de módulos realizadas por los artistas por razones que no tienen que ver con contrarrestar las ilusiones de la vista. Hubo quienes explicaron estas deformaciones como deliberadamente realizadas con el fin de producir un placer estético mayor, al evitar el aburrimiento que produce la rígida formalidad matemática. Aquí sí está en juego un elemento que apunta a la experiencia subjetiva de lo placentero en la belleza y que es inmedible, un fenómeno puramente afectivo al que solo en el siglo XVIII se le otorgó el lugar central.

Es decir que los antiguos, aunque vislumbraron el dilema de la bipolaridad de la belleza, de un modo u otro, se colocaron mayoritariamente del lado del objetivismo; Sócrates, cuya consideración de la belleza era básicamente utilitarista y funcional, sostenía:

... todo lo demás que utilizan los hombres se considera hermoso y bueno en relación a aquello para algo que sea útil. Así pues, ¿no es hermoso un cesto para llevar estiércol [...] y es feo un escudo de oro si para las labores propias de cada uno de ellos el uno está bien hecho y el otro mal [...] todas las cosas son buenas y hermosas para lo que vayan bien y malas y feas para lo que vaya mal?⁵

Para Sócrates no habría contradicción alguna entre *x es bello* y *x no es bello*, si se considera que la aparente contradicción se disuelve una vez aclarados y explicitados los términos de la adecuación al *fin*, en determinadas circunstancias. En el relativismo socrático, al igual que sucede con la noción de *euritmia*, no hay propiamente una bivalencia de la noción de belleza, sino un alerta respecto de un posible malentendido a la hora de apreciar la *verdadera* belleza, que siempre es objetiva, ya sea en términos de proporción o de funcionalidad. Así, a comienzos del XVIII, lo va a interpretar Jean-Pierre de Crousaz, como veremos más adelante, con el fin de conciliar «subjetivismo» y «objetivismo» de una manera adecuada.

Tempranamente, entonces, la reflexión estética plantea la inevitable polaridad en la concepción de lo bello asociada a las dificultades para su definición, tal como aparece ya en los textos platónicos; la aporía de la belleza está presente en la Antigüedad bajo la forma de la tensión entre *symmetria* y *eurythmia*; y fue un asunto que tuvo muy presente Platón, particularmente en el *Sofista*, como vimos más arriba.

5 Jenofonte Comentarîi III 8, 4.

A pesar de haber sido visto como defensor de una teoría objetivista de la belleza —en el sentido en que solamente cabría decir de un objeto que es bello si *participa* de la idea de belleza que existe como una esencia exterior a la subjetividad humana y como referente universal—, sin embargo, algunas interpretaciones recientes no ven el asunto con tanta claridad a favor de la defensa de la objetividad de parte de Platón. En su libro *Plato and the Question of Beauty*, Drew Hyland llama la atención sobre un aspecto crucial de la noción de belleza tal como se plantea en los diálogos *Hipias Mayor*, *Fedro* y *Simposio*. Aunque no hay en Platón un desarrollo ni análisis sistemático de esta idea, en sus textos parece sugerir que el carácter no discursivo de la *belleza* hace imposible una definición conceptual adecuada. Hyland advierte sobre el rol decisivo de los elementos no traducibles a discurso de la experiencia de lo bello en los diálogos mencionados, fundamentalmente en *Simposio* y *Fedro*. A su vez, la palabra *bello* puede compartir el significado de *bueno* en un sentido extramoral, como en «eso es una buena idea» o «hablas bien»; por esta razón, algunos traductores, especialmente en el caso de *Hipias Mayor*, prefieren traducir la palabra griega *to kalon* con el término *fine* en lugar de *beautiful*. La definición de lo bello que se persigue en *Hipias Mayor* no es nunca alcanzada. Sócrates exige una definición particular que pueda dar cuenta de todos los objetos que caigan en la denominación de *bello* en sus más variadas acepciones. Como suele ocurrir con los diálogos definicionales, Sócrates siempre encuentra un contraejemplo que sirve como refutación a los fallidos intentos de Hipias de dar respuesta a la demanda de Sócrates. Hyland se pregunta si estos intentos fallidos no conducen finalmente al lector al reconocimiento de que la comprensión de lo bello no puede ser reducida a una definición.

Hay una lección importante que aprender de esto, una que nos enseñó el drama del diálogo. Si «saber» se reduce a algo así como «poder presentar y defender una definición impecable», entonces «sabemos» muy poco en efecto, y casi nada de importancia perdurable para los hombres. Pero el movimiento mismo del diálogo demuestra que en un sentido menos extremo, Sócrates e Hipias ya saben, y saben muy bien, lo que significa el término *belleza*. Ellos son capaces de emplearlo en forma perfectamente, adecuada, e incluso, en el caso de Sócrates, irónicamente. Es decir [...] debemos darnos cuenta de que ya sabemos más de lo que podemos definir [...] El famoso *dictum* wittgensteniano «no busques el significado, busca el uso» está, incipientemente, ya en juego aquí (Hyland, 2008, p. 12).

Frente a la pregunta de Sócrates, Hipias responde aludiendo a la denotación del concepto *bello*: una bella virgen, una yegua, el oro, etcétera, es decir, con ejemplos de cosas bellas; en lugar de responder sobre la connotación de *belleza* que es lo que le pide Sócrates. Parecería que es Hipias quien

no comprende la pregunta y no acierta, por tanto, en la respuesta. Esta es la tradicional interpretación del texto platónico. Pero, según Hyland:

... en este caso particular, algo más está en juego en la primera respuesta de Hippias; algo que, mediante la evidencia de los propios textos platónicos puede no estar del todo equivocado. Porque su primera respuesta parece confirmar la convicción de que la primera y más fundamental experiencia de la belleza es la que tenemos de la belleza humana. En su famoso pasaje de ascenso del *Simposio*, Diótima insistirá en que «es necesario, si se quiere ir directamente a las cosas eróticas, comenzar con el amor al cuerpo bello». Seguramente, el ascenso nos llevará más allá de la belleza individual de los cuerpos, pero es llamativo donde *debemos* comenzar de acuerdo a Diótima. Y en el *Fedro*, en la famosa palinodia de Sócrates, la experiencia central de la belleza, la que analizará considerablemente en detalle, una vez más será la de la belleza humana (Hyland, 2008, p. 14).

El punto central de la discrepancia entre Sócrates e Hippias consiste en que para Sócrates cualquier objeción que se pudiera plantear a los ejemplos de Hippias sería relevante, en cambio, para Hippias, tal como lo subraya Hyland, solo serían relevantes aquellas que efectivamente surjan como objeciones del común de las opiniones. Hippias apunta a lo que la mayoría podría objetar y no a cualquier posible objeción a sus argumentos. Hippias, consistente con la sofística, cree que el hecho de que todo el mundo, o casi todo el mundo, se encuentre de acuerdo con algún juicio es equivalente a que es verdadero. Esta es la razón por la cual estaría conforme con sus múltiples respuestas a pesar de las permanentes objeciones de Sócrates.

¿Cuáles serían las condiciones bajo las cuales podría ser aceptable como adecuada la insistencia de Hippias en acudir a ejemplos denotativos en lugar de responder a la demanda concreta sobre la *esencia de lo bello*?

Parecería que el problema está en el intento de definiciones esencialistas que constituyen un camino sin salida no solo en este diálogo, sino también en el *Simposio* y el *Fedro*. Hyland se pregunta si no habría que interpretar —a partir de las buenas razones brindadas en los diálogos platónicos citados para concluir que no puede haber una adecuada articulación de la definición de la *esencia* de la belleza en sí misma— que para Platón hay algo irreductiblemente no discursivo en la belleza, que se resiste a cualquier definición conceptual. Platón presenta a un Hippias tan persistente y refractario a las objeciones de Sócrates que, según Hyland, hay un cierto sentido legítimo que tiene su terquedad; el sentido estaría dado por la insalvable dificultad de definir en términos discursivos la belleza.

También en el *Ion* se pone de manifiesto la imposibilidad de fundar los juicios estéticos. En ese diálogo, Sócrates pregunta si las cosas que se dicen de la poesía o los poetas son «defendibles», y si Ion puede «dar razones» para afirmar que Homero es superior a Hesíodo. Como sabemos, la respuesta de

Platón es negativa, porque dice que cuando Ion habla sobre Homero es gracias a la inspiración divina y no a partir de ninguna clase de conocimiento fundado. Peter Kivy, en su libro *Speaking of Art*, ha hecho una relectura interesante de Platón que apunta al mismo asunto:

¿No estamos también peligrosamente cerca de la visión de que Ion no está «poseído» por el dios, sino simplemente por sus propios sentimientos hacia la poesía sobre la que habla? ¿No es de extrañar, entonces, que las opiniones sobre la poesía expresadas en el *Ion* deban dar nacimiento a las opiniones sobre el arte expresadas en la *República*; que lo que llamamos «cualidades estéticas» es enviado a la oscuridad exterior, al mundo de las apariencias, de las sombras, de los reflejos, del no ser? No atribuyamos a Platón una distinción entre «subjetivo» y «objetivo» que pertenece a una época posterior. Pero sus puntos de vista sobre el arte, en manos de los que poseen tal distinción, tienden de este modo a la posición de que las observaciones estéticas no se refieren a la forma en que el mundo es, sino al modo en que el observador es y el mundo se le aparece (Kivy, 1973, p. 113).

Es decir que la opinión de que la belleza es una experiencia fugaz que nada tiene que ver con el conocimiento y que es de naturaleza subjetiva ha estado presente en el pensamiento sobre la belleza y el arte desde Platón en adelante y subyace implícitamente en todas las consideraciones importantes sobre el tema de la belleza a lo largo de su historia.

Ya en el siglo IV, San Basilio, padre de la Iglesia Griega, buscaba un punto medio entre las tesis objetivistas de la composición correcta entre partes (*symmetria*) como medida de la belleza y la tesis de Plotino, que defiende la belleza de lo simple (no compuesto y por tanto sin proporción posible). Así llega a enunciar una teoría conciliadora sorprendente y de enorme interés para la estética, desde la perspectiva de la necesidad de considerar, además de la medida, la luz, el color y la forma, al sujeto que la capta:

Pero si la belleza corporal recibe su ser de la mutua proporción de las partes y de la belleza cromática que salta a la vista, ¿cómo propósito de la luz, cuya naturaleza es simple y formada por partes semejantes, la noción de belleza conserva su valor? ¿No es acaso porque la proporción de la luz se testimonia no en sus propias partes, sino en el aspecto risueño y dulce que se ofrece ante la vista? Así en efecto, es hermoso el oro, no por la proporción entre sus diferentes partes, sino solo por su belleza cromática con la que seduce y encanta a la vista. Y el lucero de la tarde es el más bello de los astros no por la proporción que existe entre las partes que lo componen, sino por la claridad risueña y dulce que derrama ante nuestros ojos.⁶

6 Basilio de Cesárea, *Homilias en Hexaem*, II, 7 (P. G. 29, c.45).

Este peculiar modo de ver lo bello como una relación entre el objeto y el sujeto que lo contempla en un punto de tensión entre ambos no solo es novedoso, sino que no ha sido retomado de ese modo por ninguna teoría posterior, hasta que Francis Hutcheson mostrara la inherente ambivalencia de la noción de belleza.

Un poco antes que Hutcheson, el francés Jean-Pierre de Crousaz señalaba en su *Traité du Beau* que con el término *bello* se indica «cierta relación» que existe entre ciertos objetos y los sentimientos de agrado o juicios de aprobación. Decir *esto es bello* es, para Crousaz, decir que «percibo cierta cosa que apruebo, o si no, cierta cosa que me causa un placer. Aquí se patentiza que la idea que implica la palabra *bello* es de carácter doble, cosa que la hace equívoca, y así uno se confunde a no ser que separe sus dos significados» (en Tatarkiewicz, 1991, p. 565). Al señalar un significado doble de belleza, este autor apunta a la complejidad del concepto, pero, al igual que sus contemporáneos Yves-Marie André y Jean-Baptiste du Bos, intenta reconciliar objetivismo y subjetivismo, recurriendo a una explicación que aduce confusión y malentendido. Crousaz apela a fórmulas de compromiso al sostener que la regularidad es bella pero lo irregular también es necesario para poder apreciar la regularidad. Como observa Wladyslaw Tatarkiewicz, para Crousaz, «las cosas pueden ser bellas y al mismo tiempo no serlo, porque pueden ser percibidas desde distintos puntos de vista» (1991, p. 559). Las diferencias al juzgar sobre lo bello se explican aquí mediante el argumento de que son percibidas desde diversos puntos de vista. Esto puede hacer que incluso las cosas bellas se transformen en feas si no son aplicadas adecuadamente; «una bella mansión —sostiene Crousaz— no nos va a satisfacer como residencia de un monarca». Una tesis de compromiso entre lo objetivo y lo subjetivo es tan antigua como el tratamiento sobre lo bello en la filosofía.

La autonomía de la experiencia estética.

Francis Hutcheson, entre Shaftesbury y Locke

El siglo xx encuentra ya plenamente instalada la idea de que la apreciación del valor del arte no depende de nada externo a él mismo; en *Oxford Lectures on Poetry*, de 1909, A. C. Bradley sostenía que la naturaleza de la poesía y de todo el arte no es ser una parte ni una copia del mundo real, sino «ser un mundo en sí mismo, independiente, completo, autónomo» y que para aprehenderlo enteramente «se debe entrar en ese mundo conforme a sus leyes e ignorar por un tiempo las creencias, propósitos y condiciones particulares que pertenecen a otro mundo de realidad» (Bradley, 1909, pp. 5-6). Para Bradley, arte y realidad tienen desarrollos paralelos y no se encuentran en ningún lugar porque tienen «diferentes clases de existencia». Edward Bullough, en 1912, empleaba el término «distancia psíquica» para caracterizar la actitud contemplativa del

espectador ideal que debe desprenderse de su persona y contexto, para poder captar el hecho estético. En 1924, T. E. Hulme definía la concepción de *contemplación* del arte —que ya era de uso corriente— como desinteresada, y su objeto visto «sin memoria o expectativa», simplemente como un «ser en sí mismo y como fin y no un medio» para ninguna otra cosa que no sea él mismo (Hulme, 1924, p. 36).

La primera teoría del arte que manifiesta en todos sus términos el carácter autónomo de la experiencia estética de lo bello es la teoría de Francis Hutcheson, cuyos antecedentes se encuentran en las ideas de Shaftesbury y Addison. La teoría estética de Hutcheson fue expuesta enteramente en el texto de 1725, *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design* —el primero de los dos tratados que conforman *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*— y en tres ensayos breves publicados en el mismo año por *The Dublin Journal* con el título «Reflections Upon Laughter». La obra *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* tuvo cuatro ediciones, realizadas en vida del autor y bajo su supervisión: la primera en 1725, la segunda en 1726, la tercera en 1729 y la cuarta en 1738. No ha habido una reedición del primer tratado —*Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*— hasta la década de los setenta. También en 1725, Hutcheson publicó seis *letters* en *The Dublin Journal*, reimpresos, más tarde, por el editor del diario de Dublín, James Arbuckle, en *A Collection of Letters and Essays on Several Subjects, Lately Published in the Dublin Journal* (Londres, 1729). La colección fue reimpressa en 1734 y finalmente recogida en un volumen separado bajo el título *Reflections Upon Laughter, and Remarks Upon «The Fable of the Bees»*, en 1750.

A pesar de la escasa atención que ha recibido Hutcheson en la estética de los siglos posteriores, fue él quien le dio a la disciplina un giro decisivo y un impulso fundamental para su desarrollo futuro. El elemento sustancial de este giro proviene del rechazo empirista a cualquier tipo de compromiso metafísico que sostenga la existencia de ideas innatas y, en particular, la idea innata de la belleza. Los filósofos empiristas buscaron el origen de la idea de belleza en la naturaleza humana y sus capacidades, de manera exclusiva; particularmente en el *placer* específico que la identifica y que no se parece a ninguna otra experiencia gratificante.

La preocupación dominante de Hutcheson fue la ética, y continuó escribiendo sobre la moral hasta su muerte, pero su teoría estética fue de gran importancia porque le sirvió de apoyo a sus ideas sobre la moral. Belleza y bien son para él dos sentimientos que forman parte de la naturaleza humana y tienen mucho en común: pensaba que era más fácil mostrar el carácter innato de la experiencia desinteresada en el bien desde la experiencia de la belleza, cuyo carácter desinteresado quizá fuera más fácilmente intuible.

Su teoría ha sido fuente de inspiración de toda la estética británica inmediatamente posterior y de la estética kantiana en alguno de sus puntos

clave, tal como la caracterización del gusto como un sentimiento que aspira —extrañamente— a la validez universal, aquello que Kant denominó «la antinomia del gusto».

Existe un conocido estudio de E. H. Gombrich sobre la psicología de las artes decorativas que ya desde su título —*El sentido del orden*— indica el interés del autor en explicar la peculiar atracción humana hacia ciertas formas, y el rechazo hacia otras, como si su naturaleza dispusiera de un «sentido» discriminatorio. En la introducción, Gombrich afirma que su creencia en la existencia de dicho «sentido» se apoya en las investigaciones realizadas en el ámbito de la psicología de la percepción —tanto humana como animal— sobre las que ha tratado ampliamente en sus múltiples trabajos sobre la percepción de las imágenes. Una teoría de la percepción que parte del muy amplio y básico postulado que sostiene que la percepción no es un proceso pasivo, tal como la concibió John Locke con su concepción de la mente como una *tabula rasa* sobre la que se inscriben las impresiones sensoriales como único primer dato del que esta dispone. En ese sentido Gombrich afirma que:

...no hay ideas innatas, el hombre no tiene más maestro que la experiencia. Kant abrió la primera brecha en este edificio teórico cuando preguntó cómo podía la mente ordenar tales impresiones en espacio y tiempo si el espacio y el tiempo debían ser aprendidos primero a través de la experiencia. Sin una estructura preexistente o «sistema archivador» no podríamos experimentar el mundo y menos sobrevivir en él (1999, p. 1).

Gombrich nombra a Kant como el primero en discutir la tesis de la percepción como un proceso pasivo del sujeto, pero, en rigor, esa tesis ya se encuentra presente en toda su forma en la teoría de Francis Hutcheson, en su concepción de *idea de belleza*, *sentido interno de la belleza* y *desinterés* para caracterizar un tipo peculiar de experiencia que se experimenta bajo la forma de un placer específico. Como afirma Peter Kivy:⁷

Es generalmente reconocido que durante la primera mitad del siglo XVIII se produjo un cambio profundo en la teoría del arte y la belleza natural. A este período debemos el establecimiento del sistema moderno de las artes. En Inglaterra, la noción de una disciplina separada y autónoma dedicada exclusivamente al arte y a la belleza surgió a través del concepto de «desinterés estético». Además, el énfasis en la teoría del arte cambió de objeto a sujeto —de la obra de arte al perceptor y crítico—. El punto focal para este cambio fue el sentido de la belleza que, junto con el sentido moral de la escuela británica, representó una fuerza dominante en la teoría del valor

7 Destacado teórico del arte y autor del único libro —que yo conozca— enteramente dedicado a la obra de Hutcheson: *The Seventh Sense: Francis Hutcheson and Eighteenth Century British Aesthetics*, publicado por primera vez en 1976.

de la Ilustración. Es Francis Hutcheson quien, más que nadie, puede ser considerado como el fundador y portavoz principal de este círculo filosófico (2003, p. 5).

Precisamente, es Hutcheson quien socava las tesis de su maestro Locke, bastante antes que Kant, al poner especial énfasis en la concepción del sujeto como elemento activo en la percepción estética y transferir el interés por el objeto artístico al perceptor. El sentido estético, tanto como el sentido moral, deja paso al sentimiento; Kant lo reconoció cuando escribió, en 1762 —período previo a su rechazo de la ética sentimentalista—, la ética con obvia referencia a Hutcheson y a la escuela del sentido moral británico, «solo en nuestros días empezamos a darnos cuenta de que la capacidad de percibir lo verdadero es conocimiento, mientras que el de sentir lo bueno es sentir, y que los dos no deben, bajo ninguna circunstancia, confundirse» (en Schilpp, 1960, p. 31). Hutcheson identifica a la experiencia estética, por primera vez, con una experiencia de carácter completamente autónomo y específico, mediante una doble operación: la sustitución de la perspectiva metafísica de la belleza heredada del pensamiento antiguo por una nueva perspectiva psicológica que apunta a la identificación de un estado afectivo especial que denominará *placer* de la belleza y será captado por una capacidad especial: *el gusto*.

Al mismo tiempo, la obra de arte, que no había sido considerada con completa independencia de las funciones que desempeñó a lo largo de su historia, comienza a ser considerada de manera autónoma y como objeto valioso en sí y por sí mismo, lo cual queda expresado paradigmáticamente en la expresión que se vuelve corriente desde el siglo XVIII: *art for art's sake*, y que constituye un claro antecedente de la defensa de la pureza de los lenguajes artísticos que encontramos en manifiestos de los siglos XIX y XX reflejada en la expresión *el arte por el arte*.

Aunque él nunca haya utilizado la expresión *experiencia estética*, las raíces de esta noción se encuentran, a comienzos del siglo XVIII, en las tesis de Anthony Ashley Cooper, el tercer conde de Shaftesbury. De acuerdo a lo que afirma Guyer:

[Shaftesbury] y bajo su influencia, Francis Hutcheson, profesor de filosofía moral en Glasgow, caracterizaron nuestra respuesta a los objetos que muestran belleza y otras propiedades estéticas como la grandeza o la sublimidad, como «desinteresada» o independiente de nuestros intereses teóricos y prácticos normales. Se supone que esta caracterización de lo que ahora llamamos «experiencia estética» ha sido aceptada por los numerosos escritores de estética que los siguieron, hasta que Kant formalizó la teoría al elevar el desinterés, como el criterio del primer «momento» [de la Analítica de lo bello], y la premisa de todo su análisis posterior del juicio de gusto (1993, p. 48).

«Shaftesbury es el primero —señala T. Costelloe— en articular claramente el pensamiento de que el valor estético tiene un fundamento en la naturaleza humana, sin lo cual no podríamos hablar de belleza o sublimidad en absoluto» (2013, p. 20). La noción de «sentido interno» nos hace pensarlo próximo al sentido de la vista, el oído, el tacto y el gusto, los sentidos externos a través de los cuales el sujeto conoce el mundo. Pero aunque la belleza —igual que los colores, los sonidos, los objetos que tocamos y los alimentos probados— nos afecta inmediatamente, el gusto estético no implica una receptividad pasiva. El discernimiento sobre lo bello es activo, y se requiere de tiempo y esfuerzo para poder sentir —o aprehender, como lo expresa de Shaftesbury— la belleza. De allí surge la idea del *connoisseur*, crítico, o *verdadero juez*, que refiere a aquel que posee buen gusto o delicadeza en la capacidad de discernir en cuestiones de gusto y por lo tanto se vuelve un referente para juzgar sobre arte y belleza. Para Shaftesbury, el valor estético es, sin duda, comparable al valor moral, y en última instancia el único principio del orden manifiesto en la forma de la Mente Divina. Como señala Dabney Townsend, desconfía tanto del «mero sentido» como de una introspección no crítica; por ejemplo, sostiene que «nunca puede estar la fuerza real de una forma donde no es contemplada, no juzgada, sin examinar, y se encuentra solo como una nota accidental o muestra de lo que provoca el apaciguamiento del sentido, y satisface la parte ignorante» (Townsend, 1987, p. 288). Shaftesbury extiende la necesidad de una reflexión crítica al juicio estético y considera que, «ya sea a la pintura, la arquitectura o las otras artes, de este falso gusto, que se rige más bien por lo que llama la atención de inmediato al sentido, que por lo que en consecuencia y por reflexión agrada a la mente, y satisface el pensamiento y la razón».⁸ Ya se señaló antes que la respuesta a la belleza no es idéntica a la respuesta de los sentidos externos y aunque se trate de una capacidad de la naturaleza humana, su desarrollo depende de ciertas condiciones sin las cuales puede no funcionar.

Peter Kivy expresa del siguiente modo la incidencia de una figura como la de Shaftesbury en el giro sustancial que se dio en la estética moderna:

Shaftesbury es una figura de transición en la historia de la estética: aunque fue fundador nominal de una nueva tradición, tenía un pie firmemente plantado en el pasado, no solo en el pasado representado por el Renacimiento italiano, sino también el de la Antigüedad clásica. Así encontramos que su tratamiento del problema del gusto es al mismo tiempo característico del requerimiento de la Ilustración de un *standard* crítico subjetivo y en mayor medida, de la tradición del Renacimiento de la objetividad y razón en el arte (2003, p. 20).

8 Shaftesbury, *Second Characters or The Language of Forms*, Benjamin Rand, Cambridge 1914, p.124. Cita tomada de Townsend (1987), p. 288.

En palabras de Townsend, «es una de esas figuras de Jano de la filosofía que mira hacia atrás en un ordenado neoplatonismo, mientras que al mismo tiempo comienza a utilizar conceptos empíricos» (1987, p. 288).

Influenciado directamente por el platonismo de Cambridge, Shaftesbury concebía ambas experiencias, la de lo *bueno* y la de lo *bello* como una unidad; la *kalokagathía*, que desde la Antigüedad corresponde a la concepción armónica del *cosmos* y de la belleza y el bien, particularmente. Es en esa medida que el hombre que reconoce lo bello tiende a identificarse como poseedor de un *ethos*. Como vimos más arriba, el *virtuoso*, el *gentleman* o el hombre de *buen gusto* tienen la posibilidad de captar tanto la bondad como la belleza debido a una habilidad que se entrena e incrementa y conforma un carácter, un gusto, y así, un estilo de vida; más que una idea innata, lisa y llana, es una capacidad que requiere de entrenamiento para desarrollarse.

Señalábamos antes que en el siglo XVIII el sentimiento de lo bello no aparece —a pesar de tratarse de un sentimiento— en conflicto con la razón; Dominique Bouhours definía el gusto como un acuerdo entre el espíritu y la razón, y Shaftesbury reconoce siempre entre el juicio moral y el estético y la percepción sensorial analogías o paralelos, no contradicciones.

Debemos destacar que esta concepción tiene su origen en una preocupación ajena a lo estético, la preocupación por la naturaleza del sentimiento moral. El platonismo de Cambridge propone probar —como alternativa al pensamiento de Hobbes y contra la tesis del egoísmo humano— que el interés no es el único móvil de las acciones humanas y que el hombre realiza acciones desinteresadas. Sin embargo, existe un prehobbesiano, lord Herbert of Cherbury, denominado el Padre del Deísmo, quien ya en 1624 en *De Veritate* plantea su doctrina de «instintos naturales» y «nociones comunes», según la cual, el criterio de verdad es el «común acuerdo», y este tiene como garantía facultades subjetivas comunes que establecen conexiones armónicas entre ellas y sus objetos. Las facultades internas de los instintos naturales son otorgadas, según él, por la divina providencia; en ese sentido afirmaba:

Los *instintos naturales* son expresiones de aquellas facultades que se hallan en todo hombre normal, a través de las cuales las *nociones comunes* llegan a la conformidad interna de las cosas, tales como las causas, los significados y propósitos de las cosas, lo bueno, lo malo, lo bello, lo placentero, etcétera, especialmente esas nociones que tienden a la preservación del individuo, de las especies, de las clases y del universo se pondrán en conformidad, independientemente del pensamiento discursivo (en Kivy, 2003), p. 4).

Lo que destaca Herbert con respecto a los *instintos naturales* es su inmediatez y anticipación a la razón. En el caso de la belleza, la percepción instintiva capta inmediatamente la proporción, la gracia o la armonía.

Entre los filósofos de Cambridge, Henry More es particularmente significativo con respecto a la teoría de Shaftesbury, ya que es básicamente un esteticista moral; siguiendo la tradición platónica no reconoce diferencia entre el bien y lo bello. Así cualquier referencia al sentido moral también es aplicable, para Shaftesbury, a la belleza. More considera que «hay algo que es simple y absolutamente bueno, lo cual es perseguido en todas las acciones humanas». Esta simple cualidad de lo bueno es reconocida por la razón pero es «disfrutada» por el sentido moral. Así aunque el descubrimiento de la bondad es fundamentalmente racional, el placer que deviene de su contemplación surge de una facultad moral: el *sentido de virtud* es un sentido específico que nada tiene que ver con la voluntad o el intelecto. Como sostiene Kivy, «aunque More no haya hecho la distinción crucial entre *percibir la verdad* (conocimiento) y *sentir lo bueno* (sentimiento) que Kant atribuye a Hutcheson y a su escuela, ha dado, sin embargo, un gran paso en esa dirección, postulando una facultad moral sensorial. Él está a medio camino, y más, hacia el sentido moral de Hutcheson» (2003, p. 6). Shaftesbury no desarrolla una teoría sistemática y él no nos explica en qué consistiría esta «reflexión». A diferencia de Locke, no está dispuesto a renunciar a las ideas innatas y no advierte la separación que propone Locke entre las *ideas* en la mente y las *cualidades* del objeto. Locke introduce una separación entre las ideas y el poder de los objetos de producir esas ideas y distingue las ideas de las cualidades primarias que tienen un «verdadero parecido» con sus causas de las ideas de las cualidades secundarias que «no tienen un parecido real».

Como sostiene Townsend, Locke piensa en términos de la mecánica de Newton y la teoría corpuscular de Boyle, por lo cual su empirismo es atomista. Shaftesbury sugiere un empirismo más simple y holístico:

Mente, carácter, y el yo, se forman a partir de la experiencia; no son ideas de otra cosa, sino la suma de nuestra existencia. Esto puede ser solo un fracaso por parte de Shaftesbury de percibir los problemas que aborda Locke. Sin embargo, uno se puede imaginar a Shaftesbury diciendo con Wittgenstein: «El mundo y la vida son uno. Soy mi mundo. (El microcosmos.)». (Townsend, 1987, p. 289).

Para Shaftesbury, la mente no es como «un papel en blanco» y a ella se accede, de modo privilegiado, mediante la experiencia estético-reflexiva: el buen gusto. En la teoría estética del siglo XVIII, la influencia directa de Locke también se encuentra reflejada en el pensamiento de Francis Hutcheson; porque si Shaftesbury le proporciona la base para concebir un sentido de la belleza debido a la capacidad connatural al hombre, involuntaria e inmediata de percibirlo, es Locke quien le proporciona la idea de un sentido interno.

La forma, los movimientos, los colores, y las proporciones de estos últimos [objetos comunes de los sentidos] presentadas a nuestros ojos, resultan necesariamente bellos o deformes, según la diferente medida, organización y disposición de sus distintas partes. [La mente] siente lo suave y tosco, lo agradable y desagradable en las afecciones, y considera una equivocada y otra justa, una armónica y otra disonante; real y verdaderamente, tanto en la música como en las formas externas o en la representación de las cosas sensibles. Tampoco se puede negar la admiración y el éxtasis, la aversión y el desprecio, en lo que refiere a cualquiera de estas materias. Así que negar el sentido común y natural de lo sublime y bello en las cosas le parecerá simplemente una afectación a cualquiera que considere debidamente este asunto. (Shaftesbury, 2001, vol. II, p. 16)

Hutcheson se separa claramente de su maestro Shaftesbury, en la medida que inicia el camino de la concepción psicologicista de la belleza, que releva la antigua especulación metafísica y sienta las bases de toda la estética futura. Una estética basada en el reconocimiento de la autonomía del concepto de la belleza, plenamente distinguible del sentimiento del *bien* y fundando en un sentimiento peculiar que se confunde con el *placer* —también específico— que producen en el sujeto los objetos que denominamos bellos.

Dos cosas son claras a partir de aquí: la belleza —y con ello el arte— no ofrece ningún tipo de conocimiento; se trata de un sentimiento y por tanto es absolutamente subjetiva. Por otro lado, se trata de un sentimiento específico y con ello completamente autónomo respecto de otra cualquier experiencia.

La estética empirista recurre, por tanto, a la caracterización del sentimiento específico de la belleza como una satisfacción sui géneris que se vincula directamente con la noción de *desinterés estético* —asunto al que haré referencia más extensamente en el siguiente capítulo—, una categoría a la que la reflexión sobre el arte ha recurrido frecuentemente desde el siglo XVIII para explicar la especificidad de la belleza general y del arte.

Dos cosas quedan como postulados indiscutibles: en primer lugar, que la experiencia estética es un sentimiento y como tal no aporta nada al conocimiento y, en segundo lugar, que ese sentimiento es peculiar y autónomo.

Hoy la corriente llamada *experiencialista* ha vuelto sobre el asunto y socava fuertemente estos supuestos básicos del dualismo sustancialista que han tenido tanta incidencia en la teoría del arte hasta hoy. No es este el lugar para desarrollar esta teoría, pero vale la pena señalar que autores como Mark Johnson y George Lakoff han desarrollado una teoría en base a la hipótesis de la *corporeización (embodiment)* de los significados, en abierta oposición al pensamiento cartesiano, que no admite que los conceptos matemáticos, por ejemplo, provengan de la experiencia sensible. Basados en la fenomenología, el pragmatismo (Dewey) y la neurociencia, estos autores consideran la percepción como un elemento fundamental en la concepción de las operaciones

de la razón que nos permite tener una comprensión del mundo como un todo ordenado y con significado. Contra la idea de que la experiencia estética es un sentimiento, y por tanto ajena a las operaciones cognoscitivas, propia del siglo XVIII, señalan que la experiencia estética y su culminación en el arte constituyen la base empírica de todo conocimiento, superando la tesis dicotómica dominante:

Las emociones y los sentimientos que las acompañan están en el centro de nuestro dar significados [*meaning-making*]. Tanto la dimensión no lingüística como la dimensión lingüística de las obras de arte evocan patrones emocionales significativos que son significativos incluso cuando no podemos explicar su significado con palabras (Johnson, 2018, p. 217).

La fuente de inspiración del pensamiento de los *experiencialistas* es claramente John Dewey, quien en su obra de 1939 consideraba que la diferencia entre lo estético y lo conceptual solamente estaba en el énfasis puesto en la interacción del hombre con el medio:

La noción extravagante de que un artista no piensa y que un investigador científico no hace otra cosa resulta de convertir una diferencia de *tempo* y énfasis en una diferencia de calidad. El pensador tiene su momento estético, cuando sus ideas dejan de ser meras ideas y se hacen el significado corpóreo de los objetos. El artista tiene sus problemas y piensa al trabajar. Pero su pensamiento está más inmediatamente incorporado en el objeto (Dewey, 1949, p.16).

Volviendo al escenario de la primera Modernidad, la postura dominante representada muy especialmente por Francis Hutcheson se propone delimitar la naturaleza de la respuesta a la belleza, como respuesta específica, subjetiva y autónoma, y del pensamiento de Shaftesbury, adopta dos tesis fundamentales:

1. La clara separación entre la respuesta ético-estética y el interés privado.
2. La concepción del carácter inmediato, involuntario e innato del reconocimiento del bien y de la belleza.

Hay que señalar que algunos críticos cuestionan el que Shaftesbury califique la respuesta a lo bello como simplemente «inmediata» en todos los casos, aunque considere innata la capacidad de experimentar la belleza. Hutcheson se refiere al sentido de la belleza desde una concepción diferente; el sentido de lo bueno y lo bello, es decir, moral y estético, crea las ideas mentales correspondientes, de la misma manera que ocurre con los sentidos externos de la vista, el gusto, el olfato o el tacto; se trata de las ideas de sensación de Locke, y tienen el mismo tipo de incorregibilidad inmediata que tienen otras ideas de sensación. Como señalamos antes, esto no es suficiente para

Shaftesbury ya que la reflexión es parte del gusto, y el sentido solo no es fiable, veremos que Hutcheson reduce la «reflexión» a la que refiere Shaftesbury, sencillamente, a un retardo temporal:

Las ocasiones propias de la percepción mediante los sentidos externos ocurren para nosotros tan pronto como llegamos al mundo, y quizá por eso consideramos con facilidad tales sentidos naturales, pero no consideramos así generalmente los objetos de los sentidos superiores de la belleza y la virtud. Transcurre probablemente algún tiempo antes de que los niños reflexionen, o al menos nos hagan saber que reflexionan, sobre la proporción y la semejanza (Hutcheson, 2004, p. 10).

Como lo ha observado algún crítico, hay una cierta ironía en el hecho de que John Locke, probablemente el más desdeñoso de los filósofos, inspirara este nuevo movimiento estético. En realidad, hay una doble ironía aquí, pues aunque Locke inspiró la nueva estética británica, su verdadero fundador fue el tercer conde de Shaftesbury: neoplatónico, un filósofo reaccionario y abiertamente crítico del empirismo de Locke —a pesar de ser discípulo y amigo de Locke—. Así que nos enfrentamos, a mediados del siglo XVIII, con un peculiar y muy interesante estado de cosas: una nueva estética, inspirada en un filósofo «antiestético» y fundada por un conservador mucho más interesado en la reactivación de una vieja doctrina que en la promulgación de una nueva.

Hutcheson considera el sentido interno como una forma de percepción acompañada de placer; así como el placer moral se desprende de las buenas acciones, el placer estético se desprende de los objetos bellos y en ambos casos la percepción es una idea en la mente y el placer es igualmente una sensación interna del experimentador. No hay que perder de vista que, tal como señala Townsend:

El oponente de Shaftesbury es Hobbes, y a quien hay que contrarrestar es al individuo aislado. O mejor, es la consecuencia de ser un individuo, porque Shaftesbury es suficientemente seguidor de Locke y suficientemente lejano del verdadero platonismo para pensar en los individuos como lo principal. Shaftesbury quiere mostrar que la experiencia es pública y que algunos sentidos no están restringidos al «interés individual» de Hobbes. La moral y lo bello son, a su vez, la evidencia empírica, que Shaftesbury puede invocar contra Hobbes y su referencia a estos sentidos en los hombres solamente implica que ser un hombre no es ser una vida bruta en estado de la naturaleza [...] Lo que nos muestra es una forma diferente de confiar en la experiencia... Señala que toda la evidencia empírica apunta a que el carácter es formado por el gusto estético y moral (y el estético tiene la prioridad porque está libre de intereses). El gusto estético se forma inmediatamente, sin la intervención de cálculo e interés (1987, p. 293).

Como señalé antes, la teoría de Francis Hutcheson se desprende de la metafísica de Shaftesbury para adoptar un nuevo punto de vista, marcadamente psicológico; «no hay parte de la filosofía más importante —afirma en el prefacio de su *Inquiry*— que un conocimiento exacto de la naturaleza humana y de sus diversas capacidades y disposiciones» (Hutcheson, 2004, p. 7). Desde el lenguaje epistemológico heredado del *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke, su teoría estética resulta de la unión del empirismo y el platonismo ingleses. De Shaftesbury hereda la consideración de los temas estéticos como claves para comprender la respuesta moral en su carácter de respuesta «desinteresada»; Locke le brindó el método de investigación y desde esta conjunción afirma:

Esta consideración lleva al autor de estas páginas a investigar en los diversos placeres que la naturaleza humana es capaz de recibir. Generalmente no encontraremos en nuestros escritos filosóficos modernos, en este punto, nada que vaya más allá de una escueta división de los placeres en sensibles y racionales, y algunos argumentos gastados y vulgares para probar que los últimos son más valiosos que los primeros. Nuestros placeres sensibles son sobrevalados y se explican solo mediante algunos ejemplos de gustos, olores, sonidos o similares, que los hombres de cierta reflexión generalmente consideran satisfacciones muy insignificantes. Nuestros placeres racionales han tenido, en gran medida, un tratamiento del mismo tipo (Hutcheson, 2004, p. 7).

Es indudable que es al *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke a lo que se refiere Hutcheson cuando habla de los «escritos filosóficos modernos», porque aunque Locke habla del «placer» o el «malestar» que siguen a la mayor parte de nuestras ideas, tanto de sensación como de reflexión, no desarrolla un tratamiento sistemático sobre el asunto.

El rechazo a los compromisos metafísicos —en particular aquellos que tengan que ver con la aceptación de ideas innatas— del empirismo británico es lo que imprime a la estética moderna el giro decisivo. De este modo los teóricos del arte estarán interesados en determinar el *origen* de nuestra idea de belleza, no su esencia ni la idea innata, sino la capacidad innata de la naturaleza humana de experimentar un peculiar y específico sentimiento de placer que identificamos con la expresión *belleza*. Es desde esta perspectiva que Hutcheson intentará responder a las siguientes preguntas:

1. ¿Qué significa que la belleza se define como un sentimiento placentero específico?
2. ¿Es la belleza la experiencia de un placer en sí mismo; es la causa que produce ese placer?
3. Si es su causa, ¿qué tipo de idea es?

Hutcheson distingue entre placeres sensibles y racionales, y coloca entre estos últimos el placer estético; por otro lado, la respuesta a la belleza

parecería presentarse como una respuesta análoga a la de la percepción sensible en general. Si es difícil responder a la pregunta de si la experiencia estética se puede caracterizar como un tipo de percepción sensible o se trata de un placer que acompaña a esta última, más difícil aún es aceptar los cuatro rasgos que según Hutcheson caracterizan la respuesta a la belleza como *inmediata, involuntaria, innata e independiente del conocimiento*. ¿Las percepciones racionales son, acaso, más voluntarias que las sensibles? La evidencia de una deducción no parece responder a nuestra voluntad, y lo mismo podría decirse, en ese sentido, de la «inmediatez».

Es muy significativo que, al comienzo de una era que coloca al sujeto en el centro de la experiencia estética, se apele al *placer* como una categoría que no se reduce meramente a una afección subjetiva, sino que se transforma en un modo de reconocer la belleza —y otros valores estéticos— en la naturaleza y en las obras de arte. El *placer*, en cuanto estético, se convierte, de ese modo, en una categoría que permanecerá a lo largo de la historia en diferentes teorías estéticas y bajo distintas denominaciones hasta el presente, como se mostrará en el capítulo II del presente trabajo.

Autonomía y pureza en las vanguardias del siglo xx

La perspectiva de la esteticidad pura ha sido defendida por una parte significativa de la vanguardia modernista; la idea de que la obra de arte vale por sí misma, como objeto específicamente artístico, y no por las funciones que desempeña ni por el contexto social y cultural en el que se encuentra, es una idea que se hereda de las teorías del gusto del siglo XVIII para las cuales, a partir de la identificación de arte y belleza que impone el modelo neoclásico, lo que vale para la belleza vale también para el arte en general. Con la constitución de la estética como disciplina, en ese mismo período, se declara la emancipación de lo estético, al concebir la actividad artística y las obras de arte con independencia de los fines heterónomos con los que se las había confundido hasta ese momento y se comienza a considerar el arte desde el nuevo paradigma que lo identifica con la pura contemplación de lo bello.

Veremos aquí algunas de las manifestaciones vanguardistas que de un modo muy significativo —aun habiendo dejado muy atrás el paradigma de *mimesis-belleza* propio de la concepción neoclásica del setecientos— defienden el paradigma autonomista a lo largo del siglo xx. Un siglo que durante su primera mitad careció de reflexión filosófica propiamente dicha, pero en su lugar se propagaron ideas sobre el arte que actuaron como doctrinas de gran impacto. Es lo que Juan Fló denomina «conceptos prácticos» de arte y que consisten en «el conjunto de actitudes, valoraciones, enunciados y usos que, por una parte, los productores, y, por otra, los consumidores, usuarios o receptores (pertenecientes a distintos grupos sociales)

hacen de cada uno de los diversos tipos y niveles de entidades que ahora llamamos objetos u obras de arte» (Fló, 2002, p. 113). El concepto *arte* se construye no solamente con las teorías que se ocupan de conceptualizar el arte intentando unificar la diversidad y multiplicidad de elementos, sino también a partir del modo de experimentar el arte y de transmitir esa experiencia. Una construcción de este tipo es la que se lleva a cabo con el arte de vanguardia que termina por imponer la idea de que al arte hay que «entenderlo», y esclarecer al público en materia de arte ha sido en mayor medida el cometido de muchos manifiestos. De ese modo nos encontramos con que por primera vez el público expresa, al asistir a las exposiciones de los artistas de vanguardia, «no comprender el arte». Una respuesta inédita en la historia, seguramente porque el arte, hasta entonces, había servido a funciones muy familiares y cotidianas, y todo el mundo lo comprendía aunque bajo la forma de aquello que sirve para recordar, regocijarse, conocer o acercarse a Dios sin pensar en *arte* específicamente. El cambio de paradigma y el abandono del arte representativo naturalista que interesaba a todo el mundo por aquello que mencionaba o refería y quizá a unos pocos por los elementos que llamaríamos formales y específicos del lenguaje artístico del que se trate determinó el alejamiento del gran público y la creciente elitización que caracteriza al arte del siglo xx. El que el receptor del arte necesite de una *iniciación* es un fenómeno que recién aparece cuando el arte abandona la funcionalidad. La apreciación del arte en su estado de pureza requiere de una explicación que acompañe la obra porque ya no alcanza con mirar y reconocer. A partir de la emancipación del arte de fines heterónomos, hay que *enseñar a ver* y entrenar al receptor para que pueda apreciar adecuadamente, según el punto de vista de la segunda Modernidad.

El del siglo xx realiza una teoría de lo estético desde un enfoque más específicamente perceptivo del arte y encuentra su valor en las características formales —predominantemente línea y color— que lo componen independientemente de cualquier significado o función que pudiera derivarse de referentes externos. El origen filosófico de este punto de vista está presente ya en Aristóteles cuando en el capítulo 4 de la *Poética* afirma que la satisfacción de la poesía proviene de la imitación, pero si no se conoce el modelo, el origen del disfrute está en la «armonía, el color o la ejecución». Sería anacrónico adjudicar a Aristóteles la distinción de *forma* y *contenido* que le era completamente ajena, pero sin duda estaba apuntando a algo que podríamos denominar la especificidad de lo artístico. Sin embargo, el principal referente de la autonomía del arte ha sido sin duda Kant al aplicar al arte lo que en la *Crítica del juicio* el filósofo sostenía del juicio de lo bello. Debido a que los juicios «puros» de belleza excluyen el encanto y la emoción, lo bello es tal no por virtud de ornamento o color («belleza adherente»), sino por líneas y formas que componen y constituyen su forma («belleza libre o pura»): sin que signifiquen ni representen nada ellos mismos.

En el siglo XIX, el tratamiento que da a la estructura musical el crítico austríaco Eduard Hanslick en *De lo bello en la música* (1854) es frecuentemente citado como el trabajo precursor del formalismo. Algunas décadas después, el pintor francés Maurice Denis (1870-1943), en *Définition du néo-traditionnisme* (1890), escribió que un «cuadro, antes de ser un caballo de guerra, una mujer desnuda, o alguna anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta con colores montados en un cierto orden». Esta es una expresión emblemática de la concepción formal de la pintura propia de la segunda Modernidad. Desde la teoría de Eduard Hanslick en la música en el siglo XIX hasta las tesis puristas de la pintura de Clement Greenberg en la década de los sesenta promoviendo al expresionismo abstracto como la expresión más depurada de la pintura, la defensa de la autonomía del arte es el común denominador y la base que sustenta los diferentes formalismos en todas las artes. Es claro que aquello que coloque el contenido o el *tema* de la obra de arte en un lugar prioritario tiene que conceder un espacio para lo que no es propiamente *artístico* y proviene de otros sectores de la vida social o privada de los hombres y de las sociedades en las que está inserto.

Hanslick sostiene que lo específico del lenguaje musical no tiene como objetivo el deleite o el agrado —lo que Kant denominaba «placenteros juegos de sociedad»— ni está en sus propiedades terapéuticas; si esto está presente en la música, son fenómenos completamente secundarios. Tampoco es el objetivo de la música el expresar o causar sentimientos; aunque no está en contra de la emotividad de la música, sí lo está de emociones inespecíficas sostenidas por la propuesta romántica. A la pregunta sobre la naturaleza de lo bello en el arte musical, respondía: «Es algo específicamente musical [...] independiente y no necesita de un contenido aportado desde afuera, radica únicamente en los sonidos y su combinación artística [...] relaciones ingeniosas, armonía y contraposición» (Hanslick, 1947, p. 55).

Para Hanslick la belleza de la música es completamente autosuficiente, autónoma y autotélica; no debe ser concebida como un medio para la representación de sentimientos ni contenido alguno extramusical. Algunas veces compara la belleza musical con el arabesco y otras con el caleidoscopio, elementos en los cuales la forma no parece ser fácilmente separable de un contenido; la música en su pureza aparece así como contenido y forma fundidos en una unidad inseparable. Esta peculiaridad de la música no la presenta la literatura ni las artes plásticas ya que ellas están más comprometidas con el carácter referencial y representativo de palabras e imágenes y es más fácil distinguir en sus obras lo que denominamos, esquemáticamente, forma y contenido.

El compositor musical, para Hanslick, puede estar atravesando por estados psicológicos determinados, o por circunstancias, pero estos aspectos son puramente históricos y su interés, meramente biográfico; así prefigura el argumento de la falacia intencional —ampliamente usado en la estética del siglo XX— que plantea el error de creer que podemos determinar cuáles

fueron las causas y condiciones de la creación de una obra y que incluso si pudiéramos, serían irrelevantes para el significado y el valor de la misma. La música constituye el modelo de autonomía en las artes por excelencia, porque a diferencia de otros lenguajes carece de referencialidad.

Por otro lado, aunque Hanslick reconoce que los estilos musicales se desarrollan históricamente, considera que la belleza musical es ahistórica en dos sentidos: primero, porque no se refiere ni depende de eventos, asuntos o condiciones personales, históricos o políticos; en segundo lugar, porque afirma que la belleza de la música puede existir en cualquier estilo musical. Ella está en el trabajo mismo de la composición, es un objeto —por así decir— ideal; «la obra compuesta —dice Hanslick—, independientemente de si se realiza o no, es la obra completa. El objeto central en música es la composición, independiente de la interpretación, allí se encuentra la creación en sentido estricto» (1947, p. 48).

Konrad Fiedler traspone los criterios de Hanslick a la pintura dando lugar a la teoría de la *visualidad pura*.⁹ Desde esta perspectiva, las obras de arte son consideradas realizaciones que encierran en su estructura formal la clave para su interpretación. Las obras de arte —en las artes visuales— son realizadas por el ojo y para él, y en esa medida, no requieren ser referidas a los objetos representados en ellas para apreciarlas en su valor específico. En su defensa de la autonomía e independencia del ámbito de lo artístico afirma que «tan solo cuando nos liberemos de la prevención de que el arte debe servir al cumplimiento de tareas prestadas de otros ámbitos vitales seremos capaces de seguir su vida interna» (Fiedler, 1991, p. 262).

Fiedler subraya así una distinción que considera esencial y que consideraremos en el capítulo siguiente, la distinción entre belleza natural y belleza artística, porque para él la belleza que puede apreciarse en la naturaleza corresponde al agrado y se asocia con el gusto estético. Lo bello natural no está sometido a reglas como en el caso del arte, que por otra parte están regidas no por lo afectivo, sino por la razón. Apreciar el arte requiere un aprendizaje:

... si falta la distinción clara y rigurosa entre contenido esencial de las obras de arte y sus aspectos y relaciones secundarias, fácilmente se forjará una ilusión sobre la esencia de la comprensión artística y se hablará de esta incluso allí donde el contenido esencial del arte todavía no se haya convertido en objeto de consideración (1991, p. 50).

De esta manera, para Fiedler, el contenido de la obra no es nada más que su forma. La visibilidad perfecta, la presencia de la espacialidad como problema son elementos centrales en las obras de arte visual aun cuando sean

9 La teoría de la visualidad pura sienta las bases sobre las que se apoya la nueva metodología que seguirán los historiadores del arte de comienzos del siglo xx —tales como Alois Riegl, Wilhelm Worringer y Heinrich Wölfflin—, centrada en el examen estilístico.

representativas o figurativas; de allí que su teoría haya sido considerada la primera poética del arte abstracto.

La defensa de la pureza en la teoría y crítica literaria aparece bajo la concepción de «poesía pura» que tempranamente defiende el abate Brémont en *La poésie pure* de 1925, donde afirmaba:

Ante todo y sobre todo hay lo inefable, estrechamente unido por lo demás a esto y aquello. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformadora y unificadora de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura (1926, p. 32).

Pureza significa, en ese caso, independencia de inteligencia, imaginación y sentimiento y subraya el carácter no semántico de la poesía ya que tal como él afirmaba «no es el sentido lo que hace el mérito de un verso».

Del mismo modo, Roman Jakobson considera al lenguaje mero material, solo relaciones, y la función poética vinculada al mensaje, pero no al contenido. En la segunda década del siglo xx la búsqueda de la especificidad en la teoría literaria tuvo un impulso importante con el formalismo ruso, que defiende la autonomía de la ciencia literaria; el lugar de lo propiamente literario estaría en la obra misma, en su propia materia, lo que Jakobson llamaba «la literalidad», y no en la psique del lector o del autor. Ni las imágenes ni las emociones, sino las palabras, constituyen la poesía, que es un arte verbal. Contra la imaginería como explicación del lenguaje poético protestan Víctor Shklovski y Jakobson, marcando una neta separación entre la imagen prosaica y la poética que más que traducir a algo familiar lo extraño (ley de economía mental de Spencer), vuelve extraño lo familiar, colocándose en la situación de quien observa el objeto por primera vez y sin prejuicios, solo contemplándolo estéticamente. Para Jakobson

... el rasgo distintivo de la poesía es que una palabra se percibe como palabra y no simplemente como representante del objeto denotado, o como un estallido de emoción, en que las palabras y su composición, su significado, su forma exterior e interior adquieren peso y valor por sí mismas (1973, p. 113).

La idea del cuadro-objeto, potencialmente revolucionaria, del pintor na-bís Maurice Denis, mencionada más arriba, se concreta, en cierto modo, con la obra de los posimpresionistas y *fauves*. Pintura no imitativa ni representativa, sino valorada solamente por sus propiedades intrínsecas como pintura. Es desde esta perspectiva que en uno de sus textos de 1888-1902, Paul Gauguin afirmaba que «el músico es un privilegiado. Sonidos, armonías. Nada más. El está en un mundo especial. La pintura también debería estar aparte; hermana de la música vive de las formas y de los colores» (1990, p. 138).

Esta analogía con la música —precisamente la menos mimética de las artes y por lo tanto la más desvinculada de función alguna o elemento externo a ella misma— es frecuente en aquellos que han querido abandonar la sujeción de la pintura a la representación fiel o a la copia y aparece explícita en el siguiente pasaje, también de Gauguin:

Hay una impresión que resulta de un cierto arreglo de colores, luces, sombras. Es lo que se llamaría la música del cuadro. Incluso antes de saber qué es lo que el cuadro representa, usted entra a una catedral y se encuentra a una distancia demasiado grande del cuadro para saber lo que representa y frecuentemente es presa de ese acuerdo mágico. Esta es la verdadera superioridad de la pintura sobre otro arte, pues esta emoción se dirige a la parte más íntima del alma.

¡Dios mío! ¡Qué difícil es la pintura cuando se quiere expresar el pensamiento con los medios pictóricos y no literarios! Decididamente el cuadro que quiero hacer está lejos de estar hecho, el deseo es más grande que mi poder, mi debilidad es inmensa (¡inmensa y debilidad, hum!). Durmamos (1990, p. 274).

Al poner el acento en la libertad del pintor para combinar formas y colores a su antojo, aparece la figura del compositor musical que combina los elementos sonoros sin atarse a ningún modelo al que imitar y por tanto crea con completa autonomía formas que no refieren a nada externo:

¿Qué quiere decir eso de copiar la naturaleza? ¿Seguir a los maestros! ¿Pero entonces por qué seguirlos? ¿Son maestros porque no han seguido a nadie! Beauguereau le habló de mujeres que sudan arcoíris, niega las sombras azules; es posible negar sus sombras marrones, pero su obra en cambio no suda nada; es él el que sudó para hacerla, el que sudó para copiar servilmente el aspecto de las cosas, el que sudó para obtener un resultado al que la fotografía es bien superior, y cuando suda hiede, hiede la mediocridad y la impotencia. Por otra parte, que haya o no haya sombras azules poco importa: si mañana un pintor quisiera ver las sombras rosadas o violetas no habría que pedirle cuentas con tal que la obra fuese armónica y diera que pensar (1990, p. 305).

Aunque Gauguin no abandona el lenguaje figurativo en sus pinturas, los temas, objetos y personajes que allí aparecen parecen quedar relegados —en su modo de ver teórico— a un segundo plano frente a la composición de formas, colores y líneas. El siguiente pasaje expresa claramente lo que podría definirse como la tesis formalista de Gauguin:

¡Son absolutamente voluntarios! Son necesarios y todo en mi obra está calculado, meditado largamente. ¡Si usted quiere es música! Obtengo mediante arreglos de líneas y de colores, con el pretexto de un tema cualquiera tomado de la vida o de la naturaleza, sinfonías, armonías que no representan nada de absolutamente real en el sentido vulgar de la palabra, que no expresan directamente ninguna idea, pero que deben hacer pensar como la música hace pensar, sin el recurso de ideas o de imágenes, simplemente por afinidades misteriosas que existen entre nuestros cerebros y tales arreglos de colores y de líneas (1990, p. 310).

La primera teoría clara y explícitamente formalista en las artes visuales es la que Roger Fry expone en *Visión y diseño* en 1920, donde caracteriza al artista como alguien capaz de «ver» el mundo de un modo especial, libre de las formas prácticas y cotidianas. La visión del artista —totalmente diferente de la visión instrumental y funcional de los objetos cotidianos— implica la captación estética del objeto artístico y surge de la contemplación *desinteresada* del objeto carente de todo significado para la vida práctica; todo aparece a los ojos del arte como absolutamente nuevo. Existen, según Fry, diferentes modos de «ver» que pautan la distinción entre lo «curioso», el «adorno» y la «obra de arte». Sobre los diversos objetos que llaman nuestra atención, sostiene:

Estos artículos, y sean naturales o artificiales, son llamados «curiosidades» por quienes los venden, y el nombre es bastante afortunado para denotar el interés que despiertan [...] tales objetos suscitan un interés secundario, proveniente del tipo de medio social para el cual fueron hechos [...] La visión con que consideramos tales objetos es completamente distinta de la visión práctica de nuestra vida instintiva. En la visión práctica perdemos todo interés apenas leemos el rótulo del objeto; la visión se extingue en el instante en que ha cumplido su función biológica. Pero la visión nacida de la curiosidad contempla el objeto desinteresadamente; en este caso y por definición, el objeto no encierra ningún significado para la vida real; es una especie de juguete, un objeto de fantasía [...] Pero la depravación humana va aún más lejos en su torcida aplicación del don de la vista. Podemos contemplar los objetos, no ya porque sean raros o curiosos, sino por la armonía de sus formas y colores. Para despertar una visión de este tipo, el objeto debe ser algo más que una mera «curiosidad», debe ser una obra de arte. Sospecho que un objeto de esta naturaleza debe ser ejecutado por alguien que no sintió el impulso de agradar a los demás, sino el de expresar un sentimiento propio (1920, p. 32).

Fry considera no solamente que el origen temporal de la visión artística está en la mirada *desinteresada* del objeto, sino que también es lo que constituye su esencia:

Esta es desde el primer momento más intensa y más independiente de las pasiones de la vida instintiva que cualquiera de los dos tipos de visión examinados hasta ahora. Los que cultivan esta visión se dedican exclusivamente a captar la relación que guardan entre sí las formas y colores en su conjunción armónica dentro del objeto [...] Mientras reparamos en todo esto experimentamos, creo yo, un sentimiento de finalidad; sentimos que todas estas concordancias sensorialmente lógicas son resultado de un sentimiento particular, o bien, a falta de una palabra mejor, de lo que llamamos una idea (1920, p. 33).

Para otro clásico formalista, Clive Bell, existe un sentimiento placentero y específico al que denomina *emoción estética* y es el que corresponde a la respuesta al arte:

Esta emoción se denomina *emoción estética* y si pudiéramos descubrir alguna cualidad común y peculiar de todos los objetos que la provocan, tendríamos solucionado lo que considero el problema central de la estética. Habremos descubierto la cualidad esencial del arte (1914, p. 7).

Bell sostiene que «el punto de partida de todos los sistemas de estética tiene que ser la experiencia personal de una emoción peculiar. A los objetos que provocan esta emoción los llamamos *obras de arte*» (1914, p. 6). Al igual que los filósofos del siglo XVIII se pregunta, en su influyente obra *Arte*, de 1914, cuál es la causa de ese placer estético que aquellos denominaron placer de lo bello, y responde que es lo que denomina «forma significativa», que es lo que se encuentra en todos los objetos artísticos:

Debe haber una cualidad sin la cual una obra de arte no podría existir; que poseyéndola aun en el menor grado ninguna obra de arte carecería de valor. ¿Cuál es esa cualidad? ¿Qué cualidad es compartida por todos los objetos que provocan nuestra emoción estética? ¿Qué cualidad es común a Santa Sofía y a los vitrales de Chartres, la escultura mexicana, una vasija persa, los tapices chinos, los frescos de Giotto en Padua y las obras maestras de Poussin, Piero della Francesca y Cézanne? Solamente parece posible una respuesta: la forma significativa. En cada una de ellas las líneas y los colores combinados de una manera particular, ciertas formas y relaciones de formas, excitan nuestras emociones estéticas. A esas relaciones y combinaciones de líneas y colores, a esas formas estéticamente conmovedoras las llamo *forma significativa*. Y la forma significativa es la única cualidad común a todas las obras de arte visual (1914, p. 8).

Por lo tanto, en esta versión del formalismo, las propiedades representacionales de las imágenes quedan excluidas del conjunto de propiedades

formales relevantes; para Bell «el elemento representativo en una obra de arte puede o no ser perjudicial; pero siempre es irrelevante» (1914, p. 27).

Este es uno de los aspectos del formalismo que ha sido acertadamente criticado por Richard Wollheim (1980, 2001), quien defiende la tesis de la «duplicidad» (*twofoldness*) de la imagen representativa; él plantea que cuando estamos observando una imagen representativa, no es posible conocer sus propiedades formales sin ser conscientes, también, de sus propiedades como representación. Es decir, que para Wollheim no hay modo de separar las propiedades formales de una imagen de sus propiedades no formales.¹⁰

La *forma significativa* de los formalistas está prefigurada en lo que Hutcheson denominó *unidad en la variedad*, como la cualidad desencadenante del sentimiento placentero al que denominamos belleza que trataremos especialmente en el capítulo próximo. Pero a diferencia de Hutcheson, que se refería a la belleza en general y como veremos en el último capítulo de este trabajo tuvo que modificar su teoría de la belleza para adaptarla al arte, Fry y Bell sostienen como rasgos fundamentales y definitorios de las obras de arte los elementos de carácter formal. Se trata de ciertos rasgos que permanecen como formas invariantes a lo largo de la historia, significativos incluso en diferentes sociedades y culturas. Lo que está atado a los diferentes contextos sería aquello que denominamos el «contenido» de las obras; esta dependencia de lo circunstancial despierta la sospecha inmediata de impureza —algo inaceptable para la teoría dominante del arte del siglo xx, para la que el valor del arte es presentado como universal y transhistórico—.

Es decir que las propiedades no observables de las obras quedan completamente fuera de su consideración —tanto la intención del artista como su contexto social—. «[Para] aquellos que poseen un sentido de la importancia de la forma ¿qué importa si las formas fueron creadas en París anteayer o en Babilonia hace cincuenta siglos?» (Bell, 1914, p. 34)

La pureza formal fue la consigna dominante en los manifiestos y poéticas de la segunda Modernidad. El manifiesto cubista de 1913 del poeta Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes*, es uno de los varios textos en los que han expresado —tanto pintores como críticos— su admiración por las revolucionarias propuestas del cubismo en la pintura. La novedad del cubismo es exaltada por Apollinaire junto con la analogía de su arte con la música, que como vimos señalaba ya Gauguin:

Así nos estamos moviendo hacia un arte enteramente nuevo, que será con respecto a la pintura, tal como esta ha sido considerada hasta ahora, lo que la música es a la literatura. Será pintura pura, como la música es literatura pura. El aficionado a la música experimenta al escuchar un concierto un

10 La tesis del carácter «doble» de la imagen como representación y como objeto representado es defendida y ampliamente argumentada por Juan Fló (2010) en su libro *Imagen, icono, ilusión*; volveremos sobre este asunto al final del capítulo iv del presente trabajo.

placer de orden distinto al proporcionado por los sonidos naturales, como el murmullo de un arroyo, el estrépito de un torrente, el silbido del viento en el bosque o las armonías del habla humana, un orden basado en la razón y no en la estética. De igual manera los nuevos pintores ofrecerán a sus admiradores sensaciones artísticas al concentrarse de modo exclusivo en el problema de crear armonía con luces dispares (Apollinaire en Antliff y Leighton, 2008, p. 480).

La imagen de la «musicalidad» de la pintura es usada en mayor medida por los críticos que por los artistas; el tratar de probar la independencia del arte de los modelos del mundo real parece ser más difícil para los artistas «cuya experiencia visual y productiva —como sostiene Juan Fló— mantiene lazos muy difíciles de romper con el espectáculo natural» (1971, p. 22).

Mientras que Picasso mantuvo siempre una función referencial en su pintura e incluso afirmó que no existe propiamente el arte abstracto y que la obra siempre está impregnada de realidad, el crítico estadounidense Arthur Eddy, uno de los primeros comentadores del cubismo, interpreta literalmente una afirmación de Picasso y afirma del artista que su aspiración era llegar con su obra a la música absoluta¹¹ aunque choque con las propias declaraciones de Picasso.

Al igual que Fiedler, Apollinaire subraya la distinción entre la belleza natural y la belleza artística para distinguir claramente una de la otra y proclamar la independencia del arte del estado afectivo de satisfacción común y corriente con el que se le pudiera confundir, desvirtuando, en su opinión, la verdadera naturaleza del arte:

La escuela moderna de pintura me parece la más audaz que haya existido nunca. Se plantea la cuestión de lo bello en sí. Quiere representarse lo bello liberado de la delectación que el hombre causa al hombre, y desde el comienzo de los tiempos históricos ningún artista europeo había osado esto. Los nuevos artistas tienen necesidad de una belleza ideal que no sea ya solamente la expresión orgullosa de la especie, sino la expresión del universo, en la medida en la que este se ha humanizado en la luz (Apollinaire en Antliff y Leighton, 2008, p. 480).

Se expresa aquí la separación radical entre la belleza y lo meramente placentero proveniente de las capacidades naturales y espontáneas del hombre, confundible con los instintos. Es la misma distinción que en el siglo XVIII hacía Addison al denominar *placeres de la imaginación* a las formas de gratificación de lo bello que no deben confundirse con cualquier otro placer sensorial. Esta misma idea seguirá Hutcheson primero, y luego Hume y Kant, quienes también distinguen el placer que denominaron racional del meramente sensual.

11 Golding, 1959, cap. 1.

Volveremos sobre esto en el capítulo II del presente trabajo, donde haremos referencia a los pioneros artículos de Addison.

La perspectiva dominante de la crítica del cubismo es que la superación de lo instintivo animal es lo que caracteriza la nueva pintura que se coloca en un estadio superior de la evolución. Una visión de evolución como progreso que expresan también los textos sobre el cubismo de dos críticos y pintores cubistas, Albert Gleizes y Jean Metzinger, quienes afirman:

Edouard Manet señala un grado más elevado. Pero de todas formas su realismo cede ante el idealismo de Ingres y su *Olympia* parece pesada al lado de la *Odalisca*. Agradecámosle que haya transgredido las reglas caducas de la composición y disminuido el valor de la anécdota hasta el punto de pintar «no importa qué». En esto, nosotros, para quienes la belleza de una obra reside expresamente en ella y no en lo que no es más que su pretexto, reconocemos un precursor. Contra la opinión de muchos, calificamos a Manet de realista menos por el hecho de que representó episodios cotidianos que porque supo dotar de radiante realidad a muchas virtualidades incluidas en los objetos más vulgares (en Chipp, 1995, p. 419).

Para ellos, el valor de la obra de arte deberá buscarse en ella misma, es autosuficiente en este sentido y el tema o la anécdota no constituyen más que la excusa para manifestar lo esencial de su valor como arte. Es decir, su autonomía en la valoración consiste en permanecer ajena a toda funcionalidad, incluso la de la satisfacción superficial de lo decorativo, tal como sostienen en el siguiente pasaje:

Bajo pena de condenar toda la pintura moderna, debemos considerar legítimo al cubismo que la continúa y, por lo tanto, ver en él la única concepción posible en la actualidad del arte pictórico. Dicho de otro modo, en el presente el cubismo es la pintura misma [...] muchos estiman que las preocupaciones decorativas deben gobernar el espíritu de los pintores nuevos. Sin duda ignoran los signos flagrantes que hacen de la obra decorativa lo contrario del cuadro [...] El cuadro lleva en sí mismo su razón de ser. Es posible, impunemente, llevarlo de una iglesia a un salón, de un museo a una habitación. Esencialmente independiente, necesariamente total, no tiene por qué satisfacer inmediatamente al espíritu, sino por el contrario, debe arrastrarlo poco a poco hacia las profundidades ficticias en las que vela la luz ordenadora (en Chipp, 1995, p. 421).

La especificidad del goce estético en el arte, ajeno a cualquier otra forma de satisfacción, también permanece fuera de los límites del conocimiento; las obras de arte, los cuadros no ilustran ni enseñan en lo que constituye su naturaleza específica: «Recordemos que visitamos una exposición para

contemplar pintura y gozarla, no para desplegar nuestros conocimientos geográficos, anatómicos, etcétera» (Gleizes y Metzinger en Chipp, 1995, p. 423).

Amédée Ozenfant y Charles-Edouard Jeanneret (*Le Corbusier*), a su vez, en su libro *Sobre la pintura moderna*, de 1925, insistieron en afirmar que el error básico de los escritos sobre el arte y la belleza consistía en utilizar como criterio de lo bello la idea de *placer* —una reacción final completamente personal y variable—. «El Partenón —afirmaban— no es placentero para nadie, el gran arte no es arte de complacencia; hacer del placer el fundamento del arte es descender a la cocina.» El manifiesto suprematista de Kasimir Malevich, de 1915, también defendió la pureza del lenguaje pictórico desde lo que denominó la «inobjetividad del arte» en los siguientes términos:

El suprematismo es el redescubrimiento del arte puro, el cual, a lo largo del tiempo había quedado oscurecido por una acumulación de «cosas». Pienso que para los críticos y para el público la pintura de Rafael, de Rubens, de Rembrandt, etcétera, ha llegado a ser simplemente un *conglomerado* de cosas innúmeras, lo que oculta su verdadero valor, el sentimiento que la produjo. El virtuosismo de la representación objetiva es lo único que admiran [...] Hoy el público sigue convencido de que el arte está condenado a desaparecer si abandona la imitación de la «tiernamente amada realidad», y así ve con desánimo que el odiado elemento del sentimiento puro —la abstracción— avanza cada vez más. El arte ya no se preocupa de servir ni al Estado ni a la religión, ni busca tampoco ilustrar la historia de las costumbres; ya no quiere tener nada que ver con el objeto como tal, y sabe que puede existir en sí y para sí, sin las «cosas» (en Chipp, 1995, p. 367).

Hay que subrayar que el enigmático *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, del año 1913, intentaba expresar —desde lo que bien podría denominarse un conceptualismo *avant la lettre*— precisamente la inobjetividad del arte. En su carácter ostensiblemente no representativo, el *Cuadrado negro* no está vacío de sentido, sino cargado del sentido nuevo del arte que es su autosuficiencia como obra y su emancipación respecto de los posibles contenidos a los que pueda estar asociado.

En los manifiestos neoplasticistas de 1919, presentados en la revista *De Stijl* de Mondrian y Van Doesburg, se distingue netamente el arte de la realidad objetiva. En el «Prefacio I» se proclama un nuevo sentido estético moderno, una nueva *plástica* cuyo verdadero significado no comprende el gran público y el artista de vanguardia deberá aclarar, como señalamos más arriba. Allí se afirma respecto a la publicación de la revista:

La redacción se esforzará por alcanzar el antedicho objetivo, dando la palabra al artista verdaderamente moderno, que podrá contribuir a la reforma del sentido estético y al conocimiento de las artes plásticas. Allí donde

la nueva estética plástica aún no haya llegado al gran público, es misión del especialista despertar la conciencia estética de ese público. El artista verdaderamente moderno, es decir, consciente, tiene una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público a la comprensión de una estética del arte plástico puro (en De Micheli, 1985, p. 413).

Esta misión pedagógica de los escritos de los productores del arte, sin intermediarios, es uno de los rasgos característicos del arte moderno, acompañado permanentemente de poéticas que proclaman las doctrinas que los guían e intentan acercar al espectador que se asombra de una novedad a la que no accede. En el «Prefacio II» de la misma revista se afirma:

Lo que en la nueva plástica se expresa de modo netamente determinado, o sea, las proporciones en equilibrio entre lo particular y lo general, se revela más o menos, también en la vida del hombre moderno y constituye la causa primordial de la reconstrucción social a la que asistimos. Así como el hombre ha madurado para oponerse a la dominación del individuo y al arbitrio, del mismo modo el artista ha madurado para oponerse a la dominación de lo individual en las artes plásticas, es decir, a la forma y al color natural, a las emociones (en De Micheli, 1985, p. 414).

La dominación al individualismo y al capricho de lo arbitrario da paso a una estética de orden universal y transhistórica. Los valores estéticos son autónomos y universales, no están sometidos a función alguna ni dependen de condicionantes de ninguna clase.

En los comienzos de la segunda mitad del siglo xx —trasladado el centro del arte de París a Nueva York— la teoría tardíamente formalista de Clement Greenberg fue el principal sostén teórico del expresionismo abstracto desarrollado en Estados Unidos. Su ensayo *Modernist Painting*, de 1960, está dominado por la enérgica defensa de la autonomía y especificidad de lo pictórico, que reconoce como una conquista de las vanguardias. Greenberg interpreta la historia de la pintura y su desarrollo como la búsqueda de sí misma que acaba «autorreconociéndose» luego de un proceso de autocritica que va desde la pintura impresionista hasta el expresionismo abstracto de sus contemporáneos. Consideraba a los impresionistas iniciadores de un proceso progresivo hacia la depuración de la pintura, cuyo momento culminante se halla en la pintura abstracta de los Estados Unidos:

El arte realista naturalista ha disimulado el medio, usando el arte ocultando el arte. El modernismo usó el arte llamando la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura, la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento, fueron tratados por los

viejos maestros como factores negativos que serían reconocidos solo implícitamente o indirectamente. Bajo el modernismo esa limitación llega a ser vista como un factor positivo y el reconocimiento, abierto. Manet se convierte en el primer pintor modernista en virtud de la franqueza con la cual declaraba las superficies planas en las cuales pintaba (1993, pp. 86-87).

Esta postura, tan influyente como generadora de los más peligrosos mal-entendidos a la hora de interpretar la pintura y el arte, es el resultado del largo proceso que tiende —cada vez con mayor convicción— hacia la concepción autonomista del arte. Se trata de un proceso que se desarrolló al desvincular cada vez más el arte de sus tradicionales y ancestrales anclajes en nombre de la pureza de sus lenguajes o del impacto de la novedad y que ha logrado imponerse desde el predominio de las posturas ingenuamente formalistas o bajo la forma de la proclamación de la novedad como un valor en sí mismo. De ese modo se asiste, rápidamente, a un fenómeno que teóricos e historiadores han descrito como un período de agotamiento de la capacidad de invención de nuevos lenguajes de los movimientos y artistas visuales que en la primera mitad del siglo xx fue explosiva. La situación actual del arte tiene, pues, su origen en las teorías que han defendido la autosuficiencia y pureza del arte.

Si la justificación de la pintura estuviera en su pureza, entonces habría que aceptar que la pintura tiene efectivamente una historia de evolución hacia su esencia que es la más impoluta abstracción, tal como lo formuló Greenberg e identificó con el expresionismo abstracto de los Estados Unidos en las décadas de los cuarenta y cincuenta.

En su artículo de 2007, Diarmuid Costello señaló, acertadamente, que «la identificación de la especificidad del medio con el valor estético en el centro de la estética modernista de Clement Greenberg ha sobredeterminado las concepciones posteriores del mundo artístico de lo estético, tanto positivas como negativas, de forma que han atrofiado el debate» (2007, p. 217). Para Costello, las tesis de Greenberg, a pesar de haber tomado a Kant como modelo, se deben más a las teorías del empirismo británico que al propio Kant, al considerar la sensación como respuesta inmediata no mediada por procesos cognitivos, «como si la impresión sensorial que produce una obra de arte fuera un correlato de las propiedades materiales intrínsecas de sus medios» (2007, p. 222). Esta postura es muy próxima no solo a la postura empirista, como señala Costello, sino incluso a la de Locke, quien ha inspirado a Hutcheson en su formulación de la existencia de un *sentido de lo bello*, desde la concepción de Locke de la especificidad de los sentidos, que desarrollaremos en los próximos capítulos.

Efectivamente, las teorías autonomistas —puristas o formalistas— no pueden pretender agotar la explicación del fenómeno del arte, porque el arte tiene desarrollos y mecanismos de invención que deben ser vistos como resultado de múltiples factores y exigencias, muchos de ellos externos al

arte mismo. En gran medida, la crisis del arte contemporáneo proviene de la concepción autonomista característica de las más influyentes teorías del arte de la vanguardia y heredada —en última instancia— de las concepciones del siglo XVIII, que desconoció la enorme importancia que tiene para el arte todo lo que le es heterónimo, que es precisamente de donde proviene su complejidad, interés y buena parte de su capacidad de seducción. La dependencia de la demanda social que determina la producción de las imágenes ha sido ampliamente comentada y documentada por Gombrich en su libro *Los usos del arte*. La interacción entre la invención artística y la presión social ha sido un factor crucial para el desarrollo de las artes visuales, ensombrecido, según el autor, por la concepción del *arte por el arte*. En palabras de Gombrich:

En ocasiones me he visto tentado de comparar esta interacción de fuerzas con la influencia del entorno sobre las diversas formas de vida. Los biólogos emplean el concepto de *nicho ecológico* para describir el entorno que favorece a una determinada especie de planta o animal. Lo característico de estas situaciones es, una vez más, la constante interacción de los factores que intervienen. Los bosques tropicales de Brasil solo podrían haber evolucionado en un clima tropical, pero se sabe que a su vez influyen sobre el clima (1999, p. 10).

La postura purista que sostiene la tesis del *arte por el arte* ignoró que la pintura moderna es el resultado de otra cosa que la búsqueda de su específico pictórico; el rol insoslayable de aquello externo a lo artístico, pero que permanentemente ha desafiado con su exigencia e impulsado la creatividad artística se hace evidente hoy frente al colapso de las artes visuales. Ese abordaje del fenómeno artístico deja completamente de lado los determinantes históricos que han condicionado en forma permanente y determinante las diversas manifestaciones del arte. Como si el arte, a lo largo de su desarrollo histórico, hubiese mantenido una esencia inmodificable y autorreferente.

Placer, gusto y desinterés en el nuevo orden del siglo XVIII y en la teoría estética contemporánea

Al no aceptar que se explique la belleza como una cualidad objetiva, externa al sujeto, el empirismo británico se encuentra frente al problema de cómo dirimir en las discusiones referentes a la belleza o valor del arte; porque ninguno de los hombres ilustrados del siglo XVIII está dispuesto a ceder al relativismo en asuntos de gusto y renunciar a la apreciación adecuada de la belleza del arte propia del *gentleman*. De ese modo, una de las estrategias que encuentra la teoría del arte y la belleza es la identificación de su valor con un sentimiento placentero; pero no de cualquier clase, no un simple placer sensorial, sino un peculiar y específico placer que es el que brindan los objetos bellos en general y las obras de arte bello, en particular. No puede analizarse la estética moderna —y la teoría estética en general— sin una detenida reflexión sobre la categoría de *placer* que se generó en el setecientos, y su repercusión en la teoría del arte posterior.

Por otro lado, el surgimiento de la idea de una experiencia estética autónoma estuvo asociada, desde el siglo XVIII, con una actitud o postura apropiada del receptor que denominaron *desinterés*; es decir, una actitud que considera al objeto artístico con independencia de sus funciones y asociaciones referenciales de cualquier índole. La noción de *desinterés* —bajo el paradigma de la contemplación estética entendida como captación de la belleza— coloca al espectador en el centro de la cuestión; la postura del contemplador de la belleza y del arte pasa a tener un rol fundamental y está ligada fuertemente a ese placer sui géneris que ha sido invocado como prueba del carácter autónomo de la experiencia estética.

Durante el transcurso del denominado *siglo del gusto*, se elaboraron numerosas teorías que, desde Hutcheson a Kant, con mayor o menor sistematicidad, procuraron dar una explicación convincente sobre la cuestión de la belleza y el arte que abandona la atención puesta hasta entonces en los problemas que atañen a la producción del objeto, para centrarse en la apreciación, en el sentimiento y en las competencias necesarias para el dictamen del juicio estético así como del establecimiento de los criterios que garanticen su legitimidad. De ese modo se produce el traslado del centro del asunto de la obra al juicio del experto u «hombre de gusto»; esta nueva situación hará del

placer y el *desinterés* categorías centrales para la reflexión estética, razón por la cual se tratarán especialmente en este capítulo las tres nociones —*gusto*, *placer* y *desinterés*— como nociones interdependientes y profundamente influyentes en la estética y teoría del arte de los siglos posteriores.

Es importante destacar un aspecto sobre el cual la crítica no ha reparado suficientemente, al que me referiré especialmente en este capítulo, y es que este nuevo paradigma no es solamente el resultado del desarrollo interno de la teoría sobre la belleza y el arte, sino que tiene lugar en medio de significativas transformaciones sociales que sin duda deben contar como parte importante de la explicación causal determinante del nuevo modelo de teoría estética. Las novedades giran en torno a la desaparición creciente de la relación de mecenazgo y la sustitución de la relación directa entre el artista y quien encarga la obra por la de *mercancía* y *mercado del arte*, lo cual está acompañado de la creación de un ámbito de público más amplio, diverso y, en su mayoría, alejado de los asuntos referentes al arte. Es en este contexto donde el experto o el hombre de gusto constituirá una figura inédita en la historia, que sustituye al antiguo comendatario y busca incidir sobre el gusto general; una figura que hoy recibiría el nombre de crítico de arte.

El *placer* como categoría estética

El *placer* se constituye en el siglo XVIII en una categoría estética particularmente adecuada a una estética empirista en la medida en que encierra dos rasgos de fundamental relevancia para la nueva perspectiva estética del setecientos: *subjetivismo* y *autonomía*. La noción de *placer* apunta al fenómeno de la belleza como un sentimiento gratificante en lugar de una cualidad objetiva; un placer específico que se distingue de cualquier otra forma de satisfacción tal como el agrado o el deleite en general, y es precisamente allí donde reside la autosuficiencia de la experiencia estética, en la medida en que su valor se capta solamente en la contemplación del objeto, sin considerar ni su función ni su parecido a otra cosa ni su significado. La noción de *placer* fue central en los influyentes trabajos de Joseph Addison de 1712, publicados en la revista *The Spectator* con el sugerente título *Sobre los placeres de la imaginación*. Sus escritos constituyen un inequívoco síntoma de la nueva perspectiva subjetivista: la belleza es un modo peculiar de *sentir* y no una característica o conjunto de características presentes en los objetos contemplados. En esa medida, el juicio estético, al estar atravesado por el elemento afectivo —placer o displacer—, deja de tener un carácter exclusivamente objetivo-descriptivo para confundirse con una apreciación subjetivo-descriptiva y valorativa al mismo tiempo. Decir «eso es bello» o «esa es una buena obra de arte» no solamente describe un cierto estado de cosas externas al sujeto, sino que al expresar un estado emocional-afectivo positivo o negativo frente al objeto examinado, lo está valorando

en términos de satisfacción o rechazo y en esa medida el objeto se vuelve valioso en tanto causa de dicha satisfacción o carente de valor estético si causa rechazo o indiferencia. Esto es importante porque la ambigüedad de la noción de belleza ha sido objeto de numerosos malentendidos y dificultades para la teoría, como analizaremos en el capítulo III del presente trabajo.

Addison comienza su artículo sobre el gusto publicado en el número 409 de *The Spectator* definiendo *gusto* como «la facultad del alma que dis-cierne las bellezas de un autor con placer y las imperfecciones con displacer» (1891, vol. II, p. 603), y en el número 411 de la misma publicación destaca que el sentido de la vista es el más fino de todos los sentidos porque provee a la mente de la mayor variedad de ideas:

Es este sentido el que amuebla la imaginación con sus ideas, de manera que por los placeres de la imaginación o de fantasía (que voy a utilizar de forma amplia) quiero decir aquí tal como surge de los objetos visibles, ya sea cuando los tenemos en realidad en nuestra vista, como cuando evocamos sus ideas en nuestra mente mediante pinturas, estatuas, descripciones o cualquier ocasión similar. No podemos, de hecho, tener una sola imagen en la fantasía que no haya hecho su primera entrada a través de la vista; pero tenemos el poder de retener, alterar y combinar esas imágenes, que una vez hemos recibido, en todas las variedades de pintura y visión que son más agradables a la imaginación; por esta facultad un hombre en un calabozo es capaz de entretenerse con escenas y paisajes más bellos que cualquiera que se pueda encontrar en toda la extensión de la naturaleza (1891, vol. II, p. 608).

A contrapelo del modo en que la tradición del pensamiento filosófico dominante había considerado a la imaginación —vista, en tanto apariencia, un obstáculo para el conocimiento de la verdadera esencia de las cosas—, Addison le otorga un valor indudablemente positivo como proceso que, lejos de representar una facultad débil de efectos negativos, tiene el potencial para superar a la naturaleza; la ausencia de objetos reales deja lugar a la experiencia estética que se encuentra más allá de lo que la naturaleza ofrece. Este es el inicio de una nueva adscripción para el sentimiento de lo bello, ligado más a la mente que a lo puramente sensorial y denominado de ese modo sentimiento mental en lugar de corporal. El mundo de lo visible solo constituye el punto de partida que da lugar a la visibilidad mental; en un proceso que va desde la retención, la alteración de los datos y la combinación visual al resultado final que produce placer.

El término *imaginación* aparece en el escenario de la cultura antigua como *phantasia*, que significa «aparición», «muestra», en referencia a algo que se hace presente ante nosotros como representación y también bajo la forma de la evocación de imágenes internas. Platón se refiere a la *phantasia* en diálogos como *República*, *Teeteto* y *Sofista*, como complemento de las nociones de

aísthēsis (impresión sensible, sensibilidad) y *dóxa* (opinión). Distinguiendo ya entre la recepción pasiva de un sentimiento y la representación activa como imagen interna o representación mental. *Phantasia* es así, la capacidad de representación humana sensible que se puede ubicar en un lugar intermedio entre las impresiones sensibles y el entendimiento. Para Aristóteles, a su vez, la imaginación es una capacidad de la *psyché* de ver con nuestra mente lo que antes han captado los sentidos como percepciones. Addison considera a la imaginación como una forma de ver no identificable, exclusivamente, con la mera recepción pasiva de los órganos sensoriales correspondientes:

Por lo tanto, deseo recordarle [al lector] que por placeres de la imaginación me refiero solo a aquellos placeres que surgen originalmente de la vista, y que divido estos placeres en dos clases [...] los placeres primarios de la imaginación, que proceden enteramente de los objetos tal como aparecen ante nuestros ojos, y en el siguiente lugar [...] esos placeres secundarios de la imaginación que se derivan de las ideas de los objetos visibles, cuando los objetos no están realmente ante el ojo, pero son evocados por nuestra memoria, o formados en visiones agradables de lo que es ausente o ficticio (1891, vol. II, p. 608).

Para que la imaginación produzca, es imprescindible que intervenga la percepción; Addison distingue entre dos formas de placer vinculadas a lo percibido y los considera placeres primarios y secundarios según surgen de cualidades visuales de objetos presentes o en su ausencia. El acto de la percepción visual es ya placentero:

Los placeres de la imaginación, tomados en toda la extensión, no son tan groseros como los de los sentidos, ni tan refinados como los de la comprensión. Los últimos son, de hecho, preferibles, ya que se fundan en algún nuevo conocimiento o mejoramiento de la mente del hombre; sin embargo, hay que reconocer que los de la imaginación son tan grandes y tan transportadores como los otros. Un hermoso panorama deleita el alma, tanto como una demostración, y una descripción de Homero ha encantado a más lectores que un capítulo de Aristóteles. Además, los placeres de la imaginación tienen la ventaja, por encima de los del entendimiento, de que son más evidentes y más fáciles de adquirir. No bien se abren los ojos y entra en la escena. Los colores se pintan en la imaginación, con muy poca atención del pensamiento o de la aplicación de la mente en el espectador.

Quedamos impactados, no sabemos cómo, con la simetría de cualquier cosa que vemos, e inmediatamente asentimos a la belleza de un objeto, sin investigar sobre las causas particulares y lo que la ocasiona (1891, vol. II, p. 609).

El segundo tipo de placer, según Addison, es el que ocurre en ausencia del objeto percibido; no se trata de un pálido reflejo del primero, sino, por el contrario, de una experiencia mucho más placentera y, fundamentalmente, una experiencia que no se parece a ninguna otra, ni a la inmediata de los sentidos ni a la mediata del pensamiento; es un placer especial y de su especificidad da cuenta únicamente la diferencia en el modo de sentir.

Hay que señalar otro aspecto de las ideas de Addison no menos importante; además de atribuirle un sentimiento peculiar de placer a la percepción de ciertos objetos, a su evocación y eventual modificación y combinación en la mente a través de la imaginación, él reconoce el placer especial que ocasiona la imitación. Ya los antiguos reconocieron en la *mimesis* una fuente de placer cuyo disfrute se experimenta, como señalaba Aristóteles, tanto en la realización de la *copia* como en su percepción. Addison descubre el principio de este tipo de placer, al que denomina *secundario*, en un viejo placer reconocido ya por Aristóteles en los primeros capítulos de la *Poética*,¹² el placer en el descubrimiento de la semejanza:

En todos estos casos, este placer secundario de la imaginación es producto de la acción de la mente, que compara las ideas que surgen de los objetos originales con las ideas que recibimos de la estatua, imagen, descripciones o sonidos que los representan. Es imposible para nosotros dar cuenta de por qué esta operación de la mente es atendida con tanto placer, como el que se ha experimentado antes en la misma ocasión; pero nos encontramos con una gran variedad de entretenimientos derivados de este único principio: porque esto es lo que no solo nos hace gustar de la estatuaría, la pintura y la descripción, sino que nos hace disfrutar de todas las acciones y artes de la mímica. Esto es lo que hace agradables los varios tipos de ingenio, que consiste, como lo he mostrado anteriormente, en la afinidad de ideas: y podemos añadir que es también esto que provoca la poca satisfacción que a veces encontramos en los diferentes tipos de falta de ingenio [...] Probablemente, la causa final de la anexión de placer a esta operación

12 Son numerosos los pasajes en que Aristóteles se refiere al placer en la imitación y el arte. En la *Poética* afirma que: «Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo» (*Poética*, 1448b) En el mismo sentido leemos en la *Retórica*: «... y puesto que aprender y admirar es agradable, también es forzoso que sean agradables cosas tales como lo imitativo, como la pintura, la estatuaría, la poesía y todo lo que está bien imitado aunque no sea agradable el objeto imitado en sí, porque no está el goce en eso, sino que hay un razonamiento “esto es aquello”, de modo que resulta que se aprende algo» (*Retórica*, 1371b4).

de la mente sea acelerar y animarnos en nuestra búsqueda de la verdad, ya que el distinguir una cosa de otra, y el discernir correctamente entre nuestras ideas, depende enteramente del compararlas en conjunto, y observar la congruencia o discrepancia que aparece entre las diversas obras de la naturaleza (Addison, 1891, p. 621).

Es interesante notar que el placer en la semejanza se experimenta tanto en el producto logrado como en la naturaleza, es decir, en objetos no producidos con la intención de imitar.

Nos hemos referido a la satisfacción en la belleza en general y luego a la satisfacción o placer que genera la imitación, pero todavía queda un tercer elemento que incluye Addison dentro de los *placeres de la imaginación*: la satisfacción que produce la novedad; él suma a las categorías de sublime y bello la de lo «poco común» o «novedoso», y en esa dirección, señala:

Voy a considerar en primer lugar los placeres de la imaginación, que surgen de la visión de lo real y la inspección de los objetos externos: y aquellos que proceden de la vista de lo que es grande, poco común o bello. Todo lo que es nuevo o poco común produce un placer en la imaginación, porque se llena el alma con una sorpresa agradable, satisface su curiosidad y le da una idea de lo que antes no se poseía. De hecho, estamos a menudo tan familiarizados con un conjunto de objetos, y cansados con tantas demostraciones repetidas de las mismas cosas, que todo lo que es nuevo o poco común contribuye un poco a variar la vida humana, y desviar nuestras mentes, por un tiempo, con la extrañeza de su apariencia, nos sirve como un tipo de experiencia refrescante y nos saca del tedio a que somos propensos en nuestros entretenimientos habituales y ordinarios. Esto es lo que confiere encantos a un monstruo y hace que incluso las imperfecciones de la naturaleza nos complazcan. Esto es lo que recomienda la variedad, cuando la mente pide a cada instante algo nuevo y la atención no permite estar demasiado tiempo y perderse en cualquier objeto en particular. Es esto, así mismo, lo que mejora lo que es grande y hermoso, y hace que se otorgue a la mente un doble entretenimiento. Arboledas, campos y prados tienen en cualquier estación del año un aspecto agradable, pero nunca tanto como en el comienzo de la primavera, cuando todo es nuevo y fresco [...] sin embargo, no mucho después se vuelve, por la costumbre, más familiar a la vista (1891, vol. 2, pp. 610-611).

Aquí aparece lo novedoso, lo extraordinario, lo inesperable como aquello que «confiere encantos a un monstruo» y multiplica la atracción; algo que Hutcheson también considerará en su fórmula *uniformidad en la variedad*. Lo uniforme, medido y proporcionado es parte de la belleza indudablemente, pero esto corre el riesgo de aburrir luego de un período al tornarse

tediosamente previsible, es necesario entonces que haga irrupción la *variedad*, como aquello inesperado, sorpresivo y por tanto novedoso.

En diversos autores del siglo XVIII encontramos el reconocimiento de algo así como una causa final o teleología de la experiencia en lo bello, que se encuentra comprometida con diferentes funciones, como la cognoscitiva o de esparcimiento, como vimos en Addison; otras veces, se encuentra fundada en postulados metafísicos vinculados con el placer del encuentro con el Creador mediante la apreciación de su obra —también es una de las tesis de Addison, quien responde a la pregunta sobre lo que podríamos llamar la «causa eficiente» de este placer en lo bello—. Hutcheson, siguiendo a este último, se preguntará tanto por la causa del sentimiento como por la facultad que capta la belleza y genera el placer que le corresponde, a la cual denomina *sentido interno*. «Las percepciones placenteras —afirma— nacen de los objetos *regulares, armónicos y uniformes* como también de la *grandeza y la novedad*. Podemos llamarlos, a partir del Sr. Addison, los placeres de la imaginación, o podemos denominar a la capacidad de recibirlos *sentido interno*» (en Kivy, 2003, p. 34).¹³

Hutcheson niega que la belleza sea una idea innata, pero considera que existe una capacidad innata en la naturaleza humana que le permite captar la belleza; es una capacidad interna de la mente que le permite conocer sus estados y operaciones, y es acompañada con «placer» o «dolor». La capacidad de ser complacidos por ideas o formas que observamos es denominada por Hutcheson *sentido interno*, una peculiar disposición de la naturaleza humana para captar la belleza de la regularidad, el orden y la armonía. Desde el prefacio de su obra, dedica todo el esfuerzo en mostrar *que hay algún sentido de la belleza natural a los hombres*, tan natural como sus percepciones externas:

Las ocasiones propias de la percepción mediante los sentidos externos ocurren para nosotros tan pronto como llegamos al mundo, y quizá por eso consideramos con facilidad tales sentidos naturales, pero no consideramos así generalmente los objetos de los sentidos superiores de la belleza y la virtud. Transcurre probablemente algún tiempo antes que los niños reflexionen, o al menos nos hagan saber que reflexionan, sobre la proporción y la semejanza, sobre los sentimientos, caracteres y temperamentos, o lleguemos a conocer las acciones externas que son evidencias de tales reflexiones (Hutcheson, 2004, p. 10).

La experiencia estética es concebida como sentimiento, pero el placer que le corresponde y define no es un sentimiento *corporal*, sino racional, a partir de la operación del sentido interno. Según Hutcheson, existe otro tipo

13 Kivy lo toma de «Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections», 1728, pp. 4-6.

de objetos, que nos complacen o disgustan, necesariamente, tal como lo hacen los objetos materiales cuando operan sobre nuestros órganos sensoriales, aquellos que denomina específicamente estéticos:

Así nos encontraremos complacidos con una *forma* regular , una obra de *arquitectura*, o *pintura*, una composición de notas, un teorema...y somos conscientes de que esos placeres provienen de la contemplación de la idea que está entonces presente en nuestras mentes, con todas sus circunstancias aunque alguna de esas ideas no posea lo que llamamos percepción sensible en ellas y en las cuales el placer provenga de alguna *uniformidad*, *orden*, *arreglo*, *imitación*, y no de las ideas simples de *color* o *sonido* o modos de *extensión*, separadamente considerados (Hutcheson, 2004, p. 8).

La diferencia entre sentido externo y sentido interno, para Hutcheson, no es que uno recibe placer del mundo externo y el otro del mundo interno del sujeto, sino que el primero recibe placer de ideas simples —tales como el color o el frío— y el segundo, de ideas complejas:

Así todo el mundo reconoce que se delira más en una bella cara o en una pintura exacta que en la visión de cualquier color aislado, aunque sea tan fuerte y vivo como sea posible [...] Del mismo modo, el placer de una bella composición es incomparablemente mayor en música que el de una única nota por dulce, redonda o compleja que sea (Hutcheson, 2004, p. 22).

Hutcheson considera que existen personas que obtienen placer solamente de ideas simples y otras que lo obtienen de ideas simples pero además son capaces de obtener placer de ideas complejas, tales como composiciones musicales, pinturas o teoremas; esto es suficiente prueba, según él, para aceptar la existencia de un sentido interno que no todos tienen suficientemente desarrollado:

Considere aquí cada uno qué diferente podemos suponer que es la percepción con la que un poeta es extasiado con la visión de alguno de estos objetos de belleza natural que nos embelesan incluso solo con su descripción de la concepción fría y sin vida que suponemos que es la de un insípido crítico o la de un virtuoso sin lo que llamamos buen gusto. Esta última clase de hombres puede tener una mayor perfección en el conocimiento derivado de la sensación externa; pueden decir todas las diferencias específicas de los árboles, hierbas, minerales o metales [...] lo que a menudo es ignorado por el poeta, y, sin embargo, el poeta tendrá una percepción del todo muchísimo más placentera, y no solo el poeta, sino cualquier hombre de buen gusto (Hutcheson, 2004, p. 24).

Es a esa capacidad superior de percepción a lo que Hutcheson denomina sentido interno, un sentido que al igual que el resto de los sentidos responde involuntariamente sin que medie, para experimentar placer, ningún tipo de conocimiento. Hutcheson parece identificar aquí al sentido interno con una facultad sensible y no cognitiva, sin embargo —como veremos en el próximo capítulo—, no es del todo claro que lo haya concebido así, ya que existe una gran ambigüedad en la expresión «el placer de la belleza», que puede querer decir que placer y belleza se identifican tanto como que el primero es consecuencia de la segunda.

Por otro lado, existen otros pasajes en los que Hutcheson parece destacar el papel de la razón o facultad de conocimiento como predominante:

Las figuras y los movimientos de los grandes cuerpos no resultan obvios para nuestros sentidos, sino que son descubiertos mediante la razón y la reflexión y tras muchas observaciones. Y, sin embargo, en la medida en que podemos descubrirlos por nuestros sentidos o al aumentar nuestro conocimiento de ellos mediante los razonamientos y ampliar nuestra imaginación, generalmente encontramos su estructura, orden y movimiento agradable a nuestro sentido de belleza (2004, p. 30).

Coincidentemente, Kant va a encontrar en la facultad del juicio —que denomina *juicio reflexionante*— una respuesta placentera del espíritu que al unificar en una teoría general fenómenos que aparecen inicialmente como leyes particulares contingentes, experimenta el placer de constatar la adecuación de las facultades del conocimiento a la naturaleza. Es lo que permite ordenar las leyes empíricas en un sistema deductivo aunque no está determinado por los conceptos puros del entendimiento; razón por la cual la actividad del entendimiento no es *determinante*, sino *reflexionante* y al modo de un descubrimiento, ocasiona placer, satisfacción, algo que no encontramos en la espontaneidad del conocimiento cuando solamente aplica los principios puros.

Aunque no se trate de la misma explicación, es imposible no ver la conexión entre Hutcheson y Kant en cuanto a la concepción de un tipo de satisfacción que no debe pasar por la percepción sensible; en ese sentido, Hutcheson afirma:

...en otros asuntos en los que nuestros sentidos externos no están muy involucrados, discernimos un tipo de belleza muy similar en muchos aspectos a la observada en los objetos sensibles, y acompañada por un placer similar. Tal es la belleza percibida en los teoremas o verdades universales, en las causas generales y en algunos abarcadores principios de la acción (2004, p. 24).

Lo que está tratando de determinar Hutcheson es la distancia entre placer como respuesta a la sensación y una respuesta de tipo superior, a la que

otros denominan placeres racionales debido a que no se trata de una respuesta inmediata de las sensaciones simples que afectan a nuestros sentidos externos. Prueba de esto es el ejemplo del placer que se experimenta en lo que define como la belleza de los teoremas.

El *desinterés* de la experiencia estética

La caracterización de la experiencia estética en términos de contemplación *desinteresada* es el origen de la noción moderna de *actitud estética* para el paradigma contemplativo que surge en el siglo XVIII. Los conceptos de *desinterés* (*disinterest*) e *interesado* (*interested*) ya eran frecuentes en la Inglaterra de fines del siglo XVII, en el contexto de las disputas ético-religiosas. Frente a la postura de Hobbes cuando dice que el hombre actúa por interés propio y a la idea religiosa de la búsqueda del bien y la virtud en vistas del premio o castigo que se obtendrán en otra vida, Shaftesbury responde que la concepción del hombre como «un lobo del hombre» es fundamentalmente falsa, pues el hombre posee una afección natural hacia los otros de su especie que lo conduce a vivir en comunidad. En segundo lugar, la búsqueda de la retribución es, para Shaftesbury, una moralidad de esclavos y sirvientes. «¿Cómo se negará que servir a Dios por coacción, o solamente por interés, es servil y mercenario?» La virtud debe buscarse, según él, por amor de sí misma, y la consideración opuesta va en contra de la verdadera moralidad y religiosidad humana.

Shaftesbury usa *interés* como sinónimo de *interés propio*, razón por la cual el término *interesado* tiene esa connotación de sentimiento egoísta. El estado de bienestar puede incluir riquezas, poder y otras ventajas exteriores que en sí mismas no son negativas, pues su calificación depende de las acciones, los motivos o los medios que se llevan a cabo para conseguirlas. Para Shaftesbury, el verdadero estado de bienestar debe integrar la afección natural hacia las demás criaturas y la afección propia, es decir, debe estar en el equilibrio entre el interés de la comunidad y el propio. El amor propio no es malo o negativo en sí mismo, sino solo cuando se opone a la afección altruista y conduce al individuo a la acción egoísta, propia de un ser no equilibrado que actúa en contra del bien de su especie, llevado solamente por su amor propio. El opuesto a la acción egoísta es la desinteresada. Según Shaftesbury, si existe algún estado de la mente apto para captar la belleza, este es el del «desinterés estético», el cual permite captar las cualidades estéticas por atender a aspectos del objeto no vinculados a intereses prácticos. Lo que no resulta claro es si los objetos resultan bellos por ser mirados con una actitud diferente o es la actitud desinteresada lo que permite captar una belleza que está en algunos objetos y no en otros, tal como lo formula Kivy:

Hay al menos dos formas que la doctrina que se refiere a lo que sucede cuando asumimos la actitud estética del desinterés puede tomar. Podría ser que, al tomar tal actitud, nos hacemos receptivos a las cualidades estéticas, o que tomar esa actitud consiste (de una forma u otra) en «transformar» las cualidades comunes del mundo en estéticas. Puedo entender que Addison, y los otros autores de los que nos vamos a ocupar aquí, sostienen la primera versión de la doctrina, a saber, que es una actitud que nos hace receptivos a la percepción de cualidades estéticas (2003, p. 244).

Existe amplio consenso en considerar a Shaftesbury como un precursor de la idea de experiencia artística vinculada de un modo especial a la del *desinterés*; como sostiene Jerome Stolnitz, «no se puede entender la teoría estética moderna si no se entiende el concepto de *desinterés*. Si alguna creencia es propiedad común del pensamiento moderno, es la de que un cierto modo de atención es indispensable y distintivo de la percepción de las cosas bellas» (1961, p. 131). En Shaftesbury, la actitud desinteresada o estado de desinterés (*disinterestedness*) es la contemplación o consideración puramente estética de las cosas, en la cual se las aprecia por su «excelencia propia», por su sola belleza. El desinterés estético supone la percepción de la belleza, por tanto, el «sentido estético natural» y el sentimiento de amor o entusiasmo; según Townsend:

El desinterés es una manera de constatar que el interés privado no es lo primordial, por ejemplo, Shaftesbury afirma que «en todos los casos desinteresados, [el corazón] tiene que aprobar en cierta medida lo que es natural y honesto, y rechazar lo que es deshonesto y corrupto. Lo contrario de este desinterés es el tipo de persecución privada de los propios fines que algunos sentidos de interés implican. El desinterés se convierte en un particular estado moral y estético importante ya que solo entonces el corazón se vuelve confiable [...]». Shaftesbury no está rechazando «interés» como un motivo legítimo para la acción, sin embargo. Hay tres niveles de interés en Shaftesbury. Hay un interés privado que es bueno y natural. «Sabemos que cualquier criatura tiene un bien privado y un interés en sí mismo, que la naturaleza le lleva a buscar.» También reconocemos el consecuente interés público. «Todo el mundo discierne y posee un interés público y es consciente de lo que afecta a su comunión o comunidad.» Y, por último, hay casos desinteresados, cuando se puede confiar en el corazón para responder directa y correctamente. Los tres están relacionados, y el objeto es discernir el verdadero interés propio. En otras palabras, a pesar de su rechazo a la posición egocéntrica de Hobbes, Shaftesbury sigue preocupado por la formación del carácter y gusto personal. Los juicios públicos y desinteresados sirven para la educación de los gustos. En lugar de oponer juicio interesado y desinterés, Shaftesbury utiliza juicios desinteresados como prueba de que

tenemos un verdadero interés por descubrir algo debajo de la superficie cambiante de placer y de fantasía (1987, p. 298).

Históricamente, el concepto de *desinterés* jugó un papel fundamental en la instauración de la estética como un ámbito teórico independiente, especialmente con Kant y Schopenhauer, y es descrito en términos de un cierto modo específico de percibir, de un cierto tipo peculiar de experiencia: la experiencia estética que se distingue de cualquier otra consideración del mundo de orden práctico. Aunque el término es introducido por Shaftesbury, como señalamos, en explícita polémica tanto con Hobbes como con la ortodoxia calvinista, se transforma inmediatamente en una categoría estética vinculada directamente a la noción de autonomía debido a la especificidad y peculiaridad de la experiencia a la que refiere. Existen dos acepciones distintas de *desinterés*; un primer sentido, infrecuente en Shaftesbury, que indica que una acción es desinteresada cuando no se realiza buscando el provecho propio, sino el ajeno, es decir, que es benevolente o altruista. Y un segundo sentido, en el cual *desinterés* no significa «altruismo» o búsqueda del interés ajeno, sino solamente ausencia de cualquier interés. Esta segunda acepción aparece paradigmáticamente cuando Shaftesbury habla del «amor desinteresado a Dios» (2001, vol. II, pp. 153), a quien se le ama por sí mismo. La noción de *placer desinteresado* presente en su estética lleva las marcas, por así decirlo, de su origen y contexto religioso. Él considera que es el afecto hacia lo que es moralmente bueno, en y por sí mismo, lo que hace al hombre bueno y virtuoso y opone «el amor desinteresado a Dios» a «[servir] a Dios [...] meramente por interés». Cuando se ama a Dios desinteresadamente, se ama a Dios simplemente por su propio bien (2001, vol. II, p. 55), por «la excelencia del objeto».

En analogía con el amor desinteresado a Dios, también, el ensayista y crítico de arte alemán Karl Moritz propone el denominado «modelo contemplativo» para explicar la obra de arte, en un ensayo publicado en 1785 y titulado *Sobre la unificación de todas las bellas artes bajo el concepto de lo completo en sí mismo*. El autor propone aquí una nueva perspectiva que aborda el problema del arte desde la «postura del espectador» y apela a la actitud adecuada para la apreciación del arte. Se trata de la actitud de contemplación de la obra sin consideración alguna de todo aquello que esté fuera, mediante el «abandono de sí mismo», la «pérdida de sí mismo» y el «sacrificio de sí», para una «existencia superior». Este lenguaje abiertamente teológico que se encuentra en el ensayo de Moritz evidencia un desplazamiento de la terminología religiosa hacia el discurso de la crítica del arte, en una analogía que coloca a la obra en el lugar de Dios y al espectador enfrentándose a ella con un amor desinteresado como quien contempla a la divinidad. En su ensayo *From Addison to Kant: Modern Aesthetics and The Exemplary Art*, Meyer Howard Abrams lo presenta del siguiente modo:

Antes del siglo XVIII, ningún filósofo o crítico había afirmado que una obra de arte humana debía ser vista desde una contemplación que fuera desinteresada y con un valor por sí misma, o identificar la obra como un objeto realizado independientemente por sí mismo y vista como siendo ella misma como fin y no como medio, o distinguiendo nítidamente entre lo que está dentro y fuera de una obra y afirmar que dado que la obra es su propio contenido la crítica de las propiedades estéticas debe situarse en ella misma solamente por su inherente o interno significado y valor [...] Las doctrinas platónicas y agustinianas del amor que terminan en la contemplación desinteresada y el gozo de un objeto de valor y belleza últimos [...] como un fin en sí mismo, y por su propio valor constituyen ambas el modelo contemplativo y el distintivo vocabulario de la teoría del arte de Moritz. La diferencia con ellas seguramente es radical: el Absoluto platónico y el Dios Agustiniano han sido desplazados por un producto humano, la autosuficiencia de la obra de arte, y el órgano de contemplación, el ojo de la mente, se ha transformado en el ojo físico (1991, p. 165).

La ausencia de cualquier interés, en la acepción de *desinterés* como amor desinteresado a Dios, a quien se ama por sí mismo o por la excelencia misma del objeto, es el sentido que la estética moderna ha adoptado, como el «puro ver y mirar» correspondiente al modelo contemplativo de Moritz.

Shaftesbury remarca que no es imposible, psicológicamente, que algunos de los placeres resultantes de satisfacción estética generen sentimientos interesados, tales como el dominio, la posesión o el consumo en coexistencia con el placer resultante del amor desinteresado de la belleza en el mismo objeto. Seguramente se puede simultáneamente ser complacido por poseer un Veronese y por su belleza. En ciertos casos, sin embargo, las dos clases de placeres parecen ser psicológicamente incompatibles: si una persona tiene placer en mandar a otra, ese placer difícilmente puede coexistir con el que resulta de un desinteresado amor por la belleza moral de la persona. Él no niega que del placer desinteresado en la experiencia estética pueda crecer un placer interesado hacia el objeto tal como el deseo de poseerlo, pero si una perspectiva interesada hacia el objeto es causada por un placer desinteresado, causa y efecto necesariamente permanecen como distintos. Para producir el efecto de interés por la posesión, por ejemplo, debe experimentarse, primero, el placer desinteresado en el objeto. Esta última experiencia es independiente de su posible efecto: el deseo. Un placer desinteresado permanece siempre desinteresado, aun cuando causa una perspectiva interesada en el objeto. Y en ese caso, si no es satisfecho el deseo, la causa desinteresada permanece.

Por lo dicho antes podemos sintetizar la concepción de la experiencia estética para Shaftesbury del siguiente modo: es una forma de amor contemplativo desinteresado de la belleza de un objeto; el placer que nace del amor desinteresado es diferente, aunque no necesariamente incompatible

sicológicamente, de otro tipo de placer que se experimenta al observar el mismo objeto.

El placer como tal no es un criterio proporcional al grado de belleza. Una persona no cultivada puede experimentar un gran placer en la contemplación de «formas bajas» de la belleza y no hacerlo frente al «gran arte», por ejemplo. La cuestión es, explica Shaftesbury, si estamos *correctamente* complacidos y elegimos como es debido. Se debe aprender a imaginar, admirar, a sentir el placer que los objetos mismos *merecen*. Se puede siempre preguntar: «¿Pero es ese el placer correcto?» (Shaftesbury, 2001, vol. II, pp. 250-251). Cuando Shaftesbury distingue la experiencia estética de otras experiencias, a diferencia de Kant, refiere al *amor desinteresado* más que al *placer desinteresado*. Y no explica la belleza en términos de placer desinteresado, como lo hace Kant, sino que explica el placer desinteresado como aquel provocado por el amor desinteresado —una clase de placer apropiada a la belleza—. Además, el no buscaría distinguir claramente entre estética, moral y experiencia religiosa, desde que las últimas constituyen tipos de experiencia estética, ellas son respectivamente la experiencia de la belleza moral de las mentes finitas y la experiencia de la belleza moral de Dios, en sí misma o como manifestación del universo.

La tesis del desinterés es asumida plenamente por Hutcheson, tanto en su pensamiento ético como estético; en línea con Shaftesbury y en discusión con las tesis de Mandeville,¹⁴ se opone a la ortodoxia calvinista que cree en la corrupción absoluta de la naturaleza humana, y su imposibilidad de una acción naturalmente buena. También argumenta en contra de la creencia de la naturaleza intrínsecamente egoísta del hombre, así como contra Locke, respecto a las acciones moralmente buenas o malas según acuerdo o no a las leyes. Al igual que su maestro Shaftesbury, Hutcheson mantiene, contra el positivismo ético de Locke, la creencia en la existencia de un principio intrínseco de moralidad, y contra Hobbes y Mandeville, la posibilidad de una acción moralmente buena, no egoísta sino benevolente.

En *Inquiry*, Hutcheson establece que el placer estético está por encima del placer en la utilidad o mero agrado, e identifica la contemplación y el

14 Bernard Mandeville (1670-1733) es uno de los primeros ideólogos del libre mercado cuya obra más conocida, *La fábula de las abejas* o *Los vicios privados hacen las virtudes públicas*, de 1705, constituye una sátira sobre el origen de la virtud moral y la naturaleza de las sociedades. Su tesis principal es que las acciones de los hombres no pueden separarse en virtuosas y malas porque los vicios privados contribuyen al bien general, mientras que las buenas acciones pueden ser negativas para el bien común. Por ejemplo, en el campo económico, un libertino actúa por vicio, pero «su prodigalidad da trabajo a sastres, sirvientes, perfumistas, cocineros y mujeres de mala vida, que a su vez emplean a panaderos, carpinteros, etcétera». Por lo tanto, la conducta viciosa del libertino beneficia a la sociedad en general. El vicio de los individuos es presentado como imprescindible para el bienestar de una sociedad. Inglaterra es comparada con una colmena de abejas corrupta pero próspera que se queja por su falta de virtud. Cuando se les otorga la virtud que pedían, se produce la pérdida creciente de prosperidad y condiciones de vida.

placer estético precisamente mediante la noción de desinterés; es decir, por el objeto mismo sin ninguna intención ulterior, en los mismos términos que lo hace Moritz. Luego de plantear en el prólogo la obra como «una investigación acerca de la felicidad o de los placeres mayores y más duraderos que la naturaleza humana es capaz de experimentar», distingue entre los placeres sensibles, los estéticos y morales y los racionales. Además de la distinción entre los placeres estéticos y los nacidos de los sentidos externos, distingue —y esto es lo que interesa aquí— entre los estéticos y los racionales; mientras que los racionales se fundan en la utilidad, los estéticos se caracterizan por su desinterés. Él sostiene un uso restringido de la razón que consiste en la identificación de los medios adecuados para lograr un fin determinado; la determinación de dicho fin queda por tanto fuera de la razón. Esta será su tesis más importante contra el racionalismo moral desarrollada en *Illustration on the moral sense*, al conocimiento del fin se accede mediante el sentimiento que no implica una *episteme*. Sostiene que hay una diferencia entre el placer estético y la utilidad en la medida que existe un conflicto en muchos casos entre ambos. No solamente preferimos al objeto bello independientemente de toda utilidad —como demuestra la práctica universal humana de preferir las formas armoniosas y regulares a las otras, incluso cuando no hay diferencia utilitaria alguna—, sino que ninguna utilidad es capaz de presentarnos como bello o agradable lo que es solamente útil:

De aquí que resulte patente que algunos objetos son inmediatamente las ocasiones de este placer de la belleza, que tenemos sentidos adecuados para percibirlo y que tal placer es distinto del gozo que suscita en nosotros el amor de sí mismo al prever interés. Más aún, ¿no vemos a menudo que la utilidad y la conveniencia son descuidadas para obtener la belleza? [...] debe haber un sentido de belleza antecedente incluso a la previsión del interés (Hutcheson, 2004, p. 25).

Así como la necesidad no puede convertir una medicina amarga en dulce, ninguna consideración utilitaria puede transformar en estéticamente agradable un objeto que de suyo no lo sea:

...la promesa del mundo entero como recompensa o la amenaza con el mayor de los males no pueden hacernos aprobar un objeto deforma o desaprobar uno bello. Mediante premios o amenazas puede obtenerse el disimulo [...] pero nuestros sentimientos de las formas y nuestras percepciones seguirán invariablemente siendo las mismas (Hutcheson, 2004, p. 25).

Por último, el encontrar belleza en fórmulas o leyes así como en teoremas es diferente, según Hutcheson, de la utilidad de una fórmula o una ley física y lo expresa en estos términos:

...el teorema que nos da la ecuación de una curva, de la que quizá puede deducirse la mayor parte de sus propiedades, complace y satisface nuestra mente más que cualquier otra proposición [...] En la investigación de la naturaleza hay una belleza semejante en el conocimiento de algunos grandes principios de los que fluyen innumerables efectos. Un principio así es el de la gravedad en el esquema de Sir Isaac Newton (2004, p. 38).

En síntesis, el surgimiento de la idea de experiencia estética asociada al *desinterés*, ligada fuertemente a la concepción de la autonomía y especificidad de la belleza, fue adoptada y desarrollada por Hutcheson, que toma de Shaftesbury dos tesis fundamentales: la clara separación entre la respuesta ético-estética y el interés privado, y la concepción del carácter inmediato, involuntario e innato del reconocimiento, tanto de lo bueno como de lo bello.

El *gusto* y el nuevo orden social del siglo XVIII

El término *gusto* refiere claramente a la experiencia del sabor, lo cual explica que se haya generalizado en el siglo XVIII la convicción —expresada en un refrán muy conocido— que dice que *sobre gustos no se discute*. Ese sentido primigenio de la noción de *gusto* nunca ha desaparecido del todo; incluso luego de la transformación de su sentido por la estética moderna, Schelling insiste en diferenciar la poesía de las artes visuales desde la concepción de que la primera pertenece al dominio del «espíritu» y las últimas al dominio del «gusto». En última instancia, lo que aquí se subraya es el lugar de la percepción sensorial como elemento ineludible en las artes visuales. El concepto de gusto es clave en la teoría de Hutcheson, para quien:

Es claro por experiencia que muchos hombres poseen los sentidos de la vista y el oído, en su significado común, en buenas condiciones; que perciben todas las ideas simples separadamente y obtienen sus placeres; que las distinguen unas de otras, como un color de otro [...] que pueden decir en notas aisladas cuál es la más alta o la más baja, la más aguda o la más grave [...] que pueden discernir en las figuras la longitud, la anchura y la profundidad [...] y sin embargo no encuentran placer en las composiciones musicales, en la pintura, arquitectura o paisajes naturales, o uno muy débil en comparación con los que otros experimentan en los mismos objetos. Esta mayor capacidad de recibir tales ideas placenteras se llama habitualmente genio o gusto delicado (2004, pp. 23-24).

Una historia exhaustiva de la noción de *gusto* es una tarea que aún está por hacerse. Se trata de un término que ya era usado en 1500 por Isabel la Católica, quien fue famosa por el acopio de numerosísimos objetos de arte

de diversa naturaleza, razón por la cual, con acierto o no, fue descrita como la primera mujer coleccionista de arte de España. Pedro Mexía —en los coloquios de 1547— habla del gusto y sus transformaciones por la moda, la imitación o la distinción, dando lugar a un sentido de *gusto*, como una capacidad valorada en sí misma y no una capacidad de valorar, simplemente. Pero el desarrollo de esta noción aplicada al individuo llamado *hombre de gusto*, al *connoisseur*, al refinado *gentleman*, y vinculada al sentido específicamente estético para la apreciación del arte y la belleza, comienza a imponerse en todos sus términos en el siglo xvii.

En el diccionario *Robert* encontramos que la expresión *bon goût* se comienza a usar en 1643; pero es con Jean de La Bruyère en *Les Caractères* (1688) que el término *gusto* es aplicado específicamente al arte:

Existe en el arte un punto de perfección, como bondad o madurez en la naturaleza. Aquel que lo siente y lo ama tiene el gusto perfecto; aquel que no lo siente, o lo ama por encima o por debajo, tiene el gusto defectuoso. Existe pues un buen y un mal gusto y se disputa acerca de los gustos con fundamento (La Bruyère, 1951, p. 87).

De esta manera se abre la posibilidad de discutir y argumentar sobre lo que se considera buen o mal gusto en cada ocasión, más de un siglo antes de la formulación del tema en el ensayo *Sobre el patrón del gusto* de Hume.

Según Peter Kivy, la introducción de la noción de *gusto* como una «facultad mental en toda regla» parece haber sido realizada por el moralista español Baltazar Gracián a mediados del siglo xvii; su obra *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), traducida a varios idiomas en ese mismo siglo, consideraba el gusto como una capacidad de experimentar placer o displacer frente a una amplia variedad de objetos.

Gracián considera que la extensión de la capacidad humana ha de ser conocida por la elevación de su «gusto», una habilidad o disposición que «se cultiva», es decir, que no parece ser innata, sino adquirida. Así, la concepción de *gusto* de Gracián, concebida como una facultad, no tiene el estatus de un concepto crítico o de categoría estética tal como aparecerá más adelante en Francia:

Como un concepto crítico y estético, «gusto» fue más plenamente desarrollado durante el siglo xvii en los escritos de los franceses. Llegó a ser asociado cada vez más con el sentimiento (*sentiment*) y el instinto; una facultad sutil, no racional, de la percepción, que percibe una cualidad igualmente sutil, a menudo caracterizada por la trillada frase *je ne sais quoi*. La influencia de Gracián parece haber llegado a Francia desde principios de 1656, momento en el que Saint-Evremond (de especial interés aquí debido a su larga residencia en Londres) ya escribía de «gusto» (*gout*) como

una disposición para ser complacida por el «refinado» (*delicat*) en diferentes objetos. Poco después, el Caballero de Méré escribía extensamente sobre el gusto y el *je ne sais quoi*. Fueron significativos, también, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687) de Dominique Bouhours y los primeros diálogos, *Entretiens d'Artiste et d'Eugène* (1671), uno de los cuales se ocupa explícitamente de «Le Je ne sais Quoi» (Kivy, 2003, p. 7).

En el siglo xvii, el jesuita Dominique Bouhours impone la expresión el *je ne sais quoi* para expresar el atractivo de la belleza simultáneamente con la imposibilidad de definirlo. El *je ne sais quoi* mantiene aún el peso de la concepción de Gracián, como facultad, pero orienta el interés hacia ciertos aspectos considerados relevantes de la belleza:

...es una gracia que ilumina la belleza y otras perfecciones naturales, que corrige la fealdad y otros defectos naturales, [...] es un encanto y un aire que informa a cada acción y cada palabra, que forma parte del modo en que uno camina y ríe, en el tono de la voz, e incluso en el más mínimo gesto de las personas socialmente aceptables [...] El *je ne sais quoi* pertenece al arte tanto como a la naturaleza. Porque, sin mencionar los diferentes estilos de los pintores, lo que nos encanta en esas excelentes pinturas, en esas estatuas tan cercanamente vivas que solo carecen del don de la palabra, [...] lo que nos encanta, digo, en este tipo de pinturas y estatuas es una cualidad inexplicable.¹⁵

Estas apreciaciones que aparecen ya en el siglo xvii son retomadas en el xviii y refuerzan tanto la convicción de que existe una sola belleza como la de que existe una naturaleza humana que tiene la capacidad innata de responder a esa belleza. Tal capacidad es vista por Bouhours como irracional, inmediata e involuntaria:

Estas misteriosas cualidades que producen el efecto de la belleza o fealdad, por así decirlo, causan en nosotros misteriosos sentimientos de inclinación o aversión que están más allá de la razón y que no puede controlar la voluntad. Son impulsos que impiden la reflexión y la libertad. Podemos detenerlos en su curso, pero no podemos evitar que surjan. Estos sentimientos de agrado o desagrado toman forma en un instante y cuando somos menos conscientes de ellos. Amamos u odiamos de una vez sin conciencia mental, y, si se me permite decirlo así, sin conocimiento en el corazón.¹⁶

Estas características acepta Hutcheson cuando postula la existencia de un *sentido* de belleza. Es interesante señalar que el carácter irracional del

15 Bouhours en Kivy, 2003 p. 8.

16 *Ibidem*.

sentimiento de belleza descrito como «no racional» no significa que entre en conflicto con la razón, sino que, aunque pertenecientes a órbitas diferentes, existe entre ambos una perfecta armonía. A diferencia de lo que ocurre con la concepción romántico-expresionista de la actividad artística propia del siglo XIX y XX, en el contexto de los siglos anteriores, la separación entre la razón y el gusto no implica desavenencia o extrañeza: razón e instinto cuentan la misma historia, aunque de diferente manera. Así lo concebía, como señalamos antes, Shaftesbury inicialmente y ha tenido incidencia en toda la ilustración británica, como señala Kivy:

Bouhours define el gusto como «una armonía, un acuerdo del espíritu y la razón». Si la Ilustración vio una separación entre la razón y facultades tales como el gusto y el sentido de la belleza, tal separación no implicaba un alejamiento; por tanto, se debe tener cuidado en la aplicación de un término como «romántico» a lo irracional, aplicado a la filosofía del arte de la Ilustración (2003, p. 8).

La relación entre la actividad racional de la reflexión filosófica y la crítica del arte adquiere con el iluminismo una nueva dimensión, tal como lo sostiene Ernst Cassirer, esta relación no se concibe como meramente casual, sino sustancial, «no cree únicamente que la filosofía y la crítica dependen y coinciden en sus *acciones* mediatas, sino que afirma y busca para ambas una unidad de *naturaleza*. De esta idea y de esta pretensión ha surgido la estética sistemática» (Cassirer, 1993, p. 304).

Las ideas que por primera vez aparecen con Bouhour son desarrolladas y completadas por el pensamiento de Jean-Baptiste Du Bos en sus *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Allí nos encontramos con que la imaginación y el sentimiento son reconocidos y estimados como las fundamentales y auténticas capacidades para la apreciación estética; por primera vez, se señala claramente que es la *introspección* el procedimiento específico en la captación y experiencia de lo estético, frente a otros métodos que utilizan la herramienta lógico-conceptual. El concepto es insuficiente para conocer la naturaleza de lo estético y el único procedimiento adecuado es apelar a la propia experiencia. En el comienzo de su libro, Du Bos afirma:

Me atrevo a explicar [...] el origen del placer que nos producen los versos y los cuadros. Hoy empresas menos atrevidas pueden pasar por temerarias, en la medida en que pretenden dar cuenta a cada uno de lo que aprueba y de lo que repugna en la medida en que pretenden instruir a los otros a partir de la forma en que sus propios sentimientos nacen en ellos. Así que yo no podría esperar una aprobación si no consigo que el lector reconozca en mi libro lo que le ocurre, en una palabra: los movimientos más íntimos

de su corazón. No se vacila mucho en rechazar como infiel un espejo en el que uno no se reconoce (2007, p. 39).

En el contexto de la Ilustración en España, aunque manteniendo firme el compromiso con una concepción metafísica tradicional, el padre Benito Feijóo publicaba su *Razón del gusto* en el tomo VI del *Teatro crítico universal*. Allí, señala que efectivamente hay disputas acerca del gusto —y que es por ello que hablamos de buen y mal gusto—, pero igualmente considera que es una vulgaridad atenerse a eso para decir que el gusto es debatible.

Según el beneditino español, no es posible discriminar entre buen y mal gusto si se lo considera como «bondad delectable», es decir, como una experiencia de deleite o desagrado puramente sensorial y subjetiva. No se puede decir que los africanos tengan mal gusto por preferir el canto de los grillos a cualquier otra música, o que aprecien las carnes de cocodrilos y serpientes, pues se trata simplemente de «sentir deleite» y esto es irrefutable. Pero lo que más interesa es su distinción entre lo que considera formas superiores o inferiores de ese deleite, de ese modo pueden fundarse los gustos en razones. Existe la posibilidad de dar cuenta y explicar el gusto y es desde esa perspectiva que se puede discutir. Existen para él dos tipos de causas del gusto que son el *temperamento* y la *aprehensión*. El *temperamento* refiere a la «disposición de los órganos», es decir, la constitución orgánica de cada uno de los individuos y su situación particular. Esto es indiscutible porque es la condición subjetiva y tal como él sostiene, «lo que es natural e inevitable no puede impugnarse con razón alguna». Pero Feijóo parte de la convicción de que existen factores objetivos para el deleite. Cuando las diferencias se dan a nivel de la *aprehensión*, la causa está, no en el «órgano», sino en lo que Feijóo llama «imaginación»; así, «los vicios de la aprehensión son curables con razones». La convicción que se esconde detrás de esta postura es la admisión de un modelo universal para el arte.

Existen dos supuestos implícitos en el pensamiento de Feijóo que se sustentan mutuamente. Existe, por un lado, una forma superior de «detectabilidad» que demuestra la capacidad de aprender los grados más elevados de excelencia objetiva —aunque esta capacidad esté condicionada a las limitaciones orgánicas—. Por otro lado, la creencia implícita en un canon único e indiscutible parece evidente en Feijóo —tanto como se presentará en el pensamiento de los empiristas ingleses desde Addison a Hume, aunque en el caso de este último manteniendo distancia de cualquier compromiso con la metafísica de lo bello—. El vínculo de ambos presupuestos es claro: una forma superior de *gusto* solo puede concebirse a partir de la creencia de un modelo universal de valor artístico absoluto; solamente a partir de esta creencia en un valor objetivo y universal es que, al mismo tiempo, se pueden medir las capacidades del gusto individual.

En el ámbito del Iluminismo británico la noción de *gusto* se remonta a la *Apologie for Poetrie* de Philip Sidney, escrita hacia 1583. La tarea de descubrir lo que se denominó «lógica del discurso estético», o «lógica del gusto», fue fundamental para la reflexión estética moderna; es decir, la discusión sobre las cualidades y los placeres propiamente estéticos, que se desarrolló durante ese período. Fue Edmund Burke quien, notoriamente, acuñó la expresión «lógica del gusto» en 1758,¹⁷ sin embargo, cinco años antes ya se había desarrollado plenamente la investigación en el marco de una disciplina estética llevada adelante por la tradición empirista. La pregunta que se formula Kivy es pertinente: «¿por qué comenzar con Addison, y por qué en Gran Bretaña?»; su respuesta es que la doctrina del gusto responde al escepticismo filosófico al cual responde el giro subjetivista operado en la reflexión estética del siglo XVIII, como sostiene Kivy:

La mayoría de los filósofos que se preocupan por esas cosas parecen coincidir en que la disciplina de estética, tal como se practica por los filósofos profesionales hoy en día, entró en vigor en Gran Bretaña a principios del siglo XVIII, y que el trabajo de Addison publicado en *Spectator*, *Los placeres de la imaginación*, es la obra inaugural, si alguna obra lo es. Así que parte de la respuesta a nuestra pregunta es: comienza con Addison, porque él es el principio de la disciplina a la que este estudio tiene por objeto contribuir. Pero hay mucho más que decir que eso, y se trata de preguntarse por qué una expresión que suena tan contemporánea como «la lógica del gusto» fue acuñada en el siglo XVIII. La respuesta, sugeriría, es que los filósofos comienzan a tratar de demostrar la lógica de tal o cual cosa en respuesta al escepticismo filosófico. Y es solo en presencia de escepticismo estético que surgirá la búsqueda de una lógica estética como tal. En otras ocasiones, simplemente se toma por sentado. Fue el clima de escepticismo estético a principios del siglo XVIII que dio lugar a la frase de Burke y la investigación filosófica que esta (algo tardíamente) bautizó (2003, p. 240).

La explicación de Kivy es una de las claves para comprender el origen de estas tesis a partir de un factor externo a las preocupaciones exclusivamente estéticas. Otros factores de carácter social —como se verá en el apartado siguiente— han contribuido a la nueva situación de la estética moderna, pero este en particular proviene de la filosofía y es el escepticismo de la época. Es en respuesta a esta postura escéptica que se levanta la teoría estética del siglo XVIII.

Addison que se refiere al «buen gusto» como «la facultad del alma que discierne las bellezas de un autor con placer y las imperfecciones con

17 En la introducción a *Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*.

displacer», como vimos antes, utiliza *buen gusto* e *imaginación* como términos intercambiables; constituyen tanto una habilidad como un sentimiento que permite discernir:

Conocí a una persona que poseía uno [gusto] de una perfección tan grande que después de haber probado diez tipos diferentes de té podía distinguir, sin ver el color del mismo, el tipo particular que se le ofrecía; y no solo esto, sino los dos tipos de aquellos mezclados en igual proporción; más aún, llevó el experimento más lejos hasta distinguir, al probar, la composición de tres clases diferentes, al nombrar los grupos de donde provenían los tres diversos ingredientes. Un hombre de buen gusto en la escritura discierne, de la misma manera, no solo las bellezas generales y las imperfecciones de un autor, sino que descubre en sus diversas formas de pensar y de expresarse lo que lo diferencia de todos los demás autores, con las diversas infusiones exteriores de pensamiento y lenguaje, y los autores particulares de quienes se haya apropiado (1891, p. 603).

La facultad del gusto permite discernir lo bello de lo feo, pero también es una propensión para el sentimiento, ya que se respondería con el sentimiento de placer a la belleza y con displacer a la imperfección. Hutcheson interpretó a Addison como identificando *facultad* con *sentido*, pero tal como afirma Kivy, «no hay evidencia de que Addison entendiera *facultad* como otra cosa que como una *habilidad*» (2003, p. 241), aunque sea difícil hablar de *habilidad para disfrutar*. Él propone tres modos de descubrir si un hombre posee esta habilidad-propensión, que muestran el grado de «delicadeza de gusto», para usar la expresión de Hume. El primero es el conocido como «test del tiempo»:

Si un hombre quisiera saber si posee esta facultad, le haría leer las obras célebres de la Antigüedad, que han superado la prueba de muchas épocas y de la parte educada de nuestros contemporáneos. Si después de la lectura de estos escritos no encuentra un placer propio de una manera extraordinaria, o si, tras la lectura de los pasajes admirados en estos autores, se encuentra con una frialdad e indiferencia en sus pensamientos, se debe llegar a la conclusión, no (como es también habitual entre los lectores sin gusto) de que el autor carece de esas perfecciones que han sido admiradas, sino que es él quien carece de la facultad de descubrirlas (Addison, 1891, p. 603).

La prueba consiste en saber si el hombre en cuestión experimenta placer o deleite frente a la obra que es reconocida y consagrada, por cualquiera de las dos vías que propone: diferentes épocas y países o expertos contemporáneos.

El segundo test exige algo más con respecto al primero, ya que pregunta por las cualidades específicas que provocan el placer o deleite del espectador.

En caso de sentir placer, se debe indagar si es el «placer apropiado», si el individuo en cuestión es capaz de identificar las cualidades específicas que provocan su placer. Addison lo expresa del siguiente modo:

En segundo lugar, tendría mucho cuidado en observar, si él sabe las perfecciones distintivas o, si se me permite llamarlas así, las cualidades específicas del autor al que examina; si está particularmente satisfecho con Livio por su manera de contar una historia, con Salustio por su penetración en los principios internos de acción que se derivan de los caracteres y las costumbres de los personajes que describe o con Tácito por su forma de mostrar los motivos externos de seguridad e interés, que dan nacimiento a toda la serie de transacciones que relata (1891, p. 603).

El tercero consiste en afirmar que un pensamiento expresado por un escritor de excelencia tendrá un efecto diferente sobre el lector que el mismo pensamiento expresado por una persona de «genio ordinario»; así que si el pensamiento de grandes autores tiene el efecto apropiado sobre mí, sabré, entonces, que tengo buen gusto. Sin embargo, la naturaleza de ese efecto no aparece explicada con claridad.

Con respecto a los dos primeros, no es simple saber si se experimenta el placer en lo bello. Sentir placer en la lectura de un libro no es garantía de que el placer sea de una naturaleza específicamente estética.

La facultad del gusto corresponde a la contemplación del arte y a la capacidad de quien percibe el fenómeno estético más que a la experiencia de quien produce el objeto *bello*. Se trata de un modelo teórico que coloca en el centro de la cuestión al sujeto que contempla y desplaza lo que desde la Antigüedad había ocupado el lugar central: el proceso constructivo de la obra de arte.

En ese sentido, Abrams formula el cambio de paradigma hacia una estética centrada en el sujeto que contempla en los siguientes términos:

Lo que es necesario subrayar es lo rápido y completo de esa revolución copernicana en la teoría del arte. En el curso de un siglo singular, una gran variedad de productos humanos, desde la poesía a la arquitectura, conspicuamente diversos en sus medios y destrezas requeridas, tanto como en la ocasión y función social de las obras individuales dentro de cada arte —productos artísticos que hasta ahora habían sido agrupados con diversas artes manuales, o incluso ciencias— pasan a constituir el «sistema de las bellas artes» [...] El modelo constructivo, que ha tratado a cada una de las artes como un procedimiento de selección y adaptación de sus elementos distintivos para fines y usos preconcebidos, fue reemplazado por el modelo contemplativo, el cual trata los productos de las artes como cosas ya hechas existentes (1991, p. 140).

Esa transformación no obedece a factores provenientes exclusivamente del ámbito del pensamiento. La nueva situación social del arte, que corresponde a transformaciones profundas en otros ámbitos de la organización social y económica del mundo moderno, ha tenido un rol determinante en la transformación de la concepción teórica del arte. Así lo ha visto Abrams, quien afirma:

Una revolución conceptual tan rápida y drástica no puede ser explicada plausiblemente como una evolución de las ideas tradicionales acerca de las artes [...] Para dar cuenta de la revolución debemos, pienso, volver sobre los factores externos que impusieron o, al menos, fomentaron la nueva manera de pensar. Preguntémosnos: ¿hubo antes y durante el siglo XVIII una alteración radical en las condiciones y usos sociales de los diversos productos que en ese período fueron agrupados como obras de arte —cambios concurrentes y correlativos con los cambios conceptuales que he señalado—? (1991, p. 141).

A esta pregunta Abrams responde afirmativamente, claro está, y en el ensayo mencionado explica estas transformaciones como el resultado de la rápida propagación de «un modelo de vida limitada hasta ese momento a unos pocos privilegiados» que denomina *connoisseurs*. «Con este término —sostiene Abrams— quiero significar la dedicación por parte del ocio de algunos al estudio y disfrute de los productos de un arte por el interés y el placer que ellos proporcionan» (1991, p. 141).

El gusto como capacidad de respuesta innata es pasible de entrenamiento para el logro de un refinamiento socialmente aceptable y deseable. En 1622, el inglés Henry Peachman, en su libro *The Compleat Gentleman*, introduce el término *virtuoso* proveniente del italiano para describir a aquellos hombres que son «diestros» en antigüedades, tales como estatuas inscripciones y monedas. Poco a poco, según Abrams, el término fue asociándose a un modo de vida y uno de sus objetivos principales era el de «...conseguir desarrollar un gusto formado para la apreciación de diferentes artefactos que incluyen una extraordinaria gama de rarezas y *bric-à-brac*, pero más prominentemente pinturas y estatuarias» (1991, p. 141).

En el siglo XVIII, el término *virtuosi* fue sustituido en Francia por *connoisseur* y así se expandió por el resto del continente. El pintor inglés Jonathan Richardson anunció en 1719 «una nueva ciencia» para el mundo a la que llamará «ciencia de un *connoisseur*». Dice que en Inglaterra, a diferencia de lo que ocurre en Italia, aunque hay muchos «*gentlemen* con justo y delicado gusto en música, poesía y toda clase de literatura... muy pocos [son] amantes y *connoisseurs* en pintura» (en Abrams, 1991, p. 143).

Abrams observa que lo que se propone Richardson lo hace sobre la base de que todas las artes son capaces de una función o rol social común:

producir en el espectador lo que describe como «un placer intelectual y sensual a la vez», que solo pueden experimentar aquellos que han aprendido a apreciar estas cosas. Desde el sentido otorgado por Peachman al *virtuoso*, que adquiere luego la de nominación de *connoisseur* ampliamente utilizada por franceses e ingleses, lo que se mantiene como punto de coincidencia común es la necesidad de reconocer y establecer como criterio un gusto cultivado que sirva para distinguir la clase refinada desde su asenso social. «Estas defensas de las clases ascendentes del país contra los entrometidos de abajo —afirma Abrams— es ella misma un índice de la inestabilidad de la estructura de clase establecida en Inglaterra, en una era de la nueva abundancia adquirida por el florecimiento comercial y las empresas manufactureras» (1991, p. 144).

El siglo XVIII asiste a la aparición, por primera vez, de una gran cantidad de instituciones que surgen en este contexto debido a la necesidad de hacer *accesible* el gusto por el arte y su comprensión de un público cada vez más masivo y muy poco calificado para esa tarea.

Para cada una de las artes se abre un nuevo escenario cultural y social en el que se desarrollan sus diversas manifestaciones. En el ámbito de la literatura, el sistema del patronazgo de la nobleza y el poder político deja paso a los vendedores de libros para el gran público; con ello, se desarrollan nuevos estilos tales como la novela que se van enfocando, cada vez más, hacia un fin recreativo más que edificante. Revistas, folletines y reseñas críticas surgieron en este período; según palabras de Abrams:

Una clara indicación de que tales nuevas publicaciones poseían parte de su atractivo para las aspiraciones de las clases altas es el hecho de que el primer periódico de ese último tipo, publicado en el 1690, fue denominado *The Gentleman's Journal*, y que en el siglo siguiente el ejemplo más exitoso (duró hasta 1914) fue denominado *The Gentleman's magazine* (1991, p. 145).

La literatura se va transformando, así como el resto de las artes, en una mercancía, con su correspondiente valor de cambio, lo cual tendrá enormes consecuencias para el arte del futuro en la medida que por primera vez se libera al artista de los constreñimientos que el mecenazgo le imponía.

En el ámbito de la música, la música compuesta —a diferencia de la música folclórica— había sido accesible a una amplia audiencia prácticamente solo en iglesias; a fines del siglo XVII el gran público empieza a tener acceso a la música en los conciertos públicos que comienzan a brindarse en los grandes jardines frecuentados por ciudadanos de todas las clases.

También las artes visuales vivieron modificaciones en este momento en que las colecciones de pintura y escultura hasta ahora privadas fueron convertidas en los primeros museos públicos. El Museo Británico se establece en 1759; en 1773, el Museo del Vaticano y la Galería Uffizi en Florencia.

Las famosas casas de subastas públicas Sotheby's y Christie's aparecen en 1740 y 1762, respectivamente.

Peter Kivy explica en los siguientes términos la razón por la cual la noción de gusto, con su énfasis en la percepción, había enraizado tan firmemente en suelo británico:

La respuesta tal vez se encuentra en la creciente audiencia que fue provista en Gran Bretaña por la aparición de la clase media en ascenso. Si el «consumidor» en las artes es el mismo bien educado y probablemente sea un «creador», habrá una relación entre él y el profesional (o deberíamos decir, más bien, el consumado) artista. No hay brecha real entre ellos, y por lo tanto no hay necesidad real de dos psicologías estéticas separadas. Creador y perceptor son uno. Sin embargo, con la aparición de un público que no consiste en diletantes y aficionados, sino, más bien, en legos que desean comprar entretenimiento (cansados hombres de negocios, de hecho), debe surgir inevitablemente una brecha entre artista y público, entre el creador y el perceptor. Londres del siglo XVIII presenta, en un grado nunca antes conocido, una vasta audiencia involucrada en el proceso de la percepción estética, pero muy alejada del proceso de creación. Un nuevo fenómeno estético nació, y con él un nuevo estudio estético (2003, p. 11).

La transformación del significado del término *gusto* implica, ciertamente, el pasaje del lugar más bajo en la escala del conocimiento —considerando el gusto como facultad que experimenta el sabor— a un nivel superior, de carácter menos vinculado a la arbitrariedad de la mera experiencia subjetiva, lo cual abre las posibilidades a evaluaciones justificables.

Las transformaciones que tienen lugar a lo largo de la primera Modernidad en el ámbito social se vinculan también con el traspaso del poder de ciertos agentes del arte: artistas, mecenas y aficionados al arte en lo que tiene que ver con la imposición de criterios para la producción y valoración de este.

Al volverse una mercancía más, la producción de la obra de arte dependerá enteramente de las decisiones de los artistas, lo cual abre la posibilidad de una libertad completa que solo se concretará recién en el siglo XIX. Por el contrario, al comienzo de la Modernidad, la imposición del canon neoclásico del siglo XVIII limita la libertad del artista y le impone reglas que surgen de la reacción al barroco y el rococó propia del momento, al mismo tiempo que se traslada el centro de interés de la producción al juicio, asunto que Juan Fló describe en los siguientes términos:

...si bien el traslado del centro del arte, transferido de la producción al juicio, parece una conquista de la libertad del individuo y de su conciencia crítica personal, es también un retroceso en la libertad del artista como invento sin regla, ya que el individuo del cual exaltamos el derecho a juzgar

libremente no es, por cierto, un sujeto dispuesto a aceptar que su juicio sea reconocido como el más sólido. Y solamente puede conseguir el predominio de su discernimiento si entrega una parte de su libertad irrestricta a la ley moderadora, una operación que al fin de cuentas está en la base de las discusiones sobre la sociedad, el Estado y el individuo en todo el siglo XVIII. Es así que el pensamiento ilustrado se caracteriza no solo por enfrentar la liviandad del último barroco y del rococó, sino que, sin hacer diferencias, también desprecia al más grande artista del siglo, que hoy nos resulta difícil dudar que es Tiepólo. El arte comienza a retirarse del espacio en el cual se dictaba la ley, que era el de la producción, al espacio de una asamblea que promulga una ley mucho más pública. Se retira del espacio cómplice entre el comandatario y el artista, esa relación que fue esencial en el Renacimiento, a un nuevo espacio socialmente abierto, el espacio del juicio crítico. Y con este traspaso ocurre a la vez que, en cierto modo, comienzan a importar más las obras como instrumentos para calificar o clasificar sujetos, que la libertad de los sujetos para calificar las obras. Los dueños del juicio no son ya los artistas y sus protectores (la nobleza y la Iglesia en su momento de esplendor), pero tampoco los ciudadanos en general. El ilustrado adquiere un creciente poder de juzgar, pero está muy lejos del artista y su apuesta no quiere riesgos. En nombre de la razón y conjeturando un modelo artístico tan inmodificable como ella, consolida el mito neoclásico que parece hecho de tela garantida. De este modo, además, el gusto se vuelve, más que el criterio para juzgar el arte, un modo de usar el arte para medir el gusto. El gusto es el que se pone a prueba con el arte y, al fin de cuentas, parece este el fin social más importante del arte: poner a prueba el gusto para poder cooptar a nuestros pares (2001, pp. 6-7).

Un siglo después, en el XIX, el mercado del arte determinará una inédita división entre los artistas oficialistas y los disidentes. Es decir que en uso de su libertad, sin trabajo por encargo, el artista optará por el gusto que el mercado va definiendo como valioso y el que surja de su propia elección; un asunto que Fló describe en los siguientes términos:

En el mercado, en medio del cual han quedado presuntamente libres, los artistas tendrán la oportunidad de elegir. Les han dicho que son dueños de sí, que ya no están bajo tutela, que como decía Kant a propósito del triunfo de la Ilustración, han llegado por fin a la mayoría de edad. Podrán elegir entonces entre el gusto que el mercado va dibujando y su propia convicción de lo que es el arte. La disyuntiva inédita obliga a elegir entre el mercado y su santa voluntad. En un cuerno del dilema está un mercado que ha ido definiendo un canon menos severo que el neoclásico y con funciones más directamente utilitarias o delectables, mezclando los despojos de la academia neoclásica con los elementos propios de la necesidad burguesa de

crear la iconografía del imperio y de la república, de registrar los linajes de la nueva clase, de amenizar con lo pintoresco, lo fantasioso o lo narrativo y también con un toque de mitología erótica. En el otro cuerno del dilema, el propio proyecto del productor, ese proyecto que fue adelantado por Goya cuando pintaba en San Antonio¹⁸ de la Florida [...] o cuando pintaba en la Quinta del Sordo. Ese proyecto que Delacroix, o Corot o Daumier, y Baudelaire (como único crítico) fueron dibujando con un trazo que muy pocos podían ver (2001, p. 7).

El hombre de gusto, aquel que puede reconocer y valorar en su justa medida el arte y sus obras como receptor, es un factor sustancial en las modificaciones de la institución arte desde la emancipación paulatina de la dependencia del artista con sus comandatarios: la nobleza o las jerarquías eclesiásticas. En el arte renacentista, la situación se maneja entre el artista y su patrocinador, en una interacción recíproca, ellos son quienes deciden. El hombre ilustrado lo es —o va logrando serlo, por lo menos en el juicio influyente— en el siglo XVIII, y, posteriormente, el artista libre, que opta por acatar el mercado o por producir contra el mercado, será quien defina las características de su obra en el siglo XIX. En el siglo XVIII se privilegia al receptor, conspicuo, con delicadeza de gusto, conocedor del arte, y es gracias a esta figura que hoy llamaríamos *crítico de arte* que el burgués cultivado puede calificar el juicio propio y distinguirlo como idóneo. La reflexión del arte ya no se ocupa primordialmente de la producción del arte ni de la consideración de los grandes descubrimientos de los creadores, sino más bien de buscar modos de justificación de los juicios sobre el arte.

Hoy, tanto desde la postura institucionalista-contextualista contemporánea como desde una concepción sociológica del arte que es la de Pierre Bourdieu en el marco de su teoría de los *campos*, se considera el *gusto* como parte del capital simbólico del campo «en disputa»; un capital que tiene aquel que es reconocido como poseedor de *buen gusto*. En su libro *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (1979), Bourdieu presenta los resultados y conclusiones de una investigación sobre los gustos y la cultura de los franceses realizada entre 1963 y 1968. Quienes definen lo que es el *buen gusto* en una cultura y sociedad determinada son aquellos que poseen un mayor «capital cultural» acumulado. Esta imposición proviene de mecanismos completamente ajenos a aquellos que se invocaban como bases del buen gusto por los filósofos del siglo XVIII; es más, en algún sentido, Bourdieu coloca el *gusto* en las antípodas del contenido que le había asignado la estética moderna.

18 En el original: San Francisco de la Florida. Se corrige, aquí, la errata.

Las nociones de *placer*, *gusto* y *desinterés* en la teoría estética contemporánea: Beardsley, Sibley y Stolnitz

Es sorprendente que, a pesar de las profundas transformaciones que han tenido lugar en el terreno de las artes en el último siglo, la teoría contemporánea haya mantenido las ideas de *placer*, *gusto* y *desinterés*, tanto como el postulado de la existencia de cualidades o propiedades estéticas de carácter universal, tesis prácticamente incambiadas respecto de su formulación en las teorías del siglo XVIII. Considero que es de enorme importancia destacar este fenómeno, ya que este enfoque de la estética determinó el modo de tratar el asunto del arte hasta el presente. El asumir que la tarea teórica de explicar el arte consiste en describir en su especificidad la naturaleza de la experiencia estética o de las cualidades estéticas que lo definen implica la aceptación de que en el arte existe algo así como una unidad esencial y permanente a lo largo de su desarrollo histórico. Tanto esta postura como la que aparece inmediatamente en reacción a ella y oponiéndosele de manera inmediata, el institucionalismo, dejan de lado lo que creo es un asunto central: el carácter eminentemente histórico del fenómeno del arte y la imposibilidad de considerar la experiencia del arte separada tanto de su momento estético como de otros ámbitos de la vida cotidiana, social, religiosa o política de las diferentes culturas.

La estética analítica retoma, como veremos enseguida, las viejas nociones de los filósofos británicos del siglo XVIII y da por supuesta la existencia de genuinos conceptos estéticos diferenciables de los no estéticos. La reflexión sobre el arte prescindió, prácticamente, de las limitadas, pero sin duda fundamentales, consideraciones psicológicas de la estética británica en torno al asunto del *gusto*, del mismo modo que prescindió de cualquier tipo de consideración histórica, dos aspectos ineludibles, en mi opinión, a la hora de elaborar cualquier teoría sobre el arte.

Es recién a partir de la década de 1950 que comienza a desarrollarse con consistencia y continuidad una reflexión filosófica sobre el arte que proviene, de manera dominante, de la filosofía analítica. Como sostiene Stefano Velotti, mientras que la estética europea fue creada para hacer frente a un problema interno a la reflexión filosófica —para el que la noción de arte ha constituido (y tal vez todavía constituye) un referente ejemplar—, «la estética analítica es constituida como una extensión de una forma de pensar [...] con respecto a ciertos objetos y ciertas prácticas [...]— a un nuevo ámbito de objetos y prácticas, es decir, la clase (por definir) de las obras de arte y las prácticas artísticas (2008, p. 14).

En este nuevo escenario para la teoría del arte que surge a mediados del siglo XX, hubo tres teorías paradigmáticas que, desde una perspectiva esteticista, determinaron la agenda de la discusión filosófica sobre el arte: el análisis

de la «experiencia estética y cualidades específicamente estéticas». Se trata de la teoría de la *experiencia y cualidades estéticas* de Monroe Beardsley, la teoría de las *propiedades estéticas* de Frank Sibley y la teoría de actitud *estética y desinterés* de Stolnitz.

Con estas propuestas discute George Dickie, desde su postura *institucionalista*, que comienza a formular a comienzos de los años setenta y que niega la existencia de entidades tales como *propiedades estéticas*, o *desinterés*, entre otras.

Las teorías que intentaron explicar el fenómeno de la experiencia estética han puesto el acento en el *placer*, las *cualidades estéticas*, el *gusto*, y el *desinterés*, desde la convicción de la existencia de una peculiar y específica experiencia estética, desencadenada por la percepción de los objetos llamados *obras de arte*.

En su obra temprana, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, de 1958, Monroe Beardsley propone un tipo de teoría instrumentalista —denominada así por centrarse en los resultados que produce en el sujeto la percepción del arte o de cualquier objeto de interés estético— que postula la existencia un sentimiento satisfactorio específico que se experimenta frente a las obras de arte. Es notorio el resurgir de las teorías estéticas del siglo xvi— aunque en un lenguaje filosófico diferente— que asocian la belleza con un sentimiento de satisfacción peculiar. Como vimos antes, en *The Aesthetic Point of View* (1982), Beardsley sostiene:

Ha habido un esfuerzo persistente para descubrir el componente, el aspecto o el ingrediente exclusivamente estético en lo que es o se experimenta. A diferencia de otras canteras filosóficas, el objeto de esta persecución no ha sido tan esquivo como el Snark, el Santo Grial o el juez Carter —los cazadores no han regresado con las manos vacías, sino sobrecargados—. Porque han encontrado una gran variedad de candidatos para lo esencialmente estético:

Experiencia estética	objetos estéticos
Valor estético	conceptos estéticos
Disfrute estético	situaciones estéticas
Satisfacción estética (1982, p. 1).	

Vemos aquí un evidente retorno a la noción de *placer* como categoría estética tal como lo habían propuesto los filósofos del siglo xviii. Aunque con un enfoque no psicológico, sino analítico, Beardsley coloca la satisfacción como elemento de prueba de la existencia de una experiencia estética

genuina; lo que buscará por tanto es definir el concepto de gratificación estética y mostrar su naturaleza específica:

Parece claro que una clase de gratificación se puede distinguir de otra solo en términos de su objeto intencional: es decir, de las propiedades del placer que es tomado *en*, o el disfrute que es disfrute *de*. Para discriminar la gratificación estética —y consecuentemente el valor estético y el punto de vista estético— debemos especificar de qué se obtiene. Ofrezco lo siguiente: la gratificación es estética cuando se obtiene principalmente de la atención a la unidad formal o las cualidades regionales de un todo complejo, y cuando su magnitud es función del grado de unidad formal o de la intensidad de la calidad regional (1982, p. 6).

Beardsley está preocupado, más que nada, por poder determinar la diferencia entre la definición de este tipo de experiencia y la de otro tipo de satisfacciones no estéticas; en este sentido, difiere de proyectos como los de John Dewey que aunque utilizó la misma denominación *experiencia estética*, intentó, sin embargo, buscar el posible vínculo entre el arte y el resto de la vida del hombre, algo que está muy lejos de los objetivos teóricos de Beardsley porque su estrategia consiste, precisamente, en distinguir ambos ámbitos claramente y encontrar el elemento definitorio del arte con el propósito de que no se confunda con otro tipo de actividades. El valor de las obras de arte está, para él, en el placer intrínseco de la experiencia estética que el contacto con el arte produce; reproduce así el esquema del siglo XVIII que al mismo tiempo que describe las características del arte y la belleza las evalúa a partir del sentimiento placentero. Es, para él, una experiencia *intrínsecamente agradable e intensa*, en la que la *atención* y la *sucesión de los estados mentales* están enfocados, y dirigidos, hacia algún campo fenoménico de una manera que genera un *sentimiento* satisfactorio de *coherencia* o *integridad* y una sensación de *ejercer activamente poderes constructivos de la mente*. Beardsley propone la necesidad de reconocer y aceptar la existencia de una experiencia estética provocada por determinados objetos que reciben la denominación de *objetos estéticos* y la caracteriza mediante los rasgos que él considera peculiares: la *atención firmemente fija* sobre un objeto, *un grado considerable de intensidad* y una *unidad propia de una experiencia coherente y completa en sí misma*. Es decir que describe la experiencia estética, entonces, como una experiencia coherente, con continuidad de desarrollo, y como una estructura ordenada y organizada. Un tipo de organización u orden que presenta en los siguientes términos:

¿Cuál es la diferencia entre una melodía y una simple secuencia de notas? Es difícil de describir, pero fácilmente audible: una melodía es una secuencia de notas que se unen en un camino con una tendencia y una dirección

suficientemente interdependientes para crear una única entidad en movimiento a través del espacio y el tiempo auditivo. No es una mera sucesión, sino un movimiento con sus propiedades cinéticas. [...] Este movimiento es la coherencia básica que es el factor distintivo de la música. Pero propongo que lo que llamamos una «composición musical» es una parte de la música que también tiene un grado perceptible de completitud: que es algo autosuficiente, capaz de generar su propio impulso y llegar a su propia conclusión (1961, pp. 40-41).

Tanto *consistencia* como *integridad* son conceptos presentados por Beardsley en referencia a la música; pero luego lo extiende a las otras artes; es un lugar común, como ya vimos, que los formalismos tomen como modelo la música, por ser la menos mimética de las artes y, en tanto tal, carecer de contenido o referencia. Su concepto de *gratificación estética* abre a la definición del arte, inevitablemente, una dimensión valorativa y no meramente descriptiva y sostiene que hay algo específicamente estético incluso en nuestra experiencia en general, por lo que podemos hablar legítimamente de experiencia estética, valor estético, juicio estético, satisfacción estética, objetos estéticos, conceptos estéticos y situaciones estéticas.

Como se señaló, la estrategia de Beardsley es identificar la gratificación estética y definirla por contraste con otras satisfacciones o goces no estéticos:

Una gratificación es estética cuando se obtiene en primer lugar a partir de la atención en la unidad formal o a las cualidades regionales de una totalidad completa, y cuando su amplitud está en función del grado de unidad formal o de la intensidad de la cualidad regional (1982, p. 165).

El objeto, la unidad regional, la totalidad constituyen la causa de la experiencia estética, independientemente de los contextos tanto del espectador como del autor. Beardsley, junto con Wimsatt, argumenta en su famoso artículo de 1946 «The Intentional Fallacy» que la intención del autor no estaba ni disponible ni era deseable como un estándar para la interpretación y evaluación del texto literario, una tesis que luego se ha ampliado al conjunto de las artes. Obsérvese que con ello se dejan fuera factores de carácter cultural-histórico y circunstanciales que hayan intervenido en la creación del arte, que no son considerados en absoluto porque Beardsley solamente se propone distinguir, con la mayor asepsia conceptual y la precisión de un bisturí, los diversos tipos de satisfacción y asignar a aquel que no corresponde a ninguna otra satisfacción extraestética la categoría de satisfacción estético-artística, pura.

Es inmediatamente evidente la insuficiencia de las explicaciones de Beardsley por la vaguedad de sus conceptos y la falta de fundamentos sólidos, pero fundamentalmente es equivocada la perspectiva —error que comparte con toda la filosofía analítica que se ha ocupado de asuntos del arte— porque

parecería presuponer que la filosofía es autosuficiente para explicar el fenómeno del arte cuando su explicación desborda ampliamente sus estrechos límites. Esto parece no haber sido planteado en el contexto de la teoría del arte contemporánea, salvo en algunas tesis aisladas que como la de Jerrold Levinson consideran al concepto *arte* como un concepto abierto, pero combinan con esto el reconocimiento de un desarrollo histórico que tiene continuidad y con el *intencionalismo* del artista. Una obra de arte, dice Levinson «es presentada para que se la estime como una obra de arte; esto es para que se la contemple en cualquiera de las formas en que acertadamente se contemplan o se han contemplado otras obras de arte preexistentes» (1989, p. 21). Aunque la teoría de Levinson tiene el valor de considerar el aspecto histórico de las obras, no resuelve el problema de aquellas entidades que comienzan a considerarse obras de arte en un determinado momento histórico, pero no fueron vistas de ese modo cuando se produjeron, tal como ocurre con objetos rituales africanos o precolombinos. Como afirma D'Ángelo:

...este requisito simplemente complica las cosas. Se vuelve inmediatamente evidente que una obra de arte se considera de muchas maneras diferentes y que a menudo tiene poco o nada que ver con su valor artístico. Levinson, por lo tanto, se ve obligado a añadir que lo que realmente importa es la forma en que la obra de arte es considerada «correctamente». La vaguedad de esta expresión trae a la mente una vaguedad similar en el término «apreciación» de Dickie. Claramente no es suficiente apreciar algo para que nuestra consideración sea correcta; debe tratarse de una apreciación y una consideración que aborde el aspecto artístico del objeto (2013, p. 4).

Así, la discusión en el siglo xx se polariza entre quienes defendieron la existencia de propiedades estéticas como si se tratara de esencias universales y otros que encontraron en el arte solamente la manifestación de una convención puramente arbitraria y circunstancial sin continuidad histórica de ningún tipo. Como señalé en la introducción, ninguna de estas posiciones teóricas ha ofrecido respuestas satisfactorias a la hora de explicar el arte y más bien han confundido y generado peligrosos malentendidos que se arrastran hasta hoy.

La perspectiva esteticista desata inmediatamente la polémica que se extenderá por décadas entre Beardsley y el institucionalista George Dickie, quien rechaza esta categorización por considerarla imaginaria o simplemente, como él la califica, una fantasmagoría, ya que considera que el término *experiencia estética* no denota nada real, sino que es sumamente vago e impreciso, razón por la cual no puede pensarse que dicha experiencia pueda ser considerada ni unificada ni coherente, como sostiene Beardsley. La expresión de Beardsley «unidad de la experiencia» es, para Dickie, simplemente una forma engañosa de describir la experiencia y la unidad fenomenal de la obra de arte.

En primer lugar, Dickie afirma que lo único que puede tener propiedades de coherencia o totalidad son los efectos subjetivos particulares resultantes, pero no es legítimo atribuir a la obra estas propiedades; la experiencia estética global que pretende poseer esas propiedades es solo un fantasma metafísico construido lingüísticamente. En segundo lugar, argumenta que incluso lo que erróneamente se identifica como experiencia estética no siempre es el contenido afectivo que reclama Beardsley, y esta crítica se puede extender a las afirmaciones tradicionales de que la experiencia estética siempre es placentera o unificada. En su artículo «Beardsley's Phantom Aesthetic Experience» afirma:

Casi todas las introducciones a la estética comienzan con, o al menos contienen, descripciones de la experiencia estética, junto con la afirmación de que tales experiencias son los datos dados sobre los cuales la teoría estética descansa de alguna manera importante. Sin embargo, cuando uno intenta clasificar los elementos involucrados en la apreciación de pinturas, música, teatro, etcétera, cuando esta apreciación se concibe como experiencia estética, uno tropieza con una variedad de diversos artículos. Parece haber dos tipos principales de cosas descritas como experiencia estética. Algunos teóricos escriben en términos de nociones tales como actitud y atención. En estos casos, la *experiencia estética* se refiere a la manera en que se aprecian ciertos objetos. Este tipo de teoría estética no será discutido en este ensayo. Los otros teóricos usan la *experiencia estética* para referirse a algo (cierto tipo de experiencia) que se produce al mirar las pinturas, escuchar música, etcétera. Llamaré a este último tipo de visión la *concepción causal de la experiencia estética* (Dickie, 1965, p. 129).

Dickie aclara que los dos usos referidos de experiencia estética no son excluyentes porque se puede hablar de atención estética a un objeto que a su vez produce una experiencia estética, pero las dos nociones pueden ser discutidas independientemente. Apunta al interés de la teoría causal señalando que si se pudiera demostrar que ciertos objetos producen cierto tipo de experiencia valiosa, entonces existe una base para evaluar el valor instrumental de los objetos artísticos:

Pueden distinguirse al menos tres variedades de la concepción causal: 1) el tipo de opinión sostenida por Clive Bell; 2) el tipo de punto de vista expuesto por I. A. Richards y 3) el tipo de punto de vista de Monroe C. Beardsley. La teoría de Bell involucra la concepción causal porque sostiene que algunas obras de arte poseen una «forma signifiicante» que produce en los espectadores sensibles una emoción estética que es muy diferente de las emociones de la vida ordinaria. [...] Vale la pena señalar, como se hace a menudo, que las adiciones de Bell a la mitología de la estética sirvieron

a un propósito útil al atacar viejos dogmas que implicaban la necesidad de la representación en la pintura. Sin embargo, la teoría más reciente de Beardsley merece una estrecha atención. Intentaré demostrar que la teoría de Beardsley es defectuosa. Creo que mi argumento establece una presunción contra la concepción causal, aunque no demuestra que todas esas opiniones son erróneas (1965, p. 130).

Existe un asunto no resuelto por los esteticismos contemporáneos y es el de la causa de la experiencia estética. Hutcheson ha visto tempranamente estas dificultades y veremos cómo ha intentado lidiar con ellas para dar cuenta de lo que consideró un asunto ineludible: una vez que caracterizamos un tipo de respuesta específica y peculiar es inevitable preguntarse por aquello que la desencadena. Su respuesta va a ser que aquello que causa la belleza es la *uniformidad en la variedad*. Dickie señala al respecto:

Sospecho que la concepción causal de la experiencia estética es una manera circular y engañosa de hablar de ciertas características de las obras de arte (su coherencia y su completud) como si fueran efectos de la obra de arte. Esta perspectiva es engañosa de una manera similar al discurso sobre los datos sensoriales; es decir, nos tienta a creer que hay un tipo especial de efecto en la experiencia, del mismo modo en que el discurso sobre los datos de los sentidos nos tienta a creer que hay datos de los sentidos que están causalmente relacionados con los objetos físicos.

Si el argumento anterior es correcto, entonces habrá que encontrar otra base para la evaluación crítica de las obras de arte que la producción de una experiencia unificada. Tal vez deberíamos mirar a las características de las obras de arte en lugar de a los efectos que producen en nosotros (1965, p. 136).

Otro problema que advierte Dickie con respecto a la teoría de Beardsley, y que corresponde mencionar aquí, es que como su concepto de experiencia estética es fundamentalmente honorífico y definicional, no puede ser aplicado a las malas obras de arte. Al no diferenciar el sentido descriptivo del valorativo, la teoría de Beardsley no permite considerar lo que serían las instancias de «mal arte»; serían virtualmente imposibles las malas evaluaciones sobre arte. Esto conduce inmediatamente a otra dificultad que advierte Dickie: la inadecuación de la teoría de Beardsley para explicar nuestros juicios de valor sobre el arte. Una experiencia agradable o positiva no puede justificar los juicios del mismo modo que no lo pueden hacer las experiencias negativas, que no son explicadas por la mera ausencia de experiencia positiva.

En el caso de Frank Sibley, la fundamentación a favor de la existencia de lo que denomina «propiedades estéticas» características de las obras de arte se enmarca en su realismo estético. En su influyente obra de 1959, *Aesthetics*

Concepts, se discute amplia y detalladamente la cuestión de si se pueden identificar en los objetos propiedades estéticas tales como *bello*, *armonioso*, por ejemplo, y si son claramente distinguibles de otras propiedades que reconocemos como no estéticas, tales como *cuadrado*, *frío* o *rojo*.

La teoría de Sibley es particularmente representativa del enfoque analítico de la estética de mediados del siglo xx; una teoría minuciosa, rigurosa y fuertemente orientada hacia el análisis lógico-conceptual de las categorías en cuestión. Tal como lo ha sintetizado Ted Cohen,¹⁹ su enfoque podría describirse en los siguientes términos: una vez que existen juicios estéticos, 1) hay que decidir si son juicios cognitivos u objetivos, es decir, si tienen valor de verdad; 2) hay que determinar si se pueden inferir juicios estéticos de juicios no estéticos. Esto nos lleva al asunto de determinar el modo de relación entre los conceptos estéticos y los conceptos no estéticos.

Para Sibley la diferencia entre las propiedades estéticas y las no estéticas consiste en que para detectar las segundas —*cuadrado* o *rojo*, por ejemplo— es necesario poner en funcionamiento nuestras capacidades cognoscitivo-sensoriales, mientras que para detectar las propiedades estéticas —*unificado*, *equilibrado* o *vulgar*, por ejemplo— se depende de la delicadeza del gusto del perceptor:

Las observaciones que hacemos sobre las obras de arte son de varios géneros. En este artículo quiero distinguir entre dos grandes grupos. Afirmamos que una novela tiene un gran número de personajes y que se trata de la vida en una ciudad fabril; que una pintura tiene colores suaves, predominantemente azul y verde, y que exhibe figuras de rodillas en primer plano; que el tema que se produce en una fuga se invierte en un punto y hay un estrechamiento al final; que la acción de una pieza transcurre en el período de un día y que hay una escena de la reconciliación en el quinto acto. Estas observaciones se pueden hacer, y pueden llamar la atención sobre las citadas características, a cualquier persona con visión, audición e inteligencia normal. Por otro lado, se dice que un poema es denso y profundamente conmovedor; una imagen carece de equilibrio, o que tiene una cierta serenidad y quietud o que la distribución de los elementos crea una tensión emocionante; que los personajes de una novela nunca llegan a cobrar vida o que un determinado episodio no parece genuino. La realización de observaciones de este tipo requiere el ejercicio del gusto, la visión o la sensibilidad, de discernimiento o consideración estética. En consecuencia, cuando una palabra o expresión es tal que su aplicación requiere gusto o perspicacia, le llamaré término o expresión *estética* y, en conformidad con esto, hablaré de conceptos o conceptos estéticos de gusto (1959, p. 421).

19 Ver Cohen, 1973.

Al retomar los principales problemas estéticos planteados por los filósofos británicos del siglo XVIII, la tarea teórica consiste en determinar el modo en que las propiedades estéticas se distinguen de otras propiedades no estéticas, en primer lugar. Y, en segundo lugar —en caso de ser claramente distinguibles de otras propiedades—, decidir si existe una dependencia entre las propiedades estéticas respecto de las no estéticas. Sibley cataloga las cualidades estéticas como *lo bello, bonito, gracioso, exquisito, elegante, agudo, delicado, apuesto, atractivo, trágico, dinámico, poderoso, vívido, unificado, equilibrado, integrado*, como dependientes de cualidades no estéticas, razón por la cual sus argumentos se desplazan permanentemente del plano epistemológico al ontológico. En ese sentido señala:

En pocas palabras, los términos estéticos siempre se aplican, en última instancia, a cualidades estéticas que dependen, finalmente, de la presencia de características que, como la curva o las líneas angulares, los contrastes de color, la colocación de masas o la velocidad de movimiento, son visibles, audibles o discernibles sin ningún ejercicio del gusto o sensibilidad. Cualquiera sea el tipo de dependencia que haya en esto, y hay varias relaciones entre las cualidades estéticas y funciones no estéticas, lo que quiero dejar claro en este trabajo es que no hay características no estéticas que sirvan en ningún caso como condiciones suficientes lógicamente para aplicar términos estéticos, o que rijan como condición de conceptos estéticos o gustativos en absoluto (2001, p. 3).

Para fundamentar el estatus ontológico de las propiedades estéticas, el realista estético suele recurrir a la noción de *superveniencia* (*supervenience*); el realismo suele comprometerse con la defensa de la tesis de que las cualidades estéticas supervienen a las no estéticas e interpreta, así, la relación de dependencia de las propiedades estéticas respecto de las no estéticas a la que aludíamos antes a propósito de Sibley. Entender esta relación de dependencia como una *superveniencia* de lo estético sobre una base *subveniente* no estética implicaría que objetos con las mismas propiedades no estéticas debieran tener, también, las mismas propiedades estéticas. Como afirma Ben Tilghman, «las cualidades estéticas son reales, su estatus ontológico es el de sobrevenir» (2004, p. 254). Sin embargo, la persistencia de los desacuerdos hace pensar que los rasgos identificatorios y no estéticos de los objetos no constituirían nunca una condición suficiente para justificar o garantizar la aplicación de un término estético. Emily Brady insiste en que Sibley nunca hablo de la *superveniencia*, sino que utilizaba el término *emergencia* (*emergence*), según ella, porque buscaba excluir que los conceptos estéticos estuviesen fijados a determinadas descripciones y sometidos, de ese modo, a relaciones de correspondencia establecidas o reguladas (2001, p. 10). Se apoya en la siguiente afirmación realizada en el artículo de Sibley *Aesthetic and Nonaesthetic*:

(I) Las cualidades estéticas dependen de las no estéticas para su existencia. Ellas no podrían producirse de forma aislada más de lo que podrían hacer las semejanzas faciales sin los rasgos, o la sonrisa sin el rostro; lo contrario no es cierto.

(II) Las cualidades no estéticas de una cosa no determinan sus cualidades estéticas. Cualquier carácter estético que tenga algo depende del carácter de las cualidades no estéticas, y los cambios en su carácter estético resultan de los cambios en sus cualidades no estéticas. Las cualidades estéticas son *emergentes*.

(III) Al igual que (I), antes, lo implica, (II) se refiere a la naturaleza de las propiedades estéticas en general (Sibley, 2001, p. 35).

Sibley llamaba la atención sobre la riqueza en la variedad del lenguaje estético que empleamos, haciendo una distinción entre conceptos estéticos generales y otros más específicos de carácter esencialmente descriptivo. Diferenciaba *términos intrínsecamente evaluativos* y generales tales como *bello* o *feo*, cuyo objetivo sería expresar una valoración del objeto más que referir a una propiedad. Por otro lado, él consideraba otros términos —tales como *sereno*, *ingenioso* o *delicado*— más próximos a la descripción de una característica que indica una cualidad estimable de un modo más descriptivo (*descriptive merit-terms*).

Como ya señaló Ted Cohen:

...los ensayos de Sibley, al reinvocar la noción de gusto [...] sirven para dar nueva vida a un gran período de la tradición, la última mitad del siglo XVIII. También ignoran, sin embargo, alguna de las destacables ideas sagaces de ese período (1973, p. 150).

Efectivamente, Hutcheson, al igual que Hume y Kant, consideran el sentimiento como el elemento central de todo juicio de gusto y con ello se enfrentan a los problemas que esto ocasiona a una teoría del gusto que busca, sin embargo, escapar a la arbitrariedad absoluta del juicio como meramente privado. En Sibley no aparece nada de esto, así como tampoco nada relativo a las cambiantes circunstancias históricas, sociales y culturales que determinan el gusto. También aquí el problema es querer encontrar una brecha justamente allí donde hay continuidad, tal como señalaba Dewey al considerar una fuente común a toda experiencia.

Una perspectiva distinta, aunque complementaria con la de Beardsley y Sibley, es la de aquellos que apelan casi exclusivamente a la actitud del espectador para definir la experiencia estética, como Jerome Stolnitz, quien en 1960, al inicio de su *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, define la actitud estética como «una desinteresada y simpatética atención a la contemplación

de cualquier objeto de conciencia solamente por su propio valor». Allí sostiene que contemplar apropiadamente una obra de arte es verla como

...un objeto autocontenido que tiene un interés por sí mismo [...] hablar de obras de arte como objetos estéticos es hablar de aquello que está dentro de la obra misma [...] con un significado y valor que le es inherente solo en sí misma (1960, p. 35).

Stolnitz plantea la existencia de cualidades estéticas desde una perspectiva que no es novedosa ya que estaba ampliamente presente en las teorías estéticas del siglo XVIII que hablaban de la «actitud desinteresada» de la apreciación de estética. La atribución de la cualidad *estética* tiene lugar siempre que percibimos el objeto de una determinada manera; una manera que está en las antípodas del modo en que cotidianamente observamos las cosas —una definición también presente en la propuesta del formalismo ruso conocida bajo el rótulo de *extrañamiento*—.

El rendimiento de la tesis de Stolnitz está en que evita el problema de que queden fuera de la categoría *arte* objetos que son así reconocidos por la institución porque al tratarse de una experiencia perceptiva, en principio, todos los objetos pueden ser estimados por cualidades estéticas percibidas como tales por los sujetos. Su principal virtud se vuelve así su mayor defecto al quedar indefinidamente abierto el concepto y por tanto volver trivial su definición.

Stolnitz tenía presente el problema de la variabilidad del gusto en diferentes épocas y culturas y seguramente pensaba que al colocarse en el lugar del espectador y el receptor del arte se evitaba el problema de tomar un único canon imperante; en ese sentido afirmaba que «si queremos entender qué entendemos comúnmente por arte y belleza y nuestra experiencia de ellos, debemos entender el funcionamiento de la percepción estética». En el comienzo de su *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, define la «actitud estética» como una «desinteresada y simpatética atención a», y como la «contemplación de cualquier objeto de la conciencia, solo por sí mismo». La apreciación apropiada de una obra de arte, por tanto, requiere de una actitud apropiada que consiste en ver la obra con un significado autocontenido, interesante en sí misma y por sí misma.

Como ya mencionamos en el primer capítulo de este libro, en 1912 Edward Bullough utilizaba el concepto de «distancia psíquica» para explicar el mismo fenómeno: la actitud del espectador que debe olvidarse de su situación personal, a los efectos de poder captar el hecho estético. Olvidar sus intereses, creencias y preocupaciones cotidianas para «perderse» en la obra; un proceso por el cual se coloca una pintura, una pieza teatral o la «peligrosa niebla sobre el mar», desligándolos de los intereses prácticos personales. Un *olvido de sí* que recuerda el modelo contemplativo descrito por Moritz como elemento

imprescindible de la actitud adecuada en la apreciación de la obra de arte. Uno de los ejemplos utilizados por Bullough es el de un espectador que al asistir a la representación de *Otelo* no logra separar su situación personal, refiriendo permanentemente a sí mismo el argumento de la obra e identificándose con el personaje desde su realidad, alimentando su propio sentimiento de celos. Esto hace que se aleje de la apreciación de la obra como hecho artístico y no pueda establecer —incapaz de mantener la atención en la pieza— el tipo de vínculo imprescindible para apreciarla y valorarla en tanto obra de arte:

Supongamos que un hombre, que cree que tiene motivos para estar celoso de su esposa, presencia una representación de *Otelo*. Él podrá apreciar la situación, la conducta y el carácter de Otelo más perfectamente, cuanto más exactamente los sentimientos y experiencias de Otelo coinciden con los suyos propios, por lo menos así *debería* ser según el citado principio de concordancia [...]. En realidad, la concordancia solo le hará muy consciente de sus propios celos, por un repentino cambio de perspectiva, ya no verá a Otelo aparentemente traicionado por Desdémona, sino a sí mismo en una situación similar con su propia esposa. El cambio de perspectiva es la consecuencia de la pérdida de distancia (Bullough, 1912, p. 87).

Dickie ataca estas dos concepciones claves de las posturas esteticistas: la teoría de la *distancia psíquica* y el *desinterés*. Según señala Bullough, la «distancia psíquica» es la actitud adecuada del espectador ante una obra de arte; debe olvidarse de su situación personal, para captar el hecho estético. Olvidar sus intereses, creencias y preocupaciones cotidianas para «perderse» en la obra; un proceso por el cual se coloca una pintura o una pieza teatral desligándolos de los intereses prácticos personales. Dickie niega que existan acciones denotadas por «poner a distancia» o estados de conciencia denotados por «estar distanciados» y se pregunta «¿Cuando se levanta el telón, cuando nos aproximamos a una pintura o cuando miramos una puesta de sol, somos siempre conducidos a un estado de distanciamiento, sea sorprendidos por la belleza del objeto, sea efectuando un acto de distanciamiento?» (1964, p. 116). Obviamente su respuesta es que no y apela a su propia experiencia señalando que jamás ha experimentado cosa semejante. Señala, además, algo más interesante que la primera inmediata objeción, afirma que la característica de «distanciamiento» no es más que centrar la atención. Efectivamente, la atención es selectiva y fijándose en un objeto, necesariamente perderá de vista el resto de lo que se ofrece a su mirada. Para Dickie es recomendable, por tanto, no duplicar innecesariamente los términos ni inventar estados de conciencia «fantasmas»; el «distanciamiento» no sería otra cosa más que «centrar la atención», lo cual se aplica a las pinturas, a las obras de teatro, a las puestas de sol y a infinitas cosas más, perdiendo entonces esta noción el valor de categoría específicamente estética.

El desinterés es definido por Stolnitz como «la actitud estética» o «la atención desinteresada y plena de simpatía y la contemplación llevada, sobre cualquier objeto que sea, solo por sí mismo» (Dickie, 1964, p. 118). Esta apreciación la analiza Dickie desde lo que sería una atención «desinteresada» en contraposición de una atención «interesada», es decir, sin ningún fin ulterior o en vistas a algún fin ulterior; el ejemplo que utiliza es el siguiente:

Supongamos que Jones escucha una pieza de música con la finalidad de ser capaz de describirla y analizarla al otro día en un examen y que Smith escucha la misma música sin un objetivo ulterior de esa naturaleza. Hay ciertamente una diferencia entre los motivos y las intenciones de los dos hombres: Jones tiene un objetivo ulterior y Smith no lo tiene, pero eso no significa que la escucha de Jones sea diferente de la de Smith. Es posible que los dos disfruten de la música o que los dos se aburran. La atención de uno u otro se puede relajar, etcétera. Es importante notar que el motivo o la intención de una persona es diferente de su acción (la escucha de música por Jones, por ejemplo). No hay más que una manera de escuchar (poner atención a) la música, aunque la escucha puede ser más o menos atenta y tener una variedad de motivos, intenciones y razones para hacerlo y una variedad de maneras de distraerse de la música (1964, p. 118).

Evidentemente, el ejemplo utilizado en el caso de la música es óptimo para realizar este tipo de crítica. Precisamente, una de las cosas más difíciles en la teoría del arte es encontrar modelos explicativos que se adecuen a todas las artes sin fisuras. El fenómeno del desinterés aplicado a la literatura o la pintura no podría obtener los mismos resultados que en el caso de la música, fundamentalmente porque la música no remite —del modo que lo hacen las demás artes— a entidades que forman parte del mundo real, es la menos mimética de las artes.

Del mismo modo, Dickie apela a otro ejemplo para argumentar ahora sobre la pintura. Suponiendo el caso de un cuadro que recuerda a Jones a su abuelo y genera todo tipo de asociaciones que le hacen soñar despierto con él, todas ellas serían casos de atención interesada. Dickie sostiene que la llamada «atención interesada» no es más que un caso de «inatención»; Jones no estaría mirando la pintura en el instante en que sueña con las hazañas de su abuelo, por ejemplo; nuevamente explica la cuestión en términos de atención-desatención, en general, eliminando la necesidad de multiplicar inútilmente categorías que finalmente —según su concepción— no permiten explicar nada. Finalmente, subraya que la atención o inatención, de hecho, tiene un carácter fugaz que hace imposible utilizar tal calificación como un estado permanente:

El ejemplo de un dramaturgo que mira una repetición o una representación en provincia con la idea de reescribir el guion me ha sido sugerido como un

caso en el que el espectador está ciertamente atento a la pieza [...] y atento de manera interesada [...] similar al primer caso visto de Jones escuchando una pieza de música. Nuestro dramaturgo [...] tiene motivos ulteriores. Por otro lado, contrariamente a un espectador ordinario, puede cambiar el guion a partir de la representación o durante la repetición. Pero, ¿en qué su atención (en tanto diferente de sus motivos e intenciones) difiere de aquella de un espectador ordinario? [...] la atención del dramaturgo no difiere de aquella a la que puede llegar un espectador ordinario, aunque cada uno de ellos pueda tener motivos o intenciones completamente diferentes (1964, p. 120).

Eliseo Vivas aborda este asunto con la introducción del término «aprehensión intransitiva» en lugar de *desinterés* y lo aplica a la literatura. Señala que «Cuando se aborda un poema de un modo no estético, este puede funcionar como historia, como crítica social, como diagnóstico que prueba la neurosis del autor, y un número indefinido de otras maneras» (1959, p. 224). Un poema no indica por sí mismo su naturaleza como poema si no es leído como tal, es decir, cuando lo abordamos estéticamente, o más precisamente cuando es objeto de una «actitud estética». Vivas entiende por actitud estética «una experiencia de atención sostenida que implica la aprehensión intransitiva de significados de valores inmanentes de un objeto en su plena inmediatez representativa» (1959, p. 227).

Dickie critica esta afirmación porque él reduce la «aprehensión transitiva» —nuevamente— a un caso de no atención, sencillamente, en el entendido de que no podría concebir leer un poema de manera transitiva, es decir, utilizándolo para desarrollar un sinnúmero de reflexiones independientes de la estructura contextual de poema mismo. Existe, por lo tanto, atención o no atención como únicas categorías posibles, dividiéndose, en todo caso, en varias clases los móviles de la atención; lo que no es lícito es confundir la causa con el efecto, es decir, la motivación de la acción con la acción misma. En ese sentido afirma:

De una manera general, concluyo que «desinteresadamente» o «intransitividad» no pueden ser utilizadas de manera pertinente para hacer referencia a un modo particular de atención. «Desinteresadamente» es un término utilizado para hacer aparecer claramente que una cierta acción tiene cierto género de motivos. Es por lo que hablamos de descubrimientos desinteresados (de comisiones de investigaciones), veredictos desinteresados (de jueces y jurados), etcétera. Estar atento a un objeto, seguramente encierra sus motivos, pero la acción misma no es interesada o desinteresada según que sus motivos sean del género que motiva una acción interesada o desinteresada (como pueden ser los descubrimientos o los veredictos), aunque la atención pueda ser más o menos intensa (1964, p. 124).

De esto se desprende que la *atención desinteresada* es solamente un mito, y por figurar en la tradición como el principal rasgo de la *actitud estética*, esta última se vuelve ella misma, también, un mito. Es una noción confusa, según su parecer, y no puede utilizarse como un criterio satisfactorio; la confusión parece darse básicamente, según Dickie, en la indiferenciación entre motivación y acción. No es este el lugar de discutir la relación entre *motivos* y *acciones*, que constituye un amplio campo dentro de la filosofía y particularmente dentro de la filosofía de la acción, pero no es discutible el hecho de que existe una estrecha relación entre los motivos de las acciones y la naturaleza de estas, tema que debería desarrollar más ampliamente Dickie para aclarar qué es lo que él entiende por «leer un poema como poema» o «mirar una pintura como pintura». Porque si bien es cierto que en todos los casos habrá atención y si miramos estos objetos artísticos como otra cosa diferente —por ejemplo, como historia, como crítica social, como diagnóstico psicológico del autor— simplemente de desatención a la obra de arte, lo único que hace Dickie es desplazar el problema. Si no puede hablarse de atención interesada, sino simplemente que es desatención, pues entonces habría que distinguir claramente entre atención y desatención en lugar de distinguir entre atención desinteresada y atención interesada, lo cual transforma el asunto en una cuestión de palabras, meramente. Lo central aquí es que si resulta insuficiente el *desinterés* para caracterizar la experiencia estética específica del arte, a partir de las objeciones de Dickie, seguimos sin saber qué es aquello que caracteriza la «atención al poema como poema». ¿Qué significa para Dickie leer el poema como poema y no como historia o crítica social, por ejemplo? ¿Cómo debería ver el cuadro Jones para verlo como pintura y no como un estímulo que dispara la evocación del pasado heroico de su abuelo? En una palabra: ¿en qué consiste, para Dickie, ver una obra de arte como obra de arte? Ante la ausencia de respuesta, nos vemos en el mismo lugar de partida; aun cuando se reconoce que hay una diferencia entre percibir como obra de arte y no hacerlo —tal como lo hace Dickie—, no se logra dar una respuesta, solamente se descarta que sea posible utilizar con sentido la expresión «experiencia estética» o «actitud estética».

Mantener separados los aspectos morales y estéticos de una obra de arte corresponde al reconocimiento de la existencia de una especificidad estética que deja fuera consideraciones morales entendiendo que estas entrarían dentro de lo que sería una apreciación interesada, dirigida a fines ulteriores y por tanto extraestética o extrartística.

Podría ser que cualquiera de nosotros —afirma Stolnitz— rechace una novela porque parezca entrar en conflicto con nuestras creencias morales [...] cuando actuamos así, no hemos leído el libro estéticamente, porque hemos interpuesto las respuestas morales [...] Eso rompe la actitud estética. No podemos decir que la novela es *estéticamente* mala, porque no estamos

autorizados a considerarla estéticamente. Para mantener la actitud estética, debemos dejar que el objeto nos guíe y responder en concierto con él (1961, p. 36).

Para Dickie, en cambio,

...todo enunciado —descriptivo o evaluativo— sobre la visión moral de la obra es un enunciado sobre la *obra*, y todo enunciado sobre una *obra* es un enunciado crítico y, por consecuencia, cae bajo el dominio estético. Juzgar que una visión moral es moralmente inaceptable es juzgarla deficiente y ello conduce a decir que la obra de arte tiene una parte deficiente (1964, p. 130).

Aceptar la visión moral como mérito estético, sin más, es una manera de eliminar la especificidad de lo estético, en la medida que todo valor pueda ser llamado *estético* o desaparece la categoría como tal, lo cual constituye uno de los objetivos de la teoría de Dickie: eliminar todo rastro de especificidad para una práctica que se define por su carácter contextual y su denominación como arte es el resultado de una decisión institucional y no de una inspección de sus características como objeto o actividad:

Mi propósito es aquí simplemente insistir sobre aquello de que la visión moral de una obra forma parte de una obra y que, pues, un crítico puede legítimamente describirla y evaluarla. *Llamaré* estética todo error o mérito que un crítico pueda legítimamente señalar, pero el nombre importa poco (Dickie, 1964, p. 130).

La tesis formalista-purista del arte del siglo XIX y XX, tanto como la estética analítica que defiende la existencia de la cualidad o actitud estética —que se desarrolla a partir de la segunda mitad del siglo XX— perdieron de vista el carácter problemático de la belleza al prescindir de su componente psicológico, que fue central en las doctrinas de la primera Modernidad al tratar la belleza como un sentimiento, y también perdieron de vista el proceso de transformación constante del arte en virtud de las numerosas funciones extrartísticas a las que ha servido a lo largo de su historia. De ese modo, han sostenido tesis que reducen el fenómeno de la apreciación del arte a respuestas innatas de la naturaleza humana ante ciertas cualidades de los objetos que despiertan un placer específico. Esta es la tesis que los filósofos de la primera Modernidad, como Hutcheson, han defendido, pero no se ha tenido en consideración ninguno de los problemas que este tipo de concepción plantea del modo en que sí lo hizo tempranamente Hutcheson, como veremos en los capítulos que siguen.

El irreductible dualismo de la belleza en la estética moderna y el tratamiento diferencial de la belleza natural y la belleza artística

El propósito de este capítulo es mostrar que ya en el siglo XVIII los filósofos daban cuenta implícita o explícitamente de dos asuntos centrales:

1. La imposibilidad de separar lo subjetivo de lo objetivo en el sentimiento estético.
2. La diferencia entre lo que consideramos belleza natural, sea lo que fuere esta, y lo que estimamos como bello artístico.

Estas dificultades fueron planteadas tempranamente por lo que se denominó el *siglo del gusto*, luego, lamentablemente olvidadas por los filósofos hasta que recientemente han vuelto los estudios referentes a la inviabilidad de la dicotomía objetivo-subjetivo y la dicotomía entre autonomía y heteronomía del arte, asunto al que volveremos en el último capítulo.

El sentido de la belleza

Francis Hutcheson comparte la tesis empirista que sostiene que la belleza es un sentimiento placentero peculiar, es decir, una respuesta del sujeto más que una cualidad de los objetos. A pesar de ello, aparecen en su teoría apreciaciones que parecerían colocarle dentro de los teóricos que describen la belleza como un cualidad objetiva, fundamentalmente cuando Hutcheson se ocupa de caracterizar los rasgos de los objetos que ocasionan el placer específico de la belleza. Es decir que parecería que algunas veces Hutcheson llama belleza al sentimiento gratificante y otras, a ciertas características de los objetos que lo desencadenan. Asociada a esta ambivalencia fundamental, encontramos otras, como la indefinición respecto a si la belleza es una idea simple o compleja, o si corresponde a las cualidades lockeanas primarias o secundarias, un asunto que se abordará detenidamente en el presente capítulo.

Este análisis se realiza desde la hipótesis de que es posible pensar que las contradicciones de Hutcheson no obedecen a una falta de rigor que produce inconsistencias teóricas, sino que son el resultado de una mirada particularmente aguda frente a los problemas que genera una teoría que intenta explicar un fenómeno tan complejo como lo es la belleza y el arte.

Toda la primera parte de la *Crítica del Juicio* de Kant —«Analítica de lo bello»— se ocupa de dar solución a la cuestión de cómo es posible que el *juicio de gusto* se reconozca como un juicio subjetivo, es decir, estético, y al mismo tiempo tenga el carácter universal que lo distingue de la expresión de mero deleite que expresa el juicio de agrado; un problema que detectaron antes, primero Hutcheson y luego Hume.

Hutcheson vio claramente la dificultad y la naturaleza compleja y ambigua que la noción de belleza comporta, una idea que se resiste a ser definida mediante una sencilla fórmula, solamente subjetiva o puramente objetiva. Sigo en esto la tesis general de Peter Kivy, cuya interpretación indica que las contradicciones Hutcheson son, en gran medida, solo aparentes.

La estética de Hutcheson tiene el objetivo de servir como fundamento para sus consideraciones morales, que seguramente constituyeron el centro de su interés y preocupación con mayor fuerza que el interés por la belleza y el arte. La estética sirve para explicar la moral, porque la fuente de valor en ambos ámbitos se encuentra en la naturaleza humana y porque comparten rasgos que para Hutcheson son identificatorios:

Este sentido moral de la belleza en las acciones y afectos puede parecer extraño a primera vista. Algunos de nuestros moralistas se han molestado por su causa a propósito de Shaftesbury por cuanto que están acostumbrados a deducir toda aprobación o rechazo de la consideración racional del interés [interés privado en la segunda edición] (excepto en las ideas simples de los sentidos externos) y tienen un gran horror a las ideas innatas, con las que creen que este linda. Pero este sentido moral no tiene relación con las ideas innatas, como se verá en el segundo Tratado [...] ¿Pueden nuestros caballeros de buen gusto hablarnos de una gran cantidad de sentidos, gustos y deleites de la belleza, armonía, imitación en pintura y poesía y no encontrar también en el género humano un gusto por la belleza en los caracteres y en las costumbres? (Hutcheson, 2004, p. 9).

Hutcheson considera que es más fácilmente intuible el carácter innato de la capacidad para percibir la belleza que el que permite percibir lo bueno, y es por esta razón que su tratado comienza con los problemas vinculados a la estética. Hutcheson rompe la unidad del *moral sense* de Shaftesbury aunque se mantenga un vínculo estrecho entre ética y estética; los sentidos mediante los que se captan bondad y belleza son análogos pero no la misma cosa, ni tienen una fuente común, como creía su maestro, sino que corresponden a sentidos específicamente diferentes y discernibles. La captación del placer estético, para Hutcheson, es una función de un sentido interior peculiar, una facultad diferente a las demás en la medida en que la idea de belleza es cualitativamente distinta de cualquier otra idea y —siguiendo el esquema lockeano— como toda percepción distinta requiere una recepción sensorial

diferente, a esta recepción Hutcheson la denomina *sentido interno*. Pero a diferencia de lo que sostenía Locke, para él este sentido de belleza es natural y responde más a una idea simple que a una compleja, como veremos.

Hutcheson no acepta la existencia de una idea innata de la belleza a la manera del neoplatónico Shaftesbury; el sentido que capta la idea de belleza es un sentido interno más próximo al *inner sense* de Locke, que es una capacidad interna de la mente que le permite conocer sus estados y operaciones. Pero a diferencia del *inner sense* de Locke, su consideración se asocia inevitable e inmediatamente con el *placer* o el *dolor*, sentimientos que van unidos a las percepciones o acciones ocasionando, así, una afección que podría ser denominada afección *de segundo grado*. Parecería que lo que impide calificar a la idea de belleza como una idea compleja, tal como la caracterizaba Locke, es el definitorio momento afectivo de la experiencia en lo bello, que había quedado definido por Addison como *placer* y es aceptado en todos sus términos por Hutcheson. Porque aunque rechaza al neoplatonismo de Shaftesbury y proclama la radical separación entre el sentido de belleza y la intuición racional del valor práctico en general, toma de su maestro el proyecto de socavar la idea del egoísmo y el interés privado de Hobbes, y sostiene que existe un tipo de placer primitivo e irreductible y una tendencia natural a experimentar un tipo de satisfacción especial ante la apariencia de ciertas propiedades tales como «uniformidad», «orden», «imitación», etcétera. Lo que Hutcheson quiere mostrar es que un placer es estético en la medida en que responde a una actitud estética, o que la belleza como distinta de la utilidad es aquello que se capta mediante una actitud especial: la actitud contemplativa; pero, por sobre todo, que el placer estético es cualitativamente distinto de cualquier otro tipo de placer, de modo que puede ser definido en sí mismo fenomenológicamente.

La dimensión autónoma de la experiencia estética es el objeto de estudio de la nueva disciplina estética y será la intención de Hutcheson identificar su objeto con la mayor claridad posible, y su principal escollo será superar la inevitable dualidad subjetivo-objetiva de la *idea* de lo bello.

Ya se dijo que la experiencia estética es descrita como sentimiento, aunque el placer que le corresponde y define como sentimiento no es una respuesta corporal, sino el resultado de una actividad del *sentido interno*. De ese modo, el sentido interno de belleza recibe el placer de la idea de belleza, pero en esto no habría distinción con la concepción de Locke ya que para él las ideas son producidas por los sentidos externos e internos. La diferencia que establece Hutcheson no está en que los sentidos externos reciben placer de objetos externos y el sentido interno de objetos internos, la diferencia está en que el sentido interno, según Hutcheson, recibe placer de ideas complejas, es decir, no se tiene una experiencia estética de placer en la belleza a partir de la idea simple de color o sonido:

El sentido de belleza es —como en el caso de todos los sentidos— involuntario e innato y es la capacidad de recibir la idea de belleza. Obsérvese que en las páginas siguientes la palabra *belleza* significa la idea suscitada en nosotros, y *sentido de la belleza* nuestra capacidad de recibir tal idea. *Armonía* denota también nuestras ideas placenteras suscitadas por la composición de los sonidos, y un *buen oído* (como se dice generalmente) una capacidad de percibir ese placer (2004, p. 23).

Hutcheson propone denominar a la capacidad de percibir la idea de belleza *sentido interno*, para distinguirlo de la capacidad del resto de los sentidos externos —la vista y el oído—. Y lo hace con el fin de establecer una inequívoca e imprescindible distinción entre ambos:

Quizás aparezca después otra razón para llamar a esta capacidad de percibir las ideas de belleza un *sentido interno* porque en otros asuntos en los que nuestros sentimientos externos no están muy involucrados, discernimos un tipo de belleza muy similar en muchos aspectos a la observada en los objetos sensibles, y acompañada por un placer similar. Tal es la belleza percibida en los teoremas o verdades universales, en las causas generales y en algunos abarcadores principios de la acción [...] La pura idea de la forma es algo separable del placer como puede quedar claro a partir de los diferentes gustos de los hombres sobre la belleza de las formas [...] Similitud, proporción, analogía o igualdad de proporción son objetos del entendimiento [...] pero el placer quizá no está conectado necesariamente con su percepción y puede ser experimentado cuando la proporción no es conocida (2004, p. 24).

Aquí parece identificar al sentido interno como una facultad sensible y no cognitiva, pero no es nada claro que Hutcheson tuviera esto en mente; hay una enorme ambigüedad en la expresión «el placer de la belleza». Esta expresión puede querer decir que placer y belleza se identifican, pero también que el placer es consecuencia, o acompaña, la idea de belleza. Lo que sería identificable claramente como un sentimiento, en el primer caso, perteneciente a la órbita exclusivamente afectiva, en el segundo caso se trataría de una sensación del tipo de la de las cualidades secundarias lockeanas.

Al mismo tiempo, en ciertos pasajes Hutcheson identifica la belleza con el placer, pero en otros, parece distinguir ambas categorías, como cuando, en ocasión de mostrar el carácter desinteresado de la idea de belleza, afirma: «Y además, las ideas de belleza y armonía, como otras ideas sensibles, son tan necesarias como inmediatamente placenteras para nosotros» (2004, p. 25).

Es claro que en el pasaje mencionado Hutcheson no identifica la idea de belleza con el placer, sino como aquello que causa el placer. En su libro *El siglo del gusto*, Dickie señala que Hutcheson «...en ocasiones emplea *belleza* para referirse al placer, y en ocasiones para referirse a las características de un

objeto de la experiencia que causan placer, aparentemente sin darse cuenta de que hay un problema» (2003, p. 34).

Esto que Dickie critica como una inconsistencia, en opinión de Peter Kivy no se debe tanto a la falta de claridad del texto de Hutcheson y a su incapacidad para notar dicha ambigüedad como a la compleja naturaleza de la noción de belleza. En este sentido, hay dos explicaciones que brinda Kivy, en ambos casos resaltando las dificultades que se presentan a Hutcheson para la explicación de la belleza, con las herramientas filosóficas con las que cuenta. Advierte que el esquema lockeano le es insuficiente, en particular a la hora de describir la belleza como sensación o como sentimiento; probablemente Hutcheson podría tener en mente que ambas son plausibles en el entendido de que se trataría de dos descripciones diferentes de un mismo fenómeno. En ese sentido Kivy afirma:

Hay un precedente en el siglo XVIII, que no hay razón para pensar que a Hutcheson no le fuera familiar, para realizar este movimiento. Porque aunque Locke [...] distinguió entre ideas secundarias y placeres o dolores, esta distinción es borrada por Berkeley en *Three Dialogues Between Hylas and Philonous* (1713). Mientras Locke podría decir, por ejemplo, que cuando coloco mi mano cerca del fuego soy afectado con la idea simple de la cualidad secundaria *intenso calor*, la cual genera *otra* idea simple, dolor, Berkeley dice que no hay sino una sola idea simple que puede ser entendida bajo dos descripciones *intenso calor* y *dolor* (2003, p. 57).

Así, no hay dos sensaciones, sino una sola; no hay una idea de belleza o armonía y un placer que la acompaña como cosas diferentes, sino como una misma experiencia que tiene ambos aspectos, el subjetivo como placer o dolor (es decir de carácter afectivo) y el objetivo (la idea de una cualidad secundaria que es una sensación, es decir, una sensación que percibe una cierta cualidad en el objeto), algo que podría denominarse un *sentimiento objetivado*. De ese modo Hutcheson coloca la noción de belleza en un lugar intermedio entre la subjetividad y la objetividad. En el lenguaje de la filosofía empirista heredera de Locke, no se trataría de una cualidad primaria ni secundaria, ni de una idea simple ni compleja, cualquier encasillamiento se vuelve inadecuado debido a la peculiar naturaleza bivalente del concepto *belleza*.

Ya vimos en el primer capítulo de este trabajo cómo este carácter problemático de la belleza es tempranamente advertido por aquellos filósofos que se han preguntado por la naturaleza de lo bello; en los diálogos de Platón, según la interpretación de Hyland, parecería que Platón no acierta en la definición de lo bello a partir de las herramientas conceptuales debido a que el problema radica en la inadecuación de las definiciones esencialistas que constituyen un camino sin salida tanto en *Hippias* como en el *Simposio* y el *Fedro*.

A partir de los argumentos y razones brindadas en los diálogos platónicos mencionados, no se puede llegar a una definición satisfactoria sobre la *esencia* de la belleza en sí misma, porque ya desde Platón parece claro que existe algo irreductiblemente no discursivo en la belleza que se resiste a una definición conceptual.

La causa del sentimiento de lo bello: *uniformidad en la variedad*

La concepción de la belleza como un sentimiento, es decir, como un placer, y solamente un placer, es la que sostiene Hume, quien al inicio de la segunda sección del libro III del *Tratado* afirma que

...el sentimiento de la virtud no consiste sino en una satisfacción determinada al contemplar un carácter [...] Sucede en este caso lo mismo que en nuestros juicios relativos a toda clase de gustos, sensaciones y belleza. Nuestra aprobación se halla implícita en el placer inmediato que nos proporcionan (1960, p. 471).

Para Hume la belleza *es* sentimiento placentero; no es la *causa* del placer sino el *placer* mismo, estado de ánimo que se expresa con el juicio de gusto, es decir, con la expresión *x es bello*. La formulación induce a pensar que se trata de una cualidad de *x*, pero para Hume no es más que la expresión de un sentimiento. Esta postura escéptica parece conducir, inevitablemente, a un relativismo del que el propio Hume intentará escapar en su ensayo *Of the Standard of Taste*.

A pesar de que desde la perspectiva del escéptico no se puede decidir en discusiones sobre la belleza quién está en lo cierto y quién equivocado, dado que al tratarse de un sentimiento, no tiene sentido decir que una expresión es más verdadera que otra, Hume intentará superar esta imposibilidad apelando al juicio del experto para escapar al relativismo al que le llevaría un escepticismo consecuente. Antes que Hume, Hutcheson advirtió el peligro del relativismo en materia de gusto y utilizó dos estrategias con el propósito de escapar a él:

1. Tratar la belleza como análoga a una idea simple de los sentidos cuya respuesta específica es el *placer* y postular la existencia de un sentido específico capaz de percibirla: el *sentido de belleza*, al que nos referimos en el apartado anterior.
2. Explicar la *causa* de la experiencia placentera de lo bello mediante una cualidad objetiva: la *uniformidad en la variedad*.

Respecto al primer punto, la dificultad, para escapar al relativismo, está en la diversidad de respuestas frente a lo bello, a diferencia de lo que ocurre

con las ideas simples, en las que hay amplio consenso. Existe un pasaje crucial al final de la sección I de *Inquiry*, en el que se sugiere que *belleza* puede describirse —además de como una idea de cualidad secundaria o como un placer— bajo la forma de una idea de cualidad primaria:

Las ideas de belleza y armonía, siendo suscitadas por la percepción de algunas cualidades primarias y teniendo relación con la figura y el tiempo, pueden tener realmente mayor semejanza con los objetos que las sensaciones, que parecen ser no tanto una imagen de los objetos, cuanto una modificación de la mente que los percibe. Sin embargo, si no hubiera una mente con un sentido de la belleza para contemplar los objetos, no veo cómo podrían llamarse bellos (Hutcheson, 2004, p. 25).

Esta nueva aparente incongruencia podría explicarse diciendo que para Hutcheson la belleza nunca es definida como una idea de cualidad secundaria, sino que es descrita análogamente a la experiencia de la idea de cualidad secundaria. Hutcheson dice que «se parece», no que sea efectivamente una idea de cualidad secundaria. La clave de ese estatuto intermedio entre idea de cualidad secundaria y primaria que acabamos de citar del texto de Hutcheson debe explicarse a partir de la noción central en su tesis acerca de la causa de la idea de belleza: la *uniformidad en la variedad*.

A lo largo del prefacio y de la sección I de su *Inquiry*, Hutcheson se ocupa de mostrar que la belleza es un sentimiento placentero específico, experimentado gracias a una facultad especial que él denomina *sentido interno de lo bello*. A partir de la sección II y en adelante, todo su esfuerzo argumentativo apunta a identificar y analizar la causa de ese sentimiento. Esa causa está en los objetos externos, y él la denomina *uniformidad en la variedad*. Esta cualidad objetiva es aplicable tanto a los objetos materiales —naturales o artísticos— como a objetos inmateriales tales como los teoremas:

Las figuras que suscitan en nosotros la idea de belleza parecen ser aquellas en las que hay *uniformidad en la variedad*. Hay muchas concepciones de objetos que son agradables bajo otras perspectivas, como la sublimidad, la novedad, la santidad y otras de las que trataremos después. Pero lo que llamamos bello en los objetos, para decirlo en términos matemáticos, parece ser una razón compuesta de uniformidad y variedad, porque cuando la uniformidad de los cuerpos es igual, la belleza es equivalente a la variedad, y cuando la variedad es igual, la belleza es equivalente a la uniformidad (2004, p. 28).

Esta formulación de aquello que causa el sentimiento de la belleza vincula indudablemente el sentimiento estético con cualidades externas de los objetos, más primarias que secundarias. «formas», «proporciones», «teoremas»,

«semejanzas» son cualidades primarias y constituyen todas ellas el marco de lo que, en materia de arte, el dominante estilo neoclásico determinaba como canon de belleza estética. Estas pueden ser percibidas independientemente de la respuesta afectiva o del sentimiento de placer o dolor, como se señaló antes; es decir que nuestra idea de belleza —como la de *color rojo*— no tiene parecido con ningún objeto, en cambio, nuestra idea de lo que produce el sentimiento de belleza —*uniformidad en la variedad*— sí tiene semejanza con los objetos, en tanto constituye parte de sus cualidades objetivas perceptibles.

La noción de *uniformidad en la variedad* que propone Hutcheson, como aquello que constituye la causa del sentimiento de placer, merece ser considerada especialmente. No se trata de una cualidad rígida ni cuantificable o calculable *a priori*, como lo es la idea de proporción, ritmo, etcétera. Es más una *relación* que una cualidad, y no está predeterminada por ningún canon previo, sino que depende enteramente del modo en que es percibido el objeto. Es decir que no es una cualidad que pueda considerarse absoluta e invariante ya que podría entenderse, sin cambiar demasiado el sentido que le otorga Hutcheson, como aquella combinación equilibrada de lo que en una composición determinada es predecible y aquello impredecible para lo cual es indispensable que se considere esto desde la experiencia subjetiva de lo conocido y la sorpresa que genera la novedad.

Existe un principio general de la percepción, citado por Gombrich en su obra *El sentido del orden*, que indica que «el hecho más básico de la experiencia estética [está en] el hecho de que el deleite se encuentra en algún lugar entre el aburrimiento y la confusión» (1999, p. 9). Lo excesivamente regular aburre y lo que carece de toda regularidad provoca el rechazo de lo caótico o confuso. Las nociones de «aburrimiento» o «confusión» que maneja Gombrich refieren al sujeto y su percepción; de ninguna manera existe una medida única para determinar el punto exacto de equilibrio entre ambas.

Debe haber, pues, un vínculo —afirma— entre facilidad de construcción y facilidad de percepción, un vínculo que justifique a la vez el tedio de los patrones monótonos y el placer que podemos obtener a partir de construcciones más intrincadas, de configuraciones que no son consideradas como aburridamente obvias, pero que todavía podemos comprender como la aplicación de leyes subyacentes (1999, p. 9).

Se podría identificar la *uniformidad en la variedad* o la *variedad en la uniformidad* de Hutcheson como ese término medio, ese punto exacto entre el aburrimiento de lo completamente predecible (uniformidad) y el rechazo de lo completamente caótico (variedad) que resulta placentero.

Para Hutcheson la novedad también es placentera como variedad que interrumpe la uniformidad, al igual que Addison:

... todo lo que es nuevo o poco común produce un placer en la imaginación, porque se llena el alma con una sorpresa agradable, satisface su curiosidad y le da una idea de lo que antes no se poseía. De hecho, estamos a menudo tan familiarizados con un conjunto de objetos, y cansados con tantas demostraciones repetidas de las mismas cosas, que todo lo que es nuevo o poco común contribuye un poco a variar la vida humana, y desviar nuestras mentes, por un tiempo, con la extrañeza de su apariencia nos sirve como un tipo de experiencia refrescante y nos saca del tedio a que somos propensos en nuestros entretenimientos habituales y ordinarios. Esto es lo que confiere encantos a un monstruo y hace que incluso las imperfecciones de la naturaleza nos complazcan. Esto es lo que recomienda la variedad, cuando la mente pide a cada instante algo nuevo y la atención no permite estar demasiado tiempo y perderse en cualquier objeto en particular (1891, vol. 2, pp. 610-611).

En esa primera parte de su obra, Hutcheson divide los placeres en sensoriales y racionales. Los primeros son los que recibimos directamente de los sentidos externos de los cuales el gusto —en el sentido original como *sabor*— constituye el ejemplo más claro debido a su notoria inmediatez, aunque también considera *placeres sensibles* a los que producen ciertos sonidos, colores, etcétera. Acerca de estos placeres involuntarios e inmediatos Hutcheson señala:

Al reflexionar sobre nuestros sentidos externos, vemos claramente que nuestras percepciones de placer o dolor no dependen directamente de nuestra voluntad. Los objetos no nos agradan de acuerdo a lo que nosotros deseamos que lo hagan: la presencia de algunos objetos nos agrada necesariamente, y la presencia de otros necesariamente nos desagrade [...] Por la misma constitución de nuestra naturaleza, uno es ocasión de deleite y otro de desagrado (2004, p. 7).

A diferencia de los placeres sensibles en los que se experimenta placer a partir de cualidades simples tales como el sonido, el color, el gusto, el tacto o el olor, en los *placeres racionales* la satisfacción proviene de la contemplación de un conjunto de cualidades simples estructuradas de cierto modo. La capacidad de percibir la belleza no es la capacidad de percibir la «regularidad», el «orden» y la «armonía», sino la capacidad de sentir placer en esa regularidad y armonía. Por lo tanto, estamos hablando de respuestas afectivas que para Hutcheson son experiencias en las que interviene la facultad que denomina *sentido interno*.

Siguiendo este criterio correspondería colocar la idea de *belleza* —respuesta que capta *orden*, *proporción*, *armonía*, etcétera— únicamente dentro de las ideas complejas; sin embargo, como veremos más adelante, Hutcheson no lo considera así; para él, sorprendentemente, la idea de belleza es una idea simple.

Bipolaridad de la belleza: tensión entre idea simple y compleja

¿Qué entiende Hutcheson por *idea*? Siguiendo el esquema de Locke, como sabemos, el origen de las ideas está en la experiencia, tanto externa como interna. La mente tiene el poder de combinar las ideas llamadas «simples» que recibe separadamente y crear ideas «complejas», y la mente tiene el poder no solo de construir ideas complejas a partir de las simples, sino también de analizar las ideas complejas que pueden quizás haber sido impresas conjuntamente en las sensaciones. Pero además existe otra clasificación de Locke, que Hutcheson sigue, que es la diferencia entre ideas de cualidades primarias e ideas de cualidades secundarias:

De donde, creo, es fácil sacar esta observación: que las ideas de las cualidades primarias de los cuerpos son semejanzas de dichas cualidades, y que sus modelos realmente existen en los cuerpos mismos; pero que las ideas producidas en nosotros por las cualidades secundarias en nada se les asemejan. Nada hay que exista en los cuerpos mismos que se asemeje a esas ideas nuestras. En los cuerpos a los que denominamos de conformidad con esas ideas, solo son un poder para producir en nosotros esas sensaciones; y lo que en idea es dulce, azul o caliente, no es, en los cuerpos que así llamamos, sino cierto volumen, forma y movimiento de las partes insensibles de los cuerpos mismos pero que en nada se asemejan las ideas que en nosotros producen las cualidades secundarias. No hay nada que exista en los cuerpos mismos que se parezca a esas ideas nuestras. Solo existe un poder para producir en nosotros esas sensaciones en los cuerpos a los que denominamos conforme a esas ideas; y lo que es dulce, azul o caliente según una idea, no es, en los cuerpos así denominados, sino cierto volumen, forma y movimiento de las partes insensibles de los mismos cuerpos (Locke, 1980, p. 51).

Por lo tanto existen las ideas simples, las ideas complejas, las ideas de cualidades primarias y las ideas de cualidades secundarias. A esto hay que agregar otro elemento de orden afectivo que acompaña eventualmente las ideas y es el placer y dolor. En el caso de la belleza, Hutcheson parece identificar idea con placer, como veremos más adelante.

Es claro que en la definición de la belleza Hutcheson se separa de la de Locke, quien desde la escasa atención que le dedicó, la consideró como una idea compleja y por lo tanto un atributo de la sustancia; «...hay algunos otros compuestos —sostenía— de ideas simples de diversas especies, que han sido unidas para producir una sola idea compleja; por ejemplo, la belleza, que consiste en una cierta composición de color y forma» (Locke, 1959, p. 302).

Según la apreciación de Peter Kivy, Hutcheson se distancia aquí de Locke; él pretende describir la belleza en términos de idea simple, en virtud

de que la belleza es concebida como un tipo de respuesta del sujeto, como un sentimiento y no como una cualidad de los objetos; de ahí que de la necesidad de Hutcheson de postular un sentido de lo bello se infiera su consideración de la belleza como una idea simple:

No tiene ninguna consecuencia el que llamemos a estas ideas de belleza y armonía percepciones de los sentidos externos de la vista y el oído o no. Yo más bien prefiero llamar a nuestra capacidad de percibir tales ideas un *sentido interno*, aunque sea solo por la conveniencia de distinguirlas de las otras sensaciones de la vista y el oído que los hombres pueden tener sin ninguna percepción de la belleza y la armonía (Hutcheson, 2004, p. 23).

Sin embargo, Dabney Townsend —en su artículo «Lockean Aesthetics» (1991)— presenta, en desacuerdo con Kivy, una interpretación diferente de la concepción de Hutcheson y considera que para este último —igual que para Locke— la belleza es una idea compleja. Townsend se apoya en un texto de *Inquiry* que, aunque citamos antes, reiteramos aquí; allí Hutcheson afirma:

El único placer sensorial que nuestros filósofos parecen considerar es el que acompaña a las ideas simples de la sensación. Pero hay placeres mucho mayores en las ideas complejas de los objetos que obtienen los nombres de bello, regular o armonioso (2004, p. 22).

En apariencia, el texto de Hutcheson parece corroborar la interpretación de Townsend al considerar que la idea de belleza es una idea compleja, pero Kivy (1992) discute esto apoyándose en la interpretación del término *obtain* (*obtain*) del texto citado y se pregunta: ¿Por qué Hutcheson usa la palabra *obtain*?, y considera que suena más como si se estuviese sugiriendo un *proceso*. El término *bello* no es recibido inmediatamente, sino que es *obtenido, logrado, adquirido*; en sus palabras:

Las ideas complejas, parece estar diciendo, llegan eventualmente a ser llamadas bellas, cuando no lo habían sido al principio. Obtienen el nombre, eventualmente, como un soldado obtiene un rango más alto. Pero para determinar si es la correcta construcción para realizar el pasaje en cuestión, y apreciar lo que podría ser el significado de tal construcción, tendremos que tener un esquema ante nosotros de la posición básica de Hutcheson y de dónde viene (al menos como yo veo las cosas) (Kivy, 2003, p. 261).

Hay que recordar que, para Hutcheson, la causa de nuestra idea de belleza es la *uniformidad en la variedad* de los objetos que genera una respuesta en nuestro *sentido de belleza*. Dicha *uniformidad en la variedad* no es una cualidad de los objetos, sino una construcción que configura una

«idea compleja», y esta idea compleja es la causa de la idea simple de belleza, según Hutcheson.

Para comprender la hipótesis de Kivy, debemos acudir a la noción de cualidad primaria y secundaria de Locke. Según ese paradigma, cierta combinación de cualidades primarias de la materia produce la sensación de *rojo* en un ojo sano; del mismo modo, cierta combinación de ideas complejas, como la *uniformidad en la variedad*, produce la idea o sensación de belleza. La explicación de Kivy es que existe una confusión general (en la que cae también Townsend) al considerar la belleza como una idea compleja. Esa confusión está en que para Locke las cualidades secundarias (como *rojo*) son producidas por cualidades primarias de la materia que aunque no se puedan conocer, actúan como causa de la idea de cualidades secundarias. En el caso de Hutcheson, la idea de belleza es causada por otra *idea*, no por una entidad material; concretamente, por la idea compleja de *uniformidad en la variedad*, y esa idea es la que Hutcheson dice «obtiene» el nombre de *belleza*.

Belleza sería igual que *rojo*; excepto que mientras que la causa de nuestra idea de *rojo* es una propiedad de la materia (desconocida en el contexto del siglo XVIII), la causa de nuestra idea de belleza es una idea conocida: *uniformidad en la variedad*. Sin un sentido apropiado y específico para la belleza, no habría *bello*, aun cuando dispusiéramos de la idea compleja *uniformidad en la variedad*. En este sentido Kivy sostiene:

...las ideas complejas que causan la idea de belleza en nosotros *obtienen* el nombre de *bellas* como la capacidad de causar la sensación de rojo, en el esquema lockeano, obtiene el nombre de *rojo* [...] La idea es lo causado por la capacidad, no la capacidad en sí (2003, p. 263).

Además, según Kivy, Townsend ha malinterpretado la naturaleza de la relación causal entre *uniformidad en la variedad* y la idea de belleza:

Lo primero no causa lo último en el sentido en que soy «causado» a hacer un cheque para la compañía telefónica al percibir que les debo \$ 67,95, sino en el sentido en que soy «causado» a tener un dolor de estómago por una inflamación del colon, o [...] yendo más al punto actual, el sentido en que soy «causado» a tener la sensación de *rojez* por el poder desconocido en la materia [...]. Y Hutcheson es muy claro en este punto (2003, p. 264).

Francis Hutcheson fue el primero en tratar sistemáticamente el asunto y, en esa medida, el primero en mostrar claramente el carácter problemático de la apreciación de la belleza, además de dejar asentado, como un hecho indiscutible y probado, el carácter autónomo de la experiencia en lo bello a través de la llamada *actitud estética*. La idea de un sentido estético que específicamente da cuenta de la belleza le es propia y las filosofías en las que se

apoya son las de Locke, Shaftesbury y en algún aspecto la de Berkeley. De cada uno toma elementos de partida, pero modificando en parte sus tesis generales para la interpretación del sentimiento estético.

Sin embargo, no es nada claro que Hutcheson simplemente defienda una tesis de la belleza subjetivista y desprovista de todo valor cognoscitivo; autores clásicos como Mario Rossi en *L'estetica dell'empirismo inglese* realiza una plausible lectura cognitivista de la teoría de Hutcheson:

¿Por qué da placer la contemplación de la belleza? Para responder, hay que determinar en primer lugar lo bello como cualidad cognoscible y luego conectarlo causalmente con el placer estético. Así tenemos una aprehensión de la belleza y el disfrute de la belleza, la sensación y el sentimiento (1944, p. 67).

La cualidad a la que se refiere como cognoscible es considerada como cualidad secundaria en el esquema de Locke tal como lo maneja Hutcheson en algunos pasajes de su obra. Más recientemente, críticos como Townsend han tomado también partido por una concepción cognitivista:

Hutcheson toma el sentido interno como una forma de percepción cualitativa y su acompañamiento es el placer. El placer moral se desprende de las buenas acciones, el placer estético, de los objetos bellos; en ambos casos la percepción es una idea en la mente y el placer es igualmente un sentimiento interno del experimentador (Townsend, 1987, p. 291).

Otros críticos, como George Dickie (2003) o Carolyn Korsmeyer (1975), han negado el valor cognitivo a las tesis de Hutcheson, sin que por ello se tenga que admitir un relativismo completo; el relativismo descansaría en el interés como inclinación individual y el sentimiento de lo bello, como el de lo bueno, son desinteresados. Para ellos, en Hutcheson, la universalidad de los juicios estéticos no estaría fundada en una propiedad objetiva, sino en un sentimiento compartido.

Aunque el juicio *x es bello* no es predicativo a pesar de su formulación gramatical —sostiene Korsmeyer— [...] sería subjetivamente válido. El acuerdo en los juicios estéticos no es una propiedad real del objeto, sino la coincidencia de los sentimientos provocados por el objeto. (1975, p. 319)

Esta lectura de Korsmeyer es una lectura de Hutcheson realizada en clave kantiana ya que el autor en cuestión nunca se refiere a lo que en Kant es el «sentido común» (*sensus communis*), sino que desde el punto de vista del sujeto en Hutcheson solamente hay una distinción entre tipos de placeres para caracterizar a la belleza como vimos antes.

Dickie señala que a pesar de que Hutcheson adopta las nociones de sensación y reflexión y el resto del marco epistemológico de Locke, no emplea «sentido interno» como sinónimo de la noción cognitiva de «reflexión» lockeana. En esa medida, dice que «Hutcheson utiliza *sentido interno* para referirse a una facultad innata de reaccionar con placer cuando los sentidos externos perciben determinadas propiedades. Para él un sentido interno no es una facultad cognitiva, sino sensible» (2003, p. 23), pero cierta disposición humana a ser agradados o desagradados por algunos objetos perceptuales se halla en su propia naturaleza y si hay desacuerdos en ese aspecto, esto no respalda el relativismo estético.

Dickie señala, con razón, que Hutcheson quiere escapar al relativismo, pero el problema sigue presente en su teoría:

...el verdadero relativismo para Hutcheson podría darse solamente en el caso en que la gente no estuviese de acuerdo sobre si la uniformidad en la variedad proporciona placer. Pero ha mostrado que hay una preferencia universal a favor de esta característica. Por supuesto no ha mostrado que la uniformidad en la variedad sea la única fuente de placer de la belleza, y si la gente está en desacuerdo respecto a otras características, entonces el relativismo se sigue vislumbrando como un problema (2003, p. 60).

La característica del sentimiento que se experimenta en la belleza es diferente a cualquier otro sentimiento y el hecho de que se trate de un *placer* especial —aquel que vimos que Addison identifica con los *placeres de la imaginación*— le da su peculiaridad. Esta forma de satisfacción específica solo encuentra su expresión en el juicio de gusto, por lo tanto el juicio de gusto o sobre lo bello tiene aquí una función descriptiva, no de los objetos externos, sino del sentimiento del sujeto, y esta identificación es central para reconocer esa experiencia sui géneris que es la experiencia de lo bello.

Es esta la razón por la cual, aun cuando Hutcheson sostenga que la belleza es un sentimiento y el juicio de lo bello sea la expresión de un cierto estado de la mente, no puede afirmarse, sin más, que su tesis estética sea una tesis no cognitivista a pesar de que, como señalamos más arriba, teóricos como George Dickie y Carolyn Korsmeyer así lo consideren.

Si la tesis de Hutcheson fuese no cognitivista, se podría sostener que se afirma que *x es bello* porque es *aprobado*, no que es *aprobado* porque es bello. Esto último resulta implausible si leemos lo que afirma Hutcheson al considerar el carácter universal del sentido de belleza en la sección VI de la primera parte de su *Inquiry*:

...los hombres pueden tener diferentes gustos sobre la belleza y, sin embargo, la uniformidad ser el fundamento universal de nuestra aprobación de una forma cualquiera como bella. Y veremos que esto se cumple en la

arquitectura, la jardinería, el vestir, el equipamiento y el mobiliario de las casas, incluso entre las naciones menos cultivadas, en las que la uniformidad sigue causando placer sin ninguna otra ventaja que el placer de la contemplación de la misma (2004, p. 66).

Por último, podríamos preguntarnos qué es exactamente lo que recibe la denominación *bello*, *regular* o *armonioso*; si es la idea compleja de los objetos o el placer. Recordemos que Hutcheson considera que:

El único placer sensorial que nuestros filósofos parecen considerar es el que acompaña a las ideas simples de la sensación. Pero hay placeres mucho mayores en las ideas complejas de los objetos que obtienen los nombres de bello, regular o armonioso [...] el placer de una bella composición es incomparablemente mayor en música que el de una única nota, por dulce, redonda o completa que sea (2004, p. 22).

Si fuera el placer, entonces, la idea de lo bello sería una idea simple resultado del sentido interno que Hutcheson postula. Pero este es precisamente uno de sus aspectos más interesantes y claves del pensamiento de Hutcheson. Como ocurre con la sensación de *rojo*, por tratarse de una cualidad secundaria, *rojo* es atribuido por nosotros al mundo externo en virtud de una compleja combinación de cualidades primarias que nos hacen experimentar la sensación de *rojo*. Comúnmente, se le llama *rojo* a la causa de la sensación *rojo* aunque esto no sea exacto; es decir, se identifica la causa del sentimiento con el sentimiento mismo. Puede decirse, para usar el término de Hutcheson, que estas complejas congruencias de cualidades primarias «obtienen» el nombre de *rojo* en virtud de que tenemos la sensación. Eso mismo ocurre con el sentimiento placentero que se identifica con aquello que lo causa.

Lo que Hutcheson está diciendo acerca de la belleza es que nunca hubiéramos tenido ocasión de llamar a nada en el mundo *bello* sino por el sentido interno de la belleza que da lugar a la idea simple de belleza; sin embargo, como en el caso de *rojo*, tendemos a dar el nombre del sentimiento a la causa de la idea que «obtiene» el nombre de *belleza*. La confusión resulta del hecho de que en el caso de la belleza, a diferencia de la sensación de *rojo*, la causa de la idea es en sí misma también una idea, una idea compleja de cualidades primarias y secundarias que poseen la propiedad de la uniformidad en la variedad, razón por la cual en el caso de la belleza hay dos ideas:

1. La idea compleja que causa la idea simple de belleza, y obtiene así el nombre de belleza.
2. La idea simple, percibida por el sentido de la belleza, sin la cual nada en el mundo sería bello.

Es de la segunda idea que Hutcheson está hablando cuando nos dice que la belleza es una idea surgida en nosotros que requiere la postulación de un sentido para percibirla.

Un sentimiento que recibe la denominación de aquello que lo causa reviste la apariencia de la objetividad, a pesar de ser subjetivo, como todo sentimiento. Este es el problema con el que tendrá que lidiar Kant y que plantea desde el inicio en su tercera *Crítica* como la anomalía del juicio de gusto; un juicio que expresa un sentimiento y que al mismo tiempo se experimenta como universalmente comunicable, es decir, con aspiración a la universalidad.

Tratamiento diferencial de la belleza natural y artística: Hutcheson, Hume y Kant

Existe una significativa coincidencia en el tratamiento de la belleza que se observa en las teorías estéticas de Hutcheson, Hume y Kant. Desde sus diferentes sistemas filosóficos, los tres parecen haber necesitado pensar el tema de la belleza del arte en forma separada e independiente de la belleza en general, a contrapelo de la idea generalizada, impuesta por el modelo clásico-renacentista, que ha tendido a identificar la belleza natural y la artística, al reconocer implícita o explícitamente un único canon de belleza con validez universal. Es posible pensar, por lo tanto, que aunque no haya sido planteado de manera explícita, los tres filósofos mencionados han intuido la imposibilidad de que una teoría general de la belleza sea viable, es decir, aplicable tanto al mundo natural como a los productos culturales denominados obras de arte. Analizaré en este capítulo esta significativa coincidencia tratando por separado lo que cada uno de ellos ha planteado sobre el punto.

Con el imperio del paradigma del arte clásico, se impuso durante más de dos mil años la idea de que existe un patrón general de belleza que rige tanto para la belleza natural como para la belleza del arte, cuyo origen está en la concepción platonizante de belleza como idea, como esencia única y universal. De este modo se ha considerado la belleza del arte o bien como una forma de descubrimiento de la belleza natural, o bien como un perfeccionamiento de la misma. Es desde esa perspectiva que Plotino sostenía:

Y si alguien desprecia las artes porque obran imitando la naturaleza, en primer lugar, hay que decirle que también las cosas naturales imitan otras cosas; en segundo lugar, debemos saber que las artes no imitan simplemente lo visible, sino que se remontan a las razones de las que deriva la naturaleza; además, también que producen mucho por sí mismas, pues añaden cualquier cosa que falta como poseedoras de la belleza (*Enéadas* v, 8, 1).

Esta idea general sobre la belleza está muy presente en el siglo XVIII, bajo los principios del neoclasicismo, lo cual explica que los filósofos modernos, desde Hutcheson hasta Kant, hayan procurado formular una teoría general de la belleza aplicable tanto a la naturaleza como al arte, aunque hayan tenido enormes dificultades en esta fallida empresa. El querer ajustar los principios del arte a aquellos que rigen a la belleza absoluta o natural hace que se extienda para el arte el concepto de autonomía que rige para la belleza pura y con ello el principio de esteticidad pura, dominante en las vanguardias de la segunda Modernidad, que al igual que la tradición identificó los principios de valoración estética como estructurales y no como lo que de hecho fueron: reconocimientos históricos que en un momento identifican naturaleza y arte, cuyo fundamento es una compleja combinación de factores, entre los que cuenta la sensibilidad humana, que percibe y se satisface con ciertos órdenes en los objetos, pero que de ninguna manera se agota en esto. Lo que hoy se considera arte ha sido cosas muy diferentes y también en nombre de la belleza se valoran cosas muy diversas en distintas culturas o diferentes momentos históricos de la misma cultura. Este fenómeno de variabilidad en el arte y en los gustos es precisamente el gran escollo de las teorías de Hutcheson, Hume y Kant al pretender fundar un criterio universal para la belleza que se aplique a la observación desinteresada de la naturaleza tanto como al objeto artístico.

Belleza absoluta y relativa en la teoría de Hutcheson

Aunque la belleza fue considerada como un atributo del mundo natural —de manera dominante, desde la Antigüedad clásica—, cuya perfección sirve de modelo al arte, también hubo, desde la Antigüedad, opiniones opuestas según las cuales el arte mejora lo que en la naturaleza ha quedado imperfecto. Lo que se encuentra implícito en ambas posturas es que —sea que el arte supere a la naturaleza o la naturaleza supere al arte— existe una y la misma cualidad estética en ambos ámbitos que es la belleza, de manera que el arte queda ligado a una concepción generalista de la belleza desde el comienzo, que abarca tanto lo natural como lo artístico. Aristóteles advirtió, tempranamente, la diferencia entre la belleza de la naturaleza y la belleza del arte, desde la concepción del arte como imitación. No es que Aristóteles pensara, como otros, que el arte «mejora» lo que en la naturaleza ha quedado imperfecto, sino que considera que el placer en la apreciación del arte proviene de su carácter imitativo ya que la naturaleza humana tiende a la imitación. Prueba de ello es que, como expresa en la *Poética*: «...hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres» (1448b10).

O, como afirma en la *Retórica* (1371b4):

...y puesto que aprender y mirar es agradable, también es forzoso que sean agradables cosas tales como lo imitativo, como la pintura, la estatuaría, la poesía y todo lo que esté bien imitado. Aunque no sea agradable el objeto imitado en sí, porque no está el goce en eso, sino que hay un razonamiento «esto es aquello», de modo que resulta que se aprende algo.

Aunque probablemente exista un origen común en el interés por las formas naturales y las del arte, y con ello un tipo de belleza que pueda encontrarse en ambos por igual, eso no quiere decir que sea posible identificar naturaleza y arte desde la satisfacción que ambos nos producen porque los productos del arte están vinculados fuertemente a funciones, usos y expectativas que lo alejan del modo en que percibimos los fenómenos naturales, algo que a pesar de ser advertido ya por Aristóteles, los teóricos del arte posteriores no han tenido en cuenta suficientemente, incluso en el pensamiento contemporáneo.

Bouhours impone, como vimos en el capítulo 11 de este trabajo, la expresión el *je ne sais quoi*, para referirse a la belleza y su imposibilidad de definición adecuada sin distinguir lo bello natural y lo bello en arte. Addison afirmaba que la belleza resulta de la semejanza de una obra de la naturaleza con una obra de arte o de una obra de arte que se parece a una obra de la naturaleza:

Si los productos de la naturaleza aumentan en valor a medida que se parecen más o menos a los del arte, podemos estar seguros de que las obras artificiales reciben una mayor ventaja por su semejanza con las naturales; porque aquí la semejanza no es solo agradable, sino el patrón más perfecto (1891, vol. II, p. 616).

Como se señaló antes, el cruce entre lo estético y el arte produce una identificación entre el arte y la belleza que tiene su origen en circunstancias históricas a partir de una compleja combinación de factores; su desarrollo ha dado lugar a un modo de ser y de valorar el arte en el que el elemento estético ha estado presente siempre con mayor o menor peso. Pero ese interés estético, aunque tenga una raíz común con el interés por las formas, sonidos y ritmos presentes en la naturaleza, posee otros múltiples rasgos que le apartan del mundo natural; se trata de productos culturales que aluden a otros muchos elementos de ese mundo humano y tienen connotaciones tanto afectivas como cognoscitivas que, lejos de la llamada *belleza pura*, han surgido para responder a diversas demandas sociales que los distintos momentos históricos les impusieron. En el momento en que las vanguardias de la segunda Modernidad se desvinculan de la belleza, como valor regente para el arte, lo hacen desde

su rechazo al canon académico vigente, pero los nuevos estilos artísticos siguieron reconociendo el elemento estético como propio del arte bajo otras denominaciones como «armonía exitosa», «forma significativa» o «composición equilibrada», y con ello han vuelto a la concepción de la pureza estética tal como se concibe en la contemplación de la naturaleza; de ese modo, se la ha confundido permanentemente con el interés estético en el arte.

Lo que me interesa destacar aquí es que seguramente el plan inicial de la teoría de Hutcheson sobre la belleza era crear una teoría general sobre el sentimiento placentero en lo bello —tanto en el mundo natural como en el arte—, porque así parece indicarlo el propósito manifiesto desde el prefacio de su obra principal. Pero sucede que nos encontramos con que a la hora de considerar la belleza del arte, rápidamente crea una denominación diferente para identificarla; la «belleza relativa» corresponde al arte y marca así su distancia con la belleza absoluta correspondiente al mundo natural.

Las ideas de Hutcheson acerca de la belleza, expuestas en los capítulos anteriores, corresponden fundamentalmente a lo que él mismo denominó *belleza absoluta*, es decir, la belleza que proviene de la naturaleza. Es particularmente interesante considerar la concepción de Hutcheson de la belleza del arte, a la que denomina *belleza relativa*, y su imprecisa relación con la *belleza absoluta*.

Resumiendo las ideas de Hutcheson sobre la belleza absoluta vistas antes, podemos afirmar lo siguiente:

1. La belleza es un tipo de idea simple que, como los colores o sonidos, es captada por un sentido específico: *el sentido de la belleza*, aunque no lo encontremos claramente explícito en su obra y haya autores, como Townsend (1991), que lo ponen en duda. Según el esquema lockeano que sigue Hutcheson, se trata de una idea simple en la medida que un sentido debe ser postulado para su recepción.
2. Se trata de una idea que se encuentra en un lugar indefinido, intermedio entre las cualidades primarias y secundarias. Tal como analizamos antes, la idea de belleza es explicada por Hutcheson como análoga a las cualidades secundarias, pero no las identifica con ellas.
3. Hutcheson se refiere a la belleza como un tipo de «placer»; algo que como mostramos es posible, según Kivy, porque Hutcheson entendía la relación entre el placer y la idea de la belleza al modo en que Bekeley entendía la relación entre *dolor* y la idea de *calor intenso* expresada en *Tres diálogos entre Hylas y Filonus*. La idea de *calor intenso* no sería algo diferente del sentimiento de *dolor*, sino dos modos distintos de referirse a una y la misma percepción; del mismo modo que la idea de *belleza* no es otra cosa que el sentimiento de un *placer* específico.
4. La causa de dicha idea de belleza es la *uniformidad en la variedad*, una idea compleja que no es un componente de la materia de

los objetos externos —como las «microestructuras» que causarían la sensación de rojo, según Locke—. Si fuera así, el sentido de belleza sería idéntico a los sentidos externos y el sentido de la belleza es, para Hutcheson, un sentido interno que tiene como objeto no el mundo externo de cualidades primarias, sino el mundo interno de las ideas. Por tanto, no puede entenderse la uniformidad en la variedad como una cualidad primaria de los objetos.

Ya se expusieron las razones por las cuales hay que considerar la teoría de Hutcheson una teoría no epistémica de la belleza: reconocer la *uniformidad en la variedad* de un objeto no es condición necesaria y suficiente para experimentar la belleza, a pesar de que sea la causa del placer correspondiente. Según sus palabras:

...en todas esas instancias de *belleza* hemos observado que el placer es comunicado a aquellos que nunca reflexionaron sobre su fundamento general, y que todo lo que se alega es esto, que la sensación placentera surge solo a partir de los objetos en los cuales hay *uniformidad en la variedad*: tenemos la sensación sin conocer lo que la ocasiona; como el gusto humano tiene ideas de dulce, ácido, Amargo, ignorando las *formas* de los pequeños cuerpos o sus movimientos que excitan esas percepciones en él (2004, p. 31).

Todos los rasgos señalados antes definen la *belleza absoluta*; pero Hutcheson, como ya se dijo, dedicó un espacio especial en su obra —la sección iv— al tratamiento de la belleza que corresponde al arte y a la cual define en los siguientes términos:

Entendemos, por lo tanto, por *belleza absoluta* solo esa belleza que percibimos en los objetos sin comparación con ninguna cosa externa de la cual el objeto suponga una *imitación* o *imagen*, tal como la belleza que es percibida en las obras de la naturaleza, las formas artificiales, figuras y teoremas. Belleza comparativa o relativa es la que percibimos en los objetos que son considerados comúnmente como imitaciones o semejanzas de otras cosas. (2004, p. 27).

Los rasgos que se señalaron antes, correspondientes a la belleza absoluta, no son aplicables sin más al arte porque la relación entre la obra de arte y la experiencia estética placentera no es simplemente una relación de causa-efecto como ocurre con la belleza absoluta. Es de notar que el hecho de que Hutcheson dedique un capítulo aparte al análisis de lo que denomina *belleza relativa*, y no incluya la belleza del arte, prácticamente, cuando describe la belleza absoluta, revela que advierte lo que antes he presentado como el malentendido de identificar y confundir belleza natural con belleza artística. Este tratamiento diferencial del arte que lleva adelante Hutcheson

pone de manifiesto la necesidad de dar cuenta del fenómeno del arte, que no puede explicarse en todos sus términos apelando a la respuesta inmediata, involuntaria, innata e independiente del conocimiento, tal como se concibe la respuesta a la belleza natural desde el paradigma de la belleza absoluta.

Lo que Hutcheson denominó *belleza absoluta* ha sido el aspecto más comentado de su obra y el que ha ejercido mayor influencia en el siglo XVIII, pero no así su esfuerzo por explicar lo que sucede con el arte —entendido como mimesis— al tener que explicar de qué manera la obra de arte provoca el sentimiento de belleza en el sentido interno.

Cuando se refiere a la belleza absoluta, prácticamente todos los ejemplos aluden a objetos de la naturaleza, como ya se dijo; la excepción la constituyen una referencia a la arquitectura y otra a la música, lo cual se explica porque, en su concepción clásica, la arquitectura está atada a la proporción y armonía de las medidas del cuerpo humano y la música, la menos mimética de las artes, es la que por su carácter formal y no referencial se adecua más fácilmente a su teoría de la belleza absoluta como respuesta a la *uniformidad en la variedad*.

Pero el arte no puede ser concebido suficientemente, como veremos, si lo consideramos simplemente como una forma peculiar de satisfacción reactiva e inmediata. Así como Hutcheson fue el primero en proponer sistemáticamente el carácter específico y autónomo de la belleza absoluta, también es el primero en desarrollar una teoría que intenta dar cuenta de la diferencia entre la contemplación de la belleza del mundo natural y la contemplación de la belleza de la obra de arte:

Si los pensamientos anteriores sobre el fundamento de la belleza absoluta son exactos, podemos comprender fácilmente en qué consiste la belleza relativa. Toda belleza es relativa al sentido de una mente que la percibe, pero llamaremos *relativa* a la que se aprehende en cualquier objeto considerado comúnmente como imitación de algún original. Y esta belleza se funda en una conformidad, o un tipo de unidad entre el original y la copia. El original puede ser o bien un objeto de la naturaleza, o bien alguna idea establecida, porque si hay una idea conocida como canon y reglas mediante las que fijar tal imagen o idea, podemos hacer una bella imitación. De este modo, un escultor, pintor o poeta puede agradarnos con un Hércules si esta obra mantiene la sublimidad y las señales de fuerza y valor que imaginamos en tal héroe. Y, además, para obtener solo la belleza comparativa no es necesario que haya ninguna belleza en el original (2004, p. 42).

Es claro que Hutcheson procura salvar el vínculo entre la *belleza relativa* y la *belleza absoluta* apelando a la idea de conformidad, o un tipo de «unidad» entre el original y la copia. La «unidad», que era característica de la *belleza absoluta*, se manifiesta aquí bajo la forma de la semejanza entre el modelo y su

reproducción. Quizá esto obedezca a la necesidad de cerrar su sistema de un modo coherente y de mantener intacto el principio de *uniformidad en la variedad* como causa universal que rija también para el arte. Este es un asunto en el que Hutcheson no es suficientemente claro, pero una interpretación posible es que esté pensando que, en el arte, el modelo y su representación se funden para crear una entidad que no se reduce a uno ni a otro, que es la imagen —sea visual, poética o musical—. Ese indivisible que constituyen representación y representado es lo que Hutcheson expresa bajo la noción de «unidad», que no es ni más ni menos que lo específico del arte. Las palabras representan, o mejor, refieren, mediante ciertas estructuras sintácticas a ciertos fenómenos que llamamos contenido o referente; lo mismo ocurre con los signos visuales que denotan un determinado significado; en la poesía, las palabras juegan un rol diferente que en el lenguaje cotidiano o científico, de algún modo, crean un referente nuevo que no es ni la forma ni el contenido independientes uno del otro, sino una entidad construida que es a la que se le llama poema, o pintura, en el caso de la imagen visual. Dicho de otro modo, la peculiaridad de la pintura o de la poesía es precisamente que hace aparecer un objeto nuevo que es ese objeto bajo la forma de su imagen, poética o visual.²⁰

Hutcheson no piensa que las obras de arte no posean belleza absoluta, también, como parte de su atractivo, sin embargo, aquí surgen varios problemas. En primer lugar, en cuanto al criterio de conformidad con el original, podríamos ver la *unidad* funcionando como tal, pero no es fácil de explicar en términos de *uniformidad en la variedad* tal como se aplica a la belleza absoluta.

En segundo lugar, Hutcheson dice que es frecuente que las obras de arte posean ambos tipos de belleza, pero no que necesariamente posean ambos y en algunos pasajes distingue claramente entre ellas; en uno de esos pasajes, correspondiente a una nota al pie al final de la sección I, es precisamente donde introduce por primera vez la distinción entre belleza relativa y absoluta en los siguientes términos:

Esta división de la belleza está tomada de los diferentes fundamentos del placer en cuanto a nuestro modo de sentirlo más que de los objetos mismos porque la mayoría de los ejemplos de belleza relativa tienen también belleza absoluta y muchos de los ejemplos de belleza absoluta tienen también belleza relativa desde un punto de vista u otro. Pero podemos considerar distintamente estas dos fuentes de placer, la uniformidad en el objeto mismo y su parecido al original (2004, p. 27).

Así se plantea la posibilidad de considerar independientemente ambas bellezas y, por lo tanto, de experimentar un placer en el arte a partir solo de

20 Volveremos a este asunto en el apartado final del presente capítulo.

la imitación, independientemente de la *uniformidad en la variedad*, es decir, de la belleza absoluta que posea el modelo.

En tercer lugar, nos podríamos preguntar si cuando se afirma la coincidencia de ambas bellezas en la obra de arte, la belleza absoluta, en términos de *uniformidad en la variedad*, se encuentra en el modelo o en la copia. Es decir, si la fuente del placer está en la mimesis, como parece expresar el pasaje citado antes y como sostenía Aristóteles, o en el mundo natural. Porque podría existir uniformidad en la variedad en la obra solamente, desde el punto de vista puramente formal a partir de su composición de formas, colores o sonidos, por ejemplo, y no en tanto es copia de nada.

También Aristóteles reconoció en su *Poética* que si la primera fuente de satisfacción del arte proviene de su carácter imitativo, ya que el hombre naturalmente se complace con la imitación, la segunda fuente de placer —cuando no se está en presencia del modelo, es decir, que no satisface como copia— es debido a la «ejecución, el color o alguna causa semejante. Siéndonos pues natural el imitar, así como la armonía y el ritmo» (*Poética*, 1448b19). La segunda fuente de satisfacción puede ser propia de la naturaleza tanto como del arte, tal como ocurre paradigmáticamente en la música por ser la menos mimética de las artes.

Aparentemente, Hutcheson está diciendo que la belleza en el original acrecienta la belleza de la copia. Pero por otro lado afirma que el original puede ser o bien un objeto de la naturaleza o bien alguna idea establecida mediante un canon que fija una imagen o idea, como en el caso de un Hércules que manifieste la sublimidad y las señales de fuerza y valor que imaginamos en tal héroe, y que para obtener solo la belleza comparativa no es necesario que haya ninguna belleza en el original. De este modo, está distinguiendo claramente entre una y otra fuente de belleza; pero dice más aún:

La imitación de la belleza absoluta puede efectivamente convertir toda la obra en una pieza más bonita, y aun una exacta imitación sería todavía bella, aunque el original careciera absolutamente de ella. De este modo, las deformidades de la vejez en una pintura, las más bastas rocas o montañas en un paisaje tienen mucha belleza si están bien representadas, aunque quizás no sea tan grande como si el original fuera bello absolutamente y además bien representado [en la tercera y cuarta edición añade: «Quizás incluso la novedad puede hacernos preferir la representación de la irregularidad»] (2004, p. 42).

Si bien Hutcheson no resuelve el malentendido de la Antigüedad que confundía la belleza natural y la artística, lo pone de manifiesto; y la multiplicidad de los modos posibles que adquiere la belleza en la obra expresa de modo muy claro la complejidad del asunto. En su teoría se puede identificar al menos tres tipos de explicaciones del fundamento de la belleza artística:

1. La belleza del arte depende de la belleza absoluta del modelo en el entendido de que se trata de un arte mimético; así la copia resulta bella gracias a la belleza que le sirve de modelo.
2. La belleza del arte proviene de la mimesis cuyo fundamento es la unidad con el modelo —uniformidad de la copia con el original— aun cuando no exista en el original *uniformidad en la variedad*, es decir, belleza absoluta. Incluso cuando sea contrario a esta, como en el caso de la imitación de lo completamente irregular pero que ejerce una atracción por su carácter de «novedad».
3. La belleza del arte que no proviene ni del original ni del hecho de ser una copia, sino de la sujeción a un canon, como proyecto del productor. Esta modalidad de la belleza es la que podríamos denominar específica y exclusivamente artística; ella «crea —en palabras de Hutcheson— un nuevo ámbito de belleza en las obras de la naturaleza» (2004, p. 45), descubriendo nuevos órdenes armónicos en ella desde los órdenes que el arte se da a sí mismo a partir de la intencionalidad del artista, es decir, de su proyecto.

Este último modo de concebir la belleza, según el autor, no contradice la existencia de nuestro sentido de belleza absoluta fundado en la *uniformidad en la variedad*, sino que constituye «una evidencia de que nuestro sentido de belleza original puede ser modificado y contrapesado por otro tipo de belleza» (2004, p. 45).

Podría decirse que esta interpretación de lo bello artístico corresponde a la perspectiva formalista que tendrá su mayor impulso a comienzos del siglo xx para continuarse con algunos manifiestos y teorías del arte que defienden la pureza de sus lenguajes. Tal como vimos en el caso de alguno de los manifiestos cubistas, neoplasticistas y constructivistas, entre otros.

En ese sentido, la música sería el caso paradigmático de belleza formal, por ser la menos mimética de las artes. En el contexto de la llamada pintura posimpresionista —primera forma de concebir la pintura que rompe con la tradición clásico mimética—, Gauguin afirmaba, como vimos en capítulo I, que el músico es un «privilegiado» por tener que tratar nada más que con «sonidos» y «armonías», y que la pintura —al igual que la música— «vive de las formas y de los colores» (1990, p. 138).

Sin embargo, no era ese aspecto, puramente formal, el que Hutcheson consideraba en la música, sino que le asigna un valor representacional, como imitación de los tonos cargados de emoción de la voz humana; de ese modo sostiene:

Hay también para diversas personas otro encanto de la música, distinto de la armonía, que es ocasionado porque suscita sentimientos agradables. Todos los sentimientos muy fuertes alteran obviamente la voz humana. Pues bien, cuando nuestro oído capta alguna semejanza entre el aire de una

melodía, sea cantada o tocada con un instrumento, y el sonido de la voz humana afectada por un sentimiento, seremos afectados por él de un modo muy sensible y experimentaremos *melancolía*, *alegría*, *seriedad* o reflexividad por una clase de *simpatía* o *contagio* (2004, p. 68).

Pero se refiere a un «encanto» asociado a la música y no específicamente a la «belleza» de esta, y no es claro que se le atribuya belleza relativa en este pasaje. La belleza relativa está fundada en la conformidad o unidad entre el modelo y la copia. Pero también existe una unidad o coherencia interna que Hutcheson describe del siguiente modo:

En cuanto a las obras de arte, si recorriéramos todos los artilugios artificiales o estructuras, descubriríamos que el fundamento de la belleza que aparece en ellos es siempre un tipo de uniformidad, o unidad de proporción entre las partes y de cada parte respecto del todo (2004, p. 41).

Es decir que en la obra de arte existe un tipo de coherencia formal o coherencia interna, y un tipo de coherencia de la obra respecto de algo diferente a ella y que ella representa; esta sería la coherencia como conformidad de la obra con su contenido o con su modelo. Pero Hutcheson reconoce que no hay un tipo de proporción, sino múltiples criterios de ordenamiento y relación entre partes posibles e igualmente placenteros en términos estéticos.

Aunque pueda no existir ninguna belleza en el modelo y la imitación pueda poseerla, por las razones mencionadas, Hutcheson deja abierta la posibilidad de que la obra pudiera ser más bella cuando el original posee belleza absoluta y además es bien representado cuando dice

De este modo las deformidades de la vejez en una pintura, las mas bastas rocas o montañas en un paisaje tienen mucha belleza si están bien representadas, aunque no sea tan grande como si el original fuera bello absolutamente y además bien representado (2004, p. 42).

Pero en la tercera y la cuarta edición agrega un elemento más que lo aleja de la idea de que la uniformidad de la belleza absoluta embellece una obra que está bien imitada, y es el factor «novedad»; allí afirma: «Quizá, incluso la novedad puede hacernos preferir la representación de la irregularidad».

Un asunto de gran interés, recurrente en las consideraciones sobre el arte a partir del siglo XIX y de las propuestas de los diferentes formalismos, es el de distinguir lo que se ha denominado su *forma* y su *contenido*. A pesar de que esta distinción es artificiosa y a la hora de dar cuenta del valor e interés de las obras de arte en concreto casi inútil, ha sido recurrente esta apelación a lo formal en la obra de arte para distinguir los lenguajes específicos de las referencias semánticas o representacionales.

Uno de los aspectos a considerar en el arte imitativo, sobre todo en la literatura, considerando su contenido semántico, es que su discurso puede ser portador de ciertos valores morales. De hecho, en la crítica tradicional anterior al siglo XVIII, la invocación al carácter pedagógico moralizante de la poesía ha sido una constante. Sin embargo, Hutcheson rompe con esta concepción y se encarga de señalar de modo explícito la independencia de la obra respecto de su contenido moral en el siguiente pasaje:

Por las *Moratae Fabulae* o los *ethe* de Aristóteles debemos entender no las costumbres virtuosas en sentido moral, sino la representación exacta de las costumbres o caracteres que acontecen en la naturaleza [...] Quizás puedan sugerirse muy buenas razones desde el punto de vista de la naturaleza de nuestras pasiones para demostrar que el poeta no debe por propia decisión dibujar sus caracteres perfectamente virtuosos. Esto es preferible desde una perspectiva abstracta, pero desde la perspectiva del arte importa el modo en que afectan las obras al espectador en la experiencia inmediata frente a ellas y, así, en el arte somos más impresionados y afectados por los caracteres imperfectos, puesto que en ellos vemos representados en otras personas el contraste de inclinaciones y la lucha entre las pasiones del egoísmo y las del honor y la virtud, que a menudo sentimos en nuestro propio interior. Es decir, que el valor está en la imitación que, en el caso de la poesía, se manifiesta en las metáforas y alegorías (2004, p. 43).

Por momentos Hutcheson parece claramente afirmar que la belleza del arte no está sujeta ni a los principios de la belleza pura ni a los principios de la moral, pero en otros momentos parecería no querer ceder a una concepción en la cual se desligue completamente la forma del contenido. Esa sería la razón por la cual insiste en esa noción de reforzamiento de la belleza del arte cuando hay belleza absoluta en el modelo y en reforzamiento de la belleza de las metáforas cuando existe valor moral en la conducta o el sentimiento que se representa:

Por medio del parecido, las semejanzas, metáforas y alegorías alcanzan su belleza, tenga o no belleza el sujeto o la cosa con la que se compara. Realmente la belleza es mayor cuando ambos tienen alguna belleza original o dignidad tanto como semejanza: y este es el fundamento de la regla de estudiar la decencia en las metáforas y comparaciones tanto como la belleza. Las medidas y la cadencia son casos de la armonía y caen bajo el rótulo de *belleza absoluta* (2004, p. 43).

De manera que para el autor, la experiencia estética no depende exclusivamente de los contenidos, pero tampoco de lo meramente formal: ni la belleza relativa se puede desprender del todo de la absoluta ni esta de aquella, al punto que plantea que la belleza artificial puede permitirnos apreciar un

...nuevo ámbito de belleza en la naturaleza al considerar el modo en el que el mecanismo de las diversas partes conocidas por nosotros parece adaptada a la perfección [...] y se subordina al bien de un sistema o totalidad (2004, p. 45).

Sin embargo, esto no puede inducirnos a pensar que Hutcheson era un formalista *avant la lettre*; más bien, su perspectiva se mantuvo siempre en esa tensión entre forma y contenido, en lo que puede verse —y así lo ha hecho notar Kivy— como un intento de fusión entre esos aspectos de la obra de arte que tantas veces han sido ingenuamente considerados por separado y que en los hechos son indistinguibles en las obras concretas que siempre aparecen bajo la forma de una férrea unidad.

Lo que quiero sugerir ahora es que Hutcheson, en su reducción de la belleza representacional a la uniformidad en la variedad [...] intenta dar una base filosófica a la doctrina de la fusión estética de la forma y el contenido, sugiero, además, que su intento es más osado y más radical que el de Kant. Mientras que Kant está tratando de mostrar simplemente que la forma estética y el contenido estético, aunque de diferente tipo, tienen la fuente de su placer en común, Hutcheson intenta mostrar que, en cierto modo, la forma estética y el contenido estético son una cosa: la uniformidad en medio variedad, y tienen la fuente de su placer en común debido a eso. (Kivy, 2003, p. 281).

Kivy plantea conveniente distinguir ese «formalismo» de Hutcheson tanto del formalismo normativo de Bell y Fry como del formalismo eliminativo que se atribuye a algunos de los seguidores de Hanslick. En ese sentido, señala con acierto que:

...aunque no haya resuelto con éxito el problema de la fusión estética de la forma y el contenido —si es que se trata de un problema real—. Sugiero que hizo un intento temprano, premonitorio y audaz (2003, p. 281).

Un último punto a destacar con respecto a la concepción de la belleza del arte en Hutcheson es que el modelo causal no epistémico, correspondiente a la belleza absoluta, no es aplicable a la belleza relativa que posee el arte. Tomemos estos dos pasajes, por elegir solamente dos de los muchos en los que Hutcheson manifiesta esta idea:

...muchas de nuestras percepciones sensibles son placenteras y muchas otras dolorosas de modo inmediato y sin ningún conocimiento de la causa del placer o dolor [...] tampoco variaría el más exacto conocimiento de estas cosas el placer o dolor de la percepción (2004, p. 21).

...podemos experimentar una sensación [placentera] sin saber qué la ocasiona del mismo modo que el gusto de un hombre puede provocar ideas de dulce, ácido o amargo, aunque ignore las formas de los pequeños cuerpos, o sus movimientos, que excitan tales percepciones en él (2004, p. 35).

Queda muy clara aquí la inmediatez de la experiencia de la belleza original para la cual no media ningún proceso cognoscitivo y con ello su carácter no epistémico. Ahora bien, ¿puede nuestra apreciación del arte ser una experiencia sin valor epistémico? Parecería que en virtud de la concepción del arte como representación mimética, y de su valor en tanto, precisamente, reproduce formas ya conocidas, esto no es posible, ya que es necesario dar cuenta de las semejanzas y ello requiere de procesos cognitivos. Nuestro placer estético, en el caso de las obras de arte, radica en que reconocemos que lo que tenemos frente a nuestros ojos es la representación de un determinado paisaje que juzgamos hábilmente realizado en tanto es una acertada imitación. No se trata de una reacción placentera inmediata e irreflexiva, causada por ciertas características desconocidas de los objetos, como en el caso de la belleza original, sino de la conciencia de la conformidad, o un tipo de unidad, entre el original y la copia. Según Hutcheson: «Lo que se valora es la exactitud de la imitación, tanto de rasgos físicos como de rasgos inmateriales como, por ejemplo, la imitación de Hércules —mediante rasgos tales como— la sublimidad y las señales de fuerza y valor que imaginamos en tal héroe» (2004, p. 42).

Sin embargo, Kivy quiere rescatar la coherencia de Hutcheson y señala que no habría tal determinación no epistémica como rasgo invariable tanto en la belleza absoluta como relativa:

...tal vez fuimos demasiado apresurados para concluir que la teoría de Hutcheson no es epistémica en general. Porque en el pasaje crucial citado al principio, donde Hutcheson analogiza la uniformidad en medio de la variedad con la microestructura de la materia, la idea de la belleza con las sensaciones de amargo, dulce y demás, lo que dice es: «*Podemos* [el énfasis es mío] tener la sensación sin saber cuál es la ocasión de ello...»; *puede*, no *debe*. Y deja abierta al menos la posibilidad de que Hutcheson haya reconocido modos epistémicos y no epistémicos de percepción estética: casos en que percibimos *que* los objetos tienen *uniformidad en la variedad*, así como casos donde la *uniformidad en la variedad* simplemente interactúa no epistémicamente con nuestro sentido interno al modo en que la microestructura de la materia lo hace con los sentidos externos. Sería, se supone, que principalmente en los casos de las obras de arte más complejas predominaría la percepción epistémica (Kivy, 2003, p. 277).

Cuando Hutcheson presenta la idea de belleza absoluta —en la sección II de *Inquiry*—, sus ejemplos son predominantemente de objetos sencillos: figuras y cuerpos geométricos, jardines, edificios y objetos de la naturaleza; es posible pensar la respuesta a la belleza en los términos en los que lo hace Hutcheson porque esas bellezas pueden impactar de manera inmediata e irreflexiva a nuestro sentido interno de la belleza, en ese sentido afirma:

Las figuras y los movimientos de los grandes cuerpos no resultan obvios para nuestros sentidos, sino que son descubiertos mediante la razón y la reflexión y tras muchas observaciones o al aumentar nuestro conocimiento de ellos (2004, p. 30).

El único ejemplo proveniente de las bellas artes es la armonía musical o «belleza del sonido», donde es factible que la gratificación estética, aunque sea causada por cierta relación de sonidos, se produzca sin que se tenga conocimiento de dicha relación:

Bajo belleza original podemos incluir la armonía o belleza del sonido, si se nos permite tal expresión, porque no se concibe habitualmente la armonía como imitación de otra cosa distinta. A menudo la armonía provoca placer en quienes desconocen cuál es su ocasión. Y, sin embargo, se sabe que el fundamento de este placer es una especie de uniformidad. Cuando las varias vibraciones de una nota regularmente coinciden con las vibraciones de otra, hacen una composición agradable, y tales notas se llaman *acorde* (2004, pp. 34-35).

Presentada de este modo, la belleza absoluta tiene un indiscutible carácter no epistémico, como se señaló antes, en la medida que nuestra respuesta estética de placer tiene como causa propiedades de objetos de las cuales no tenemos conciencia. El problema se plantea cuando Hutcheson tiene que explicar la gratificación estética mediante el reconocimiento de la imitación eficaz o de propiedades formales complejas.

El reconocimiento del parecido no es algo inconsciente ni tampoco necesariamente inmediato; la tarea de cotejar exige que tengamos plena conciencia de esa operación mediante la cual se encuentra la semejanza, que es la que ocasiona la gratificación del arte mimético. Muchas veces ocurre que no es inmediato ese descubrimiento, como cuando en un rostro vamos poco a poco encontrando parecidos de familia con otros, por ejemplo, de padres a hijos o entre hermanos, primos, etcétera.

En el caso de propiedades formales, el asunto es aún más complejo, porque los rasgos estrictamente formales del arte pueden considerarse tal como se consideran en el caso de formas complejas del mundo natural y de ese modo se pondría en cuestión no solamente el carácter no epistémico de la

experiencia de belleza en el arte, sino también de la belleza original. Como vimos más arriba, Kivy explica esta aparente incongruencia mediante una concepción doble de la belleza natural que podría tener carácter no epistémico pero también epistémico.

Es decir que, en el caso del arte, los elementos formales que configuran una composición compleja que mantiene unidad aun en la diversidad son precisamente los que otorgan interés al arte como arte bello. Percibir estas complejas relaciones es condición de la valoración y la experiencia placentera en arte. Kivy expresa esta idea a través de ejemplos de la música, para dar cuenta de los elementos formales del arte, y en el caso de la pintura, para considerar el aspecto representativo mimético de esta:

Eventualmente percibimos que el primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven es unificado por el famoso motivo de la obertura, y variado por su armónico desarrollo temático, y es en la conciencia de esta uniformidad en la variedad, y no en sus poderes causales ocultos, donde reside nuestro placer estético. Percibimos que una pintura que tenemos ante nosotros es una representación de girasoles, y que la representación se ejecuta de una manera distintiva, y es en la conciencia de lo que se representa, y en la conciencia del medio de representación en sí mismo, no en algunos poderes causales secretos de la representación-medio, donde radica nuestro placer estético (Kivy, 2003, p. 276).

Precisamente allí donde la explicación es crucial, en el arte, fallan los principios de la belleza absoluta. Podría afirmarse que casi no hay discrepancias respecto de la belleza de las flores, paisajes, puestas de sol o montañas, el problema reside en la apreciación de los productos humanos y en la variabilidad de los gustos; dirimir en cuestiones referente a gustos será el propósito de la tesis de Hume, y Hutcheson también intenta dar respuesta a lo que podría ser una señal de la relatividad de valor del arte. Es decir que es en el terreno del arte donde se requiere de criterios universales que garanticen la universalidad. Recordemos que la universalidad descansaba en el sentimiento, dado que ese placer peculiar era propio de la naturaleza humana, una respuesta natural, innata e inmediata; estos pilares sobre los que descansa la universalidad del sentimiento de la belleza no son aplicables al arte.

Para David Hume, al igual que para Hutcheson, la respuesta a la belleza, como la respuesta moral, es anterior al cálculo de la razón y obedece a un sentimiento. Pero hay que recordar que para ambos, *sentimiento* puede tener el sentido de «opinión» o «creencia», tanto como de respuesta emocional inmediata y puramente subjetiva. Sus concepciones sobre ética y estética tienen una influencia mutua, pero mientras que en Hutcheson el punto de partida para explicar el sentimiento moral es el sentimiento estético, en Hume es a la inversa, parte del sentimiento moral para apoyarse en él, al describir el

sentimiento estético. El significado de *sentimiento* en Hume tiene más fuertemente el sentido de «opinión» o «creencia» y aleja a Hume, en cierto modo, de la concepción no epistémica de Hutcheson, tanto de la moral como de la belleza; recordemos que para Hutcheson no necesito conocer las cualidades de un objeto para experimentar la belleza —al menos, tal como vimos antes, en el caso de la belleza absoluta—.

En el *Tratado*, no encontramos ninguna consideración específica sobre el asunto del sentimiento estético, aunque su descripción de los sentimientos morales está impregnada de términos e imágenes estéticas tales como «el gusto moral», «belleza moral» o «fealdad moral», como, por ejemplo, en el siguiente pasaje:

Pues como la moralidad se supone que acompaña a ciertas relaciones, si estas relaciones pudieran referirse a las acciones internas consideradas separadamente, se seguiría que podríamos ser culpables de crímenes en nosotros mismos e independientemente de nuestra situación con respecto del universo, y de igual modo si estas relaciones morales pudieran ser aplicadas a los objetos externos se seguiría que aun los seres inanimados serán susceptibles de belleza y fealdad moral (Hume, 1960, p. 465).

Para Kivy, la incidencia de la perspectiva moral de Hume al abordar el asunto del gusto estético es clave; fundamentalmente porque esta perspectiva lo aleja del no congativismo de Hutcheson. Un ejemplo que usa Hume en el *Tratado* es tomado por Kivy para dar cuenta de esto:

Es cierto que una acción en muchas ocasiones puede dar lugar a falsas conclusiones en los otros y que una persona que por una ventana me ve conducirme de una manera galante con la mujer de mi vecino puede ser tan simple que imagine que es la mía propia. En este caso mi acción se parece de algún modo a la mentira o falsedad, tan solo con la diferencia importante de que yo no realizo la acción con la intención de dar lugar al falso juicio de la otra persona, sino únicamente para satisfacer mi lascivia y pasión (Hume, 1960, p. 461).

Es evidente que para juzgar su conducta, es necesario conocer el vínculo que existe entre Hume y su «vecina», saber que no están casados. Es decir que no alcanza simplemente con el dato inmediato que nos brinda la percepción. Para Kivy, este rasgo de la moralidad determina en Hume el modo en que concibe el juicio estético; es por ello que se produce un pasaje desde la posición no epistémica del sentido estético de Hutcheson hacia una concepción en la que intervienen operaciones conceptuales que, inspirada en el sentimiento moral, propone Hume.

En ambos filósofos la misma teoría sirve para la estética y para la moral, pero en Hutcheson el camino sería de la estética a la moral y en Hume, a la inversa. Kivy utiliza el dudoso término *progreso* para describir el tránsito de la postura de Hutcheson hacia la de Hume; es posible que con ello quiera decir que existe un *progreso* hacia una concepción de mayor peso epistémico para concebir el juicio sobre la belleza en Hume que en Hutcheson, en el sentido que en el juicio estético se reconoce en Hume una más satisfactoria mezcla de conocimiento —o creencia— con el puro sentir. Hutcheson permanece muy atado a la idea lockeana de *belleza* captada por una capacidad y en esa medida no implicaría ningún grado de conocimiento. Tanto él como Hume se apoyan en la percepción, pero parten de dos concepciones diferentes de percepción desde el punto de vista de su valor epistémico, como veremos enseguida.

En el *Tratado*, Hume no manifiesta, prácticamente, ningún interés en las obras de arte; apenas encontramos allí unas pocas digresiones aisladas sobre pintura y arquitectura —es conocido el rechazo del valor de Hume como crítico por poetas y escritores; William Wordsworth llegó a llamarle el «peor crítico de Escocia»—. En esa obra se considera la belleza en general, pero, como señalamos, fundamentalmente desde ejemplos de la naturaleza —a diferencia de lo que será el centro de su preocupación en *Of the Standard of Taste*, cuyo tema central será el criterio para juzgar adecuadamente las obras de arte—.

En el libro III del *Tratado*, a pesar de considerar, al igual que Hutcheson, que la belleza es un sentimiento de los sujetos —y en tanto tal, no puede identificarse con ningún tipo de cualidad objetiva—, cuando realiza la analogía con el sentimiento moral, reconoce como causa del sentimiento de belleza a la *utilidad*:

Nuestro sentido de la belleza depende en gran parte de este principio, y cuando un objeto tiene tendencia a producir placer en su poseedor es considerado siempre como bello, del mismo modo que todo objeto que tiene tendencia a producir dolor es desagradable y feo. Así, lo conveniente de una casa, la fertilidad de un campo, la fuerza de un caballo, la capacidad, seguridad y rapidez para navegar de un barco constituyen la belleza capital de estos varios objetos. Aquí el objeto que se llama bello agrada tan solo por su tendencia a producir un cierto efecto. Este efecto es el placer o la ventaja de alguna otra persona. Ahora bien: el placer de un extraño por el que no experimentamos amistad nos agrada tan solo por la simpatía. A este principio, por consiguiente, se debe la belleza que hallamos en todo lo que es útil. Qué elemento tan considerable de la belleza es este lo veremos después de reflexionar sobre ello. Siempre que un objeto tiene la tendencia a producir placer en el poseedor o, con otras palabras, es la causa propia del placer, es seguro que agrada al espectador por una delicada simpatía con el poseedor. Las más de las obras de arte se estiman bellas en proporción a su adecuación para el uso del hombre, y aun muchas de las producciones de la

naturaleza tienen su belleza en este origen. Hermosura y belleza no son en muchas ocasiones una cualidad absoluta, sino relativa, y no nos agradan más que por su tendencia a producir lo que es agradable (Hume, 1960, p. 576).

Evidentemente, la *utilidad* difiere de la *uniformidad en la variedad*, ya que para determinar la primera es necesario tener conciencia de esta, es decir, un tipo de *conocimiento*, lo cual otorga a la teoría moral de Hume un fuerte carácter epistémico a diferencia de lo que ocurre en Hutcheson, para quien la experiencia de la belleza no requiere, necesariamente, del reconocimiento consciente de la *uniformidad en la variedad*. Hume sostiene que existe más de un tipo de *belleza* y en el *Tratado*, como señalamos, se refiere fundamentalmente a la belleza natural —cuando habla de «artes» se refiere a cosas tales como «barcos» o «casas» y no a las *bellas artes*—. En cambio, en su *Investigación sobre los principios de la moral* vuelve al asunto de las «artes de la imaginación» para usarlas como ejemplo para mostrar el carácter epistémico de la percepción estética; allí dice lo siguiente:

Es probable que la sentencia final que decida si tal carácter o tal acto es amable u odioso, digno de alabanza o de censura; la sentencia que ponga en ellos la marca del honor o de la infamia, la de la aprobación o la censura; la que hace de la moralidad un principio activo y pone en la virtud nuestra felicidad y en el vicio nuestra miseria, es probable, digo, que esta sentencia final dependa de algún sentido interno o sentimiento que la naturaleza ha otorgado a toda la especie de una manera universal. Pues, ¿qué otra cosa, si no, podría tener una influencia de este tipo? Pero a fin de preparar el camino para que se dé tal sentimiento y pueda este discernir propiamente su objeto, encontramos que es necesario que antes tenga lugar mucho razonamiento, que se hagan distinciones sutiles, que se infieran conclusiones precisas, que se establezcan comparaciones distantes, que se examinen relaciones complejas, y que los hechos generales se identifiquen y se esté seguro de ellos. Algunas especies de belleza, especialmente las de tipo natural, se apoderan de nuestro afecto y de nuestra aprobación en cuanto se nos presentan por primera vez. Y cuando no logran producir este efecto, es imposible que razonamiento alguno pueda cambiar su influencia o adaptarlas mejor a nuestro gusto y sentimiento. Pero en muchas otras clases de belleza, particularmente las que se dan en las bellas artes, es un requisito emplear mucho razonamiento para llegar a experimentar el sentimiento apropiado; y un gusto equivocado puede corregirse frecuentemente mediante argumentos y reflexiones. Hay justo fundamento para concluir que la belleza moral participa en gran medida de este segundo tipo de belleza, y que exige la ayuda de nuestras facultades intelectuales para tener influencia en el alma humana (2014, p. 42).

Es importante este pasaje porque aquí Hume está presentando algo que desarrollará en su *Of the Standard of Taste* y es el lugar relevante que ocupan las operaciones racionales en la captación de las bellezas del arte. Pero fundamentalmente este pasaje es valioso porque se expresa allí la diferencia entre la belleza natural y la del arte al señalar que la primera está más atada a la inmediata e irracional respuesta afectiva. Un modo de considerar la belleza que Hutcheson denomina «absoluta» y Kant luego llamará «pura».

En *Of the Standard of Taste*, la referencia es a las artes, casi exclusivamente. Es allí donde se manifiesta la insalvable contradicción bajo la forma de un dilema que Kant señalará en la *Crítica de la facultad de juzgar* bajo la denominación «antinomía del gusto» y que anticipa Hume. Los cuernos del dilema están dados por el carácter subjetivo del «gusto», que se encuentra expresado en la afirmación de uso común «sobre gustos no se disputa», por un lado, y la existencia de un patrón del gusto, por otro, que permita dirimir en cuestiones de gusto, donde la igualdad en materia de gustos desaparece.

Por un lado, Hume sostiene allí que «El buscar la real belleza o la real deformidad es una investigación tan inútil como pretender descubrir el real gusto dulce o el real gusto amargo», pero un poco más adelante en el mismo texto sostiene que

Cualquiera que afirmara una igualdad de genio y elegancia entre Olgilvy y Milton o entre Bunyan y Addison, se pensaría que defiende una extravagancia no en menor medida que si sostuviera que un montículo es tan alto como el Tenerife, o que un estanque es tan extenso como el océano (1998, p. 137).

Para resolver este dilema, la estrategia de Hume será realizar un desplazamiento de lo que sería un juicio valorativo del contemplador del arte a un acto de discriminación cognoscitiva, es decir, un juicio que brinda una información. Su argumentación consiste en hacer un paralelo entre la capacidad del experto para juzgar —buen gusto— y la delicadeza y agudeza que permite a una persona discriminar percepciones con mayor sutileza que la que tienen el común de los hombres, una idea que Hume ilustra recurriendo a un pasaje del *Quijote*:

Una causa obvia por la que muchos no experimentan el sentimiento apropiado de belleza es la falta de esa delicadeza de imaginación que es necesaria para transmitir la sensibilidad de las emociones más finas [...] será apropiado dar una definición más precisa de delicadeza de la que se ha dado hasta ahora. Y para no sacar nuestra filosofía de una fuente demasiado profunda, lo haremos recurriendo a una historia notable de don Quijote. Es por una buena razón, dice Sancho al escudero con la gran nariz, que pretendo tener un juicio del vino: esta es una cualidad hereditaria en nuestra familia. Dos de mis parientes fueron llamados una vez para dar su opinión sobre un tonel,

que se suponía que era excelente, viejo y de buena cosecha. Uno de ellos lo prueba, lo considera, y, después de una reflexión madura, dice que el vino es bueno, si no fuera por un pequeño sabor a cuero que percibió en él. El otro, después de tomar las mismas precauciones, también da su veredicto en favor del vino; pero con la reserva de un sabor a hierro que podía distinguir fácilmente. No puedes imaginar cuánto fueron ridiculizados por su juicio. Pero, ¿quién se rio al final? Al vaciar el tonel, se encontró en el fondo una llave vieja con una correa de cuero atada (1998, pp. 140-141).

Obsérvese la similitud con el siguiente pasaje de Addison en el que se expresa, prácticamente, la misma idea:

Conocí a una persona que poseía uno [gusto] de una perfección tan grande que después de haber probado diez tipos diferentes de té, podía distinguir, sin ver el color del mismo, el tipo particular que se le ofrecía; y no solo esto, sino los dos tipos de aquellos mezclados en igual proporción; más aún, llevó el experimento más lejos hasta distinguir, al probar, la composición de tres clases diferentes, al nombrar los grupos de donde provenían los tres diversos ingredientes. Un hombre de un buen gusto en la escritura discernía, de la misma manera, no solo las bellezas generales y las imperfecciones de un autor, sino que descubre, en sus diversas formas de pensar y de expresarse, lo que le diferencia de todos los demás autores, con los diversas infusiones exteriores de pensamiento y lenguaje, y los autores particulares de quienes se haya apropiado (1891, p. 603).

Este desplazamiento apunta al criterio de *normalidad* equiparando el refinamiento del gusto con la capacidad sensorial, bajo el supuesto de la analogía del *gusto* (en tanto *buen gusto*) con el gusto como información sensorial. En el segundo caso la información es de carácter cognoscitivo (no debatible). En el caso del gusto puramente sensorial, que otorga información cognoscitiva, también se establecen preferencias (correspondería a «el agrado» según Kant), pero Hume no distingue este otro nivel de valoración.

Theodore Gracyk (1994) considera que Hume fracasa en la tentativa de encontrar un *standard* del gusto universal en tanto la belleza es un sentimiento y el pasaje de una cuestión de valor a una cuestión de hechos es inviable. En esto consiste, según Gracyk, el fracaso de la empresa de Hume. Kivy discute esto sobre la base de que considera que hay una evolución en la perspectiva de Hume desde el *Tratado* hasta *Of the Standard*.

A diferencia de lo que ocurre con el sentimiento moral, Hume está pensando que hay un sentimiento que es capaz de reconocer la veracidad de un juicio estético, por sobre otro, con un valor universal. Del mismo modo en que tiene validez universal la determinación de las características de un objeto (color rojo, por ejemplo) por el «ojo sano a la luz del sol».

Que ser realmente rojo es parecerle rojo al ojo sano a la luz del sol es un hecho «creado». Es una estipulación: no por supuesto, algo estipulado en un lugar y tiempo específico, ungido por una autoridad, como la Declaración de la Independencia. Esto deviene con el tiempo, sin duda, y por un gradual e implícito consenso. Aunque exista ahora como si hubiese sido estipulado oficialmente. Y es estipulado así por un sentimiento universal, es decir, un consenso universal (Kivy, 2003, p. 308).

Un hecho creado no es exactamente una opinión como *Marte se mueve en una órbita elíptica* aunque se le parezca mucho. El sentimiento universal que prescribe lo que ve el ojo sano a la luz del sol como *standard* del *sentimiento* de color no es, para Kivy, ni opinión ni emoción. Como ya se dijo, existen dos sentidos del término *sentimiento*, uno referido a la emoción como experiencia subjetiva y otro en el sentido de opinión o creencia.

En la sección 11 de Investigación sobre el entendimiento humano, Hume sostiene que

...la filosofía que requiere libertad absoluta antes que cualquier otro privilegio [...] se desarrolla primordialmente con la libre oposición de sentimientos y argumentación (1988, p. 157).

En *Of the Standard of Taste* distingue, sin embargo, *opinión* de *sentimiento*, en los siguientes términos:

La diferencia, se dice, es muy grande entre el juicio y el sentimiento. Todo sentimiento es correcto; porque el sentimiento no se refiere a nada que esté más allá de él [...] Entre las miles de opiniones diferentes que diferentes hombres pueden abrigar sobre el mismo asunto, hay una y solo una que es justa y verdadera; y la única dificultad consiste en averiguarla y fijarla. Por el contrario, miles de sentimientos diferentes, provocados por el mismo objeto, son correctos; porque ningún sentimiento representa lo que está realmente en el objeto (1998, p. 136).

En su intento de poder determinar un criterio que permita dirimir en cuestiones sobre gustos, Hume establece la analogía a la que nos referimos antes, entre los sentidos externos y el sentimiento de belleza, es decir, entre el gusto como información sensorial y el gusto como refinamiento en la capacidad de apreciar el valor estético. De modo que en muchas ocasiones desplaza lo que corresponde al juicio valorativo sobre el arte que corresponde al sentimiento al ámbito del juicio descriptivo-cognoscitivo que permite la percepción sensorial apelando a la *capacidad normal*:

En cada criatura hay un estado sano y otro defectuoso, y solo se puede suponer que el primero es capaz de proporcionarnos un verdadero patrón del gusto y el sentimiento. Si en el estado sano del órgano hay una total o considerable uniformidad en el sentimiento de los hombres, quizás entonces podamos derivar una idea de la belleza perfecta; de una manera similar a como a la apariencia de los objetos a la luz del día para el ojo de un hombre saludable se la denomina como sus verdaderos y reales colores, incluso admitiendo que el color es meramente un fantasma de los sentidos (1998, p. 140).

Desde esa misma ambigüedad de significado de *sentimiento* es que Hume sostiene la existencia de un «sentimiento universal» que determinaría la superioridad o inferioridad del gusto individual.

A partir de la siguiente afirmación de Hume, se debería interpretar que la opinión del crítico que reúne las cinco capacidades requeridas (*delicadeza, conocimiento de obras de arte, comparación, ausencia de prejuicios y buen sentido*) prevalecerá sobre las demás:

Es suficiente para nuestro propósito presente si hemos probado que los gustos de todos los individuos no están en pie de igualdad, y que algunos hombres, en general, a pesar de la dificultad de identificarlos, particularmente, tendrán una preferencia sobre otros, reconocida por el sentimiento universal (1998, p. 148).

Esta sería una cuestión de hechos en el sentido que se puede determinar el juicio correcto en la medida que provenga del crítico que posea las cinco cualidades básicas del buen crítico, que es precisamente lo que quiere expresar Hume cuando afirma que «estas son cuestiones de hecho y no de sentimientos».

Gracyk, sin embargo, señala que:

Kivy propone que *sentimiento universal* significa opinión aquí, pero dado que es una opinión sobre preferencia y aprobación tiene que fundarse en un juicio reflexivo o sentimiento en el sentido técnico de Hume (1994, p. 176).

Para Gracyk se trata de una cuestión de valor igual que en el caso de los sentimientos morales:

Desde la discusión en el libro II del *Tratado* (1739) a la obra madura *Of the Standard of Taste* (1757), Hume constantemente funda el gusto en el sentimiento: «La belleza, ya sea moral o natural, es sentida más propiamente que percibida». Al mismo tiempo, Hume se preocupa constantemente porque esta piedra angular es un escollo para la objetividad del patrón del gusto (1994, p. 169).

Pero allí donde Gracyk interpreta la estética de Hume de un modo coherente con el *Tratado* y con los primeros ensayos, Kivy, en cambio, advierte una transformación y evolución de su pensamiento; con lo cual «la virtud de la inclusividad» de Gracyk resulta para él ser un vicio. Este último interpreta que, tanto para el gusto como para la moral, la característica más importante del verdadero juicio es la delicadeza de gusto, que Hume trata como la calidad moral y de carácter en los primeros ensayos, especialmente en *Of the Delicacy of Taste and Passion* (1742). Grazyk señala que en *Of the Delicacy of Taste and Passion*, Hume describe *strong sense* (buen sentido) como «inseparable» de *good sense* (sentido de lo bueno o lo bello que implica la delicadeza, como aguda capacidad discriminatoria que de forma inmediata realiza el sujeto como respuesta natural). De hecho, la afirmación de Hume es aún más fuerte, porque más que «inseparables», los trata como idénticos, afirmando en uno de los pasajes que el *fine taste* (buen gusto) es, en cierta medida, lo mismo que *strong sense* (buen sentido).

El pasaje del *Quijote* es suficiente demostración, para Gracyk, de que la «delicadeza del gusto es la principal cualidad del buen crítico» (1994, p. 174). En opinión de Kivy, en cambio, en 1757, cuando aparece *Of the Standard of Taste*, la expresión *buen sentido* había adoptado un significado separado de *buen gusto* (delicadeza) y adquirido un rol de mayor importancia gnoseológica; razón por la cual no hay coherencia entre esta obra y los primeros escritos de Hume. Este no está tratando de ir de una cuestión de *valoración* a una cuestión de *hechos* para conseguir un criterio para el gusto —empresa en la que Grazyk señala su fracaso—, sino que está buscando el modo de escapar al relativismo estético, apelando al «sentimiento universal» que reconoce el juicio estético verdadero mediante el juicio de expertos que debe tener preferencia sobre otros, debido a su «buen sentido».

En el texto de Hume, efectivamente, parece haber una contradicción en estas dos afirmaciones siguientes:

El buscar la real belleza o la real deformidad es una investigación tan inútil como pretender descubrir el real gusto dulce o el real gusto amargo (1998, p. 137);

Si en el estado sano del órgano hay una total o considerable uniformidad en el sentimiento de los hombres, quizá entonces podamos derivar una idea de la belleza perfecta; de una manera similar a como, a la apariencia de los objetos a la luz del día, para el ojo de un hombre sano se la denomina como sus verdaderos y reales colores, incluso admitiendo que el color es meramente un fantasma de los sentidos (1998, p. 140).

El «sentimiento universal», que tiene preferencia sobre los otros porque es capaz de reconocer el juicio estético verdadero, es para Hume un sentimiento

de la misma clase que el que «reconoce el ojo del hombre sano» viendo los objetos «a la luz del día». Como medida de lo que es «realmente rojo». Es claro que no es como el sentimiento moral que «aprueba universalmente el coraje y condena la cobardía». ¿Qué clase de sentimiento es, entonces?

Hume considera que el color es meramente un «fantasma de los sentidos», sin embargo, también considera que existe un verdadero y real color: el hecho de que el ojo sano, a la luz del sol, determine si un objeto es rojo o no es reconocido por Hume, como un «sentimiento universal». *Eso es rojo* es un tipo de juicio que crea el hecho, que es lo que el sentimiento universal realiza al determinar el criterio *standard* en la percepción del color: «ojo sano a la luz del sol». No se trata de un juicio que descubre un hecho, como sería el que afirma que *Marte se mueve en una órbita elíptica*; el que el rojo real sea el parecerle rojo al ojo sano, a la luz del sol, es un hecho creado. Es una estipulación: no por supuesto como algo que fue estipulado en un específico tiempo y lugar por una autoridad que unge, como la Declaración de la Independencia, sino que se va instalando con el tiempo, sin duda, y mediante un gradual consenso implícito.

Tal como aparece tratado el asunto del gusto por Hume, el mismo se vuelve, más que el criterio para juzgar el arte, un criterio para evaluar el gusto de las personas; el gusto se pone a prueba en la apreciación de las obras de arte y, al fin de cuentas, aparece este fin social como más relevante que el arte mismo. Un enfoque novedoso que plantea Juan Fló en su trabajo sobre *The Standard* de Hume y expone del siguiente modo:

Este planteo desplaza la cuestión hacia un terreno en el cual el acceso al gusto refinado no es la fatalidad de un modo de experimentar sentimientos, sino que resulta de la posesión y la aplicación de capacidades y destrezas de discriminación sensible, de interpretación sutil, de reconocimiento de asociaciones y sentidos. Podríamos pensar que son ellas las que permitirían acceder al buen gusto, y ellas sí son evaluables porque comportan la posesión de facultades que son, por lo menos en parte, las mismas que aquellas que nos permiten el conocimiento y la acción eficaz, si de lo que se trata es de evaluar el gusto, a diferencia de lo que ocurre con la evaluación de las obras, podemos disponer de un criterio que no reposa en un sentimiento, sino en la capacidad o destreza cognoscitiva que tiene cada sujeto. Creo que es necesario, en este sentido, aproximar dos aspectos de la argumentación de Hume: la que hace a la existencia de un proceso de refinamiento que da lugar al experto y al experiente, y la que trata de mostrarnos que gusto y conocimiento tienen igual posibilidad de grados de sutileza para discriminar (2001, p. 28).

Hume ha sido frecuentemente acusado, y no sin razón, de caer en un círculo vicioso al definir el *buen arte* mediante el criterio del *buen crítico* y a

su vez el *buen crítico* mediante la identificación del *buen arte*. Pero aunque la definición de arte sea evidentemente circular considerando la exigencia al crítico de «práctica» y «uso de comparaciones», las otras tres características escaparían, según Kivy, a la circularidad, porque «delicadeza», «ausencia de prejuicios» y «buen sentido» son aptitudes que pueden ser identificables en las personas independientemente de su juicio respecto al arte o a la belleza. El argumento de Kivy es el siguiente:

...esas cualidades tienen para Hume ciertos rasgos cruciales en común; son todas cualidades que no se limitan solamente al crítico; todas son requisito de cualidades no solamente para el juicio estético, sino también para otras actividades; por lo tanto, todas son identificables por otros rasgos diferentes a la aprobación del crítico del buen arte. Esto hace al caso de la ruptura del círculo; habiendo definido el buen arte en términos de buen crítico, Hume no necesita con respecto a esas cualidades, finalmente, definir buen crítico en términos de buen arte (1967, p. 61).

De este modo la concepción de Hume se vuelve más consistente e interesante de lo que a primera vista aparenta. En primer lugar, porque se aparta significativamente de lo que parece ser su tesis fundamental —que la respuesta al arte es puramente una cuestión de sentimiento— y así amplía la posibilidad de consideración, valoración o estima del arte desde la perspectiva de que es algo que sirve para evaluar la delicadeza de nuestras percepciones, y requiere otros recursos a la hora de interpretar el objeto de arte para hacer posible la experiencia estética. A pesar de que resulta claro que Hume nos coloca frente a una serie de problemas que él mismo está muy lejos de abordar, como sostiene Fló:

Si supusiéramos que el arte es solamente un test de distinción, por más que pusiera a prueba un complejo conjunto de aptitudes y un adecuado entrenamiento, no sería más significativo que el que exige un deporte, y su valor mayor sería el establecer un filtro para una clase o un grupo social. Para no quedar reducidas a eso las aptitudes demostradas por la capacidad de interpretar con sutileza ciertas obras, de modo de poder disfrutarlas, tendrían que justificarse por la naturaleza de esas obras. Pero para Hume el problema no se plantea porque todo su pensamiento se mueve dentro del horizonte del canon, y la calificación del receptor es la de alguien que no solo demuestra destrezas que lo hacen digno de ser cooptado socialmente, sino que demuestra destrezas que le permiten estimar el arte según un paradigma que es una conquista de la historia humana (2001, p. 29).

El valor que tiene la tesis de Hume —respecto de Hutcheson— es que apunta hacia la apertura de un camino para una diferente teoría del arte

que excluya el relativismo sociológico y la metafísica objetivista. Camino que el propio Hume no siguió porque continúa sujeto al canon clásico, pero el camino abierto propone una teoría que considera la historia del arte en sus transformaciones sin sucumbir a la relatividad completa en la determinación de la legitimidad de su valor.

Belleza pura y belleza del arte en Kant

Veremos aquí de qué manera Kant le destina, al igual que Hutcheson y Hume, un lugar especial en su obra a la belleza del arte, a pesar de que en el proyecto inicial de la *Crítica de la facultad de juzgar* promete aplicar a la belleza del arte los mismos principios que rigen para la belleza en general. Ciertamente, el objetivo de la tercera *Crítica* de Kant no es la belleza del arte; su tema prioritario es la subjetividad del juicio de gusto o juicio sobre lo bello en la medida en que explica las condiciones bajo las cuales es posible construir leyes particulares organizadas en un sistema. Asunto que no fue desarrollado en la *Crítica de la razón pura*.

Fiel al modelo neoclásico, Kant parece asimilar belleza natural a belleza artística inicialmente; en la primera introducción de su tercera *Crítica*, manifiesta su compromiso de considerar la belleza del arte desde los fundamentos expuestos en el tratamiento de la belleza pura a lo largo de la primera parte de su obra, la «Analítica de lo bello». Con respecto a esto, en su trabajo *Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la facultad de juzgar*, Fló advierte que

Hay que subrayar que bien leído este párrafo no nos dice que la teoría del juicio de gusto formulada en la «Analítica de lo bello» comprenda también al arte, sino que la teoría del arte tendrá los mismos principios (2005, p. 26).

Esto es interesante porque indica que en el tratamiento de la *belleza* de la primera parte no se consideró al arte; allí, al caracterizar el *juicio de gusto*, Kant destaca como uno de sus rasgos fundamentales *el desinterés*. Es decir, afirma que el placer propio de lo bello se da en la pura contemplación carente de deseo, indiferente a la existencia real del objeto y sin ninguna finalidad externa como la utilidad, el agrado o el bien moral. El objeto aparece como una finalidad sin fin que place por sí misma.

En §16, Kant distingue entre belleza libre y belleza adherente según intervenga o no en el juicio algún concepto; la belleza libre o pura no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser, la segunda presupone un fin y se trataría de una belleza no pura, sino condicionada al concepto de un fin particular. Los ejemplos que ofrece Kant aquí son frecuentemente citados por quienes lo ven como el precursor de las tesis autonomistas del arte:

Hay dos especies de belleza: la belleza libre (*pulchritudo vaga*) o la belleza meramente adherente (*pulchritudo adherens*). La primera no presupone concepto alguno acerca de lo que deba ser el objeto; la segunda presupone un tal concepto y según él, la perfección del objeto [...] Las flores son bellezas libres de la naturaleza. Qué cosa deba ser una flor, difícilmente lo sabe alguien, además del botánico, y aun este, que reconoce en ella el órgano de fecundación de la planta, no tiene en consideración este fin natural cuando la juzga acerca de ella a través del gusto. Así pues, en el fundamento de este juicio, no se pone perfección de ninguna especie ninguna conformidad a fin interna con la que se relacionara la composición de lo múltiple. Muchas aves (el papagayo, el colibrí, el ave del paraíso), una multitud de crustáceos del mar son, por sí, bellezas que no convienen a ningún objeto determinado por conceptos con vistas a un fin, sino que placen libremente y por sí mismos (1992, p. 145).

Menciona como bellezas libres objetos cuyas representaciones pueden resultar bellas sin pertenecer a ningún objeto determinado por conceptos, por ello también incluye Kant, más adelante, en la lista de belleza libre a toda la música sin texto. Ahora bien, cuando Kant enumera estos objetos como bellezas libres, observen que solo lo hace desde la perspectiva de la experiencia de lo bello, sin distinción entre belleza natural o artística. De hecho, en sus ejemplos incluye mayoritariamente objetos naturales —excepcionalmente la música, que no estaba en la más alta estima de Kant, como arte—, es recién en la segunda parte, es decir, en la «Analítica de lo sublime», donde Kant se ocupa específicamente de tratar el tema de la belleza de las obras de arte. Y allí, llamativamente, veremos que se aleja de aquella concepción purista de la belleza que sostuvo para el juicio de gusto y se acerca más a la concepción de belleza adherente o dependiente que señala en § 16, aunque tampoco asume que en el arte haya una tal belleza adherente. Pero, con toda claridad, reconoce en la actividad artística ciertas funciones heterónomas que parecen ser determinantes en la apreciación del arte. A partir de § 41, cuando el tema específico comienza a ser el arte, sin previo aviso, Kant abandona la doctrina de la belleza pura y elabora, por decir así, una nueva teoría alternativa para la belleza del arte.

En la teoría de Kant, la concepción del arte no aparece vinculada a una contemplación desinteresada como la belleza pura; entre § 43 y § 54 encontramos —como bien lo señala Paul Guyer en su trabajo de 1994, *La concepción del arte de Kant*— una discusión aparte sobre el arte dentro de la *Crítica del juicio*. Allí Guyer discute las tradicionales lecturas autonomistas de la estética kantiana y, frente al reduccionismo operado por la interpretación formalista del arte, afirma que la descripción de Kant del genio artístico deja claro que tanto forma como contenido son decisivos para la producción y respuesta a

la obra de arte y lo hace basándose en un pasaje de la *Crítica del juicio* por demás elocuente en este sentido, en §48 de la tercera *Crítica*, leemos:

Para juzgar como tal una belleza natural no necesito tener antes un concepto de qué cosa deba ser el objeto; esto es, no tengo necesidad de conocer la conformidad al fin material (el fin), sino que en el enjuiciamiento, la simple forma place por sí misma, sin conocimiento del fin. Pero cuando el objeto es dado como producto del arte y debe ser, en cuanto tal, declarado bello tiene primeramente que ponerse por fundamento un concepto de qué deba ser la cosa, porque el arte supone siempre un fin en la causa (y en su causalidad) y como la concordancia de lo múltiple en una cosa, con la interna determinación de esta como fin, es la perfección de la cosa, en el enjuiciamiento de la belleza artística habrá que tener en cuenta también la perfección de la cosa, acerca de lo cual no se hace cuestión en absoluto en el enjuiciamiento de una belleza natural (como tal) (1992, p. 220).

Recordemos que el juicio de gusto puro al ser desinteresado, dejaba necesariamente fuera todo concepto, esto significa que, para apreciar adecuadamente la belleza se debe reconocer el objeto no como un producto intencional, sino por el placer que produce el ajuste de las facultades cognitivas. Pero la obra de arte debe también ser reconocida como producción destinada a ser un objeto de algún tipo particular aunque el concepto de ese objeto no puede determinar por completo su forma, pues si fuese así, entonces se juzgaría el arte con un juicio lógico y no estético. Kant intenta dar solución a esto último señalando que las obras de arte son representaciones de objetos y que una bella representación de un objeto es propiamente la forma de la exposición de un concepto mediante la cual este es universalmente comunicado.

La descripción posterior de Kant niega toda suposición de que el placer del arte esté conectado solamente a su forma más que a su contenido; por la exposición de un concepto, Kant entiende la exposición de «ideas de razón», que son en el sentido más directo el contenido o tema de una obra de arte, por ejemplo, la idea de «sublimidad o majestuosidad», tal como él lo expone. También menciona como ideas de razón «seres invisibles», tales como el «reino de los bienaventurados», «el infierno», «la eternidad», o «ideas de muerte» y «envidia». Esta exposición se realiza a través de imágenes particulares o intuiciones, tal como explica Kant en §49:

Así el Águila de Júpiter, con el rayo entre las garras, es un atributo del poderoso rey del cielo y el pavo real, de la espléndida reina celestial. No representan, como los *atributos lógicos*, lo que hay en nuestros conceptos de la sublimidad y majestad de la creación, sino otra cosa que da a la imaginación motivo para extenderse sobre una multitud de representaciones

emparentadas, las cuales hacen pensar más de lo que se puede expresar en un concepto determinado mediante palabra (1992, p. 224).

Lejos de afirmar la autonomía del arte, Kant está señalando aquí el modo en que el talento artístico cumple una función extrartística de carácter cognoscitivo, como lo es la manifestación de lo inefable en una cierta representación, haciéndolo universalmente comunicable. Y por último, Kant reconoce que el contenido subyacente de la experiencia artística es la relación entre las ideas fundamentales de la metafísica y la moralidad, es decir, lo que el gusto, incluyendo la respuesta al arte, nos enseña es nada menos que la fundamental verdad metafísica de que nuestra voluntad puede ser libremente determinada por el principio de moralidad.

Casey Haskins también ha discutido que Kant sea un autonomista y que no reconozca ningún valor instrumental al arte. En su artículo de 1989, *Kant y la autonomía del arte*, sostiene que el carácter instrumental del arte lo encontramos claramente expresado en la afirmación de Kant que sostiene que el arte «fomenta la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social». En §41 Kant manifiesta la función social del arte del siguiente modo:

Empíricamente, interesa lo bello solo en la sociedad, y cuando se concede como natural al hombre el instinto de sociedad y, en cambio, la aptitud y la propensión a ella, esto es la *sociabilidad* como una propiedad que pertenece a los requisitos del hombre en cuanto creatura destinada a la sociedad, y que por tanto pertenece a la *humanidad*, no puede tampoco faltar entonces el que se deba considerar el gusto como una facultad de enjuiciamiento de todo aquello a través de lo cual puede uno comunicar incluso su *sentimiento* a cada uno de los otros y, con ello, como medio de fomento de aquello que la inclinación natural de cada uno demanda (1992, p. 207).

Así para Kant la contemplación de las obras de arte ejerce una influencia importante sobre la vida social, lo cual se aparta claramente de la noción de belleza desinteresada y no regida por conceptos, correspondiente a la belleza pura. Es más, inmediatamente Kant argumentará algo más radical, que solamente el vínculo social hace posible el arte:

Por sí solo, un hombre abandonado en una isla desierta ni adornaría su cabaña ni su persona, ni buscaría flores, ni menos las plantaría para adornarse con ellas; solo en sociedad se le ocurre, no solo ser hombre, sino a su manera ser un hombre fino (comienzo de la civilización) pues como tal es juzgado quien tiene inclinación y habilidad para comunicar su placer a los demás y quien no se satisface con un objeto cuando no puede sentir la satisfacción en el mismo en comunidad con otros hombres (1992, p. 207).

Sabemos que Kant valora las actividades comunicativas de una sociedad como un índice de su nivel de civilización, incluso, piensa que en las sociedades más primitivas encontramos que existe un placer natural en adornarse y adornar con el propósito de compartir ese placer con otros:

Y es así, por cierto, como se hacen importantes y son ligados a gran interés en la sociedad inicialmente solo los atractivos, por ejemplo, los colores para pintarse (bermellón en los caribes, cinabrio entre los iroqueses) o las flores, las conchas de moluscos, las plumas de aves de bello color; más al correr del tiempo, también formas bellas (como en las canoas, los vestidos, etcétera) que no traen consigo ningún deleite, es decir, ninguna complacencia del goce; hasta que por fin la civilización llegada al punto más alto hace de ello poco menos que la obra principal de la inclinación refinada, y las sensaciones son tenidas por valiosas solo en tanto se dejen comunicar universalmente; de suerte que, si bien el placer que cada uno tiene en un tal objeto solo es insignificante, y por sí, sin interés notorio, la idea, sin embargo, de su universal comunicabilidad agranda su valor casi infinitamente (1992, p. 208).

Es interesante notar que, en esta apreciación, Kant asigna una finalidad al arte ajena al placer estético, y esa finalidad es precisamente la comunicación social. En sociedades más avanzadas donde ese impulso decorativo se manifiesta mediante las bellas artes, la comunicación del placer se vuelve casi la obra principal de la inclinación más refinada y se le otorga a las sensaciones valor solo en cuanto se pueden comunicar universalmente como si «por decirlo así —afirma Kant— hubiera un contrato primitivo». Y además, con una función inespecífica que es la civilizatoria. Todos estos elementos heterónomos mencionados —a saber: el carácter cognitivo del arte que permite exponer ideas de razón que los conceptos no pueden expresar, el puente que permite establecer entre la sensibilidad y el sentimiento moral, la función civilizatoria unida al placer de la comunicación— nos hacen afirmar que Kant no es en ningún sentido precursor de la idea de la autonomía en el arte. Ni siquiera, como sostiene Haskins, de un autonomismo instrumental, ya que en Kant encontramos todo el acento puesto en el carácter instrumental y no en la autonomía. En la «Analítica de lo bello», donde se analiza el *juicio de gusto* y, por lo tanto, el juicio puro de belleza, nos encontramos con problemas hasta para considerar la especificidad y, en consecuencia, la autonomía de la belleza misma. En primer lugar, porque la satisfacción en lo bello se apoya en el libre juego de la imaginación y el entendimiento, que ocasiona toda representación; por lo cual se trata de la misma operación que interviene en todo conocimiento y no de una experiencia específicamente estética y la consecuencia inmediata de esto sería que así como toda representación puede en principio desencadenar un juicio lógico al poner en juego las facultades

superiores, también toda representación podría producir un placer estético y terminar en un *juicio de gusto*. Con lo que podríamos decir de cualquier cosa que es bella. El segundo problema que se plantea para el *juicio de gusto* es la consideración de Kant de una belleza adherente, con lo que acepta la existencia de lo que hasta el § 16 parecía imposible: un juicio de gusto impuro. Y Kant no afirma, como lo señala Guyer, que las bellezas libres sean más valiosas o importantes que las bellezas dependientes con las que son contrastadas respecto al rol de los conceptos. Pero es claro que cuando se refiere a la respuesta puramente estética —sea lo que sea que quiera esto decir en Kant—, reconoce a la percepción pura como su objeto propio, y esto es lo que conduce a la invocación de Kant por la posterior teoría formalista del arte —especialmente en el caso de la pintura— aunque esto no refleje en absoluto la verdadera concepción acerca de la producción del arte y nuestra respuesta a él en toda su complejidad, tal como la entendió Kant.

Belleza absoluta, belleza relativa y la falsa dicotomía forma-contenido

La idea de la pureza del juicio de gusto, tal como la definió Kant, ha sido aplicada al arte, recurrentemente, sin advertir que para Kant la pureza formal de la belleza no es trasladable a la belleza del arte; esto ha dado lugar a la lectura formalista de Kant dominante en los siglos XIX y XX.

La belleza libre o el puro juicio de gusto podría ser asimilable a la concepción de belleza absoluta de Hutcheson, pero tampoco Hutcheson aplica los principios de la belleza original a la belleza relativa o representacional del arte. En opinión de Kivy, la reducción de la belleza representacional a la *uniformidad en la variedad* es un intento de Hutcheson de otorgar fundamento filosófico a una doctrina que escape a la distinción artificiosa entre forma y contenido del arte:

Lo que quiero sugerir ahora es que Hutcheson, en su reducción de la belleza representacional a la uniformidad en medio de la variedad [...] intenta dar una base filosófica a la doctrina de la fusión estética de la forma y el contenido. Sugiero, además, que su intento es más osado y más radical que el de Kant. Mientras que Kant está tratando de mostrar simplemente que la forma estética y el contenido estético, aunque de diferente manera, tienen la fuente de su placer en común, Hutcheson está tratando de mostrar que, en cierto modo, la forma estética y el contenido estético son una cosa, la uniformidad en la variedad, y así tienen la fuente de su placer en común debido a eso. Es el «formalismo» más completo y audaz, si ese es el nombre correcto para cualquiera de los dos (Kivy, 2003, p. 281).

Aunque no es fácil establecer cuándo la doctrina de la fusión de la *forma* y el *contenido* llamó primero la atención de los filósofos, Kivy cree que en la tercera *Crítica* de Kant eso es justo lo que está detrás de la compleja noción «ideas estéticas». Efectivamente, lo que Kant intenta mostrar es que el «contenido» de una obra de arte puede entenderse como la manifestación de las «ideas estéticas», cuyo contenido no puede expresar adecuadamente ningún discurso articulado.

... bajo idea estética, entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión: a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible. (Kant, 1992, p. 222).

Por eso es que la imaginación —como facultad de conocer productiva— es tan poderosa en la creación de una segunda naturaleza a partir de lo que la naturaleza real nos brinda. Solo el juego libre de las facultades del conocimiento es, para Kant, la fuente de nuestro placer estético desde el punto de vista formal, en el puro juicio de gusto. En su teoría sobre el arte, Kant intenta fusionar la forma con el contenido mostrando cómo nuestro placer estético en ambos surge de la misma fuente: la imaginación y la comprensión en el juego libre, el *sensus communis*.

En opinión de Kivy, la doctrina de fusión forma-contenido de Hutcheson es más atrevida y radical todavía que la de Kant; porque lo que quiere demostrar Kant es que la forma estética y el contenido estético, aunque son diferentes, tienen una fuente de placer común, Hutcheson, en cambio, está tratando de demostrar que la forma y el contenido estético son una sola cosa: *uniformidad en variedad*. Lo cual se opone al denominado formalismo *normativo* de Bell y Fry —que sostenía que el gran arte tiene un contenido, pero que este es completamente irrelevante para el ser gran arte o simplemente arte—, tanto como al llamado formalismo *eliminativo* de los seguidores de Hanslick, que considera que el contenido de una obra de arte es precisamente su forma.

Hutcheson no encajaría en ninguna de las dos modalidades de formalismo; en cambio, plantea un «precoz intento» —como lo denomina Kivy— de superar la dicotomía forma-contenido para caracterizar lo que es precisamente la peculiaridad del lenguaje artístico.

Al caracterizar belleza artística, Hutcheson sostiene que la unidad en la variedad es aplicable al arte representativo en un sentido que, aunque no demasiado explícito en Hutcheson, puede entenderse como la indivisibilidad entre forma y contenido, y aunque a primera vista puede parecer a favor de la forma, también podría entenderse la «unidad» como una forma de indivisibilidad de ambos.

Obsérvese que Hutcheson no habla de semejanza ni de parecido, sino que dice que la belleza se funda en un tipo de «unidad». La semejanza implica tener en cuenta dos entidades diferenciables: el modelo y la copia; la idea de «unidad» de Hutcheson podría pensarse como un intento de superar esa dicotomía. Existe una especie de isomorfismo entre la pintura y la idea que tenemos de Hércules. Allí queda expresada la concepción de la representación como aquello que capta aquello que no puede expresar el discurso, no como la mera copia de una apariencia corporal o externa. Del mismo modo que concibe Kant al arte como el medio idóneo para la manifestación de las ideas de la razón cuando habla del «Águila de Júpiter, con el rayo en la garra» como «atributo del poderoso rey del cielo».

El formalismo, en cualquiera de sus versiones, defiende la concepción autonomista y autorreferente del arte para escapar a la tentación de creer que la función del arte es referir a un contenido extrartístico, es señalar o simplemente evocar cosas del mundo. Esta defensa de la especificidad de lo artístico tiene su origen, como vimos, tanto en la invocación del sentimiento estético en el pensamiento británico del siglo XVIII como en el modelo contemplativo de las tesis de Moritz en el mismo siglo. Que el arte no es meramente imitación —incluso en el momento en que el arte seguía siendo mimético, según los principios del neoclasicismo— fue en lo que insistieron las tesis que pretendieron escapar de la versión más ingenua y seguramente más difundida del arte que, entendido como copia del mundo, es visto como un mero indicador o signo de un mundo al que no lograría nunca imitar con completa eficacia; la obra de arte no persigue la réplica facsimilar, sino que crea su propio universo. Esta explicación orientada a eliminar una de las versiones más triviales del arte representativo ha dado lugar a la defensa de la autonomía y especificidad que dice que la obra o bien refiere a sí misma o bien que la referencia es un producto creado por ella que no corresponde al mundo real.

Cualquiera de las versiones está, de algún modo, desdoblando el hecho artístico en dos entidades: representación-representado o signo-referente o, en última instancia, forma-contenido. Si la unidad entre el aspecto formal y el contenido de una obra de arte es a lo que apunta Hutcheson al hablar de la «unidad en la diversidad» de la obra de arte, entonces se trata de una forma muy interesante de intuir el problema y un enfoque que, aunque sin desarrollo, abre la puerta a una nueva mirada sobre el asunto que, hasta donde conozco, solamente Kivy señaló en su tardía hipótesis interpretativa de la concepción de la belleza del arte en Hutcheson como un temprano esfuerzo en la dirección a la fusión forma-contenido.

Ya vimos que no es claro el sentido de Hutcheson, pero esta sugerencia puede hacer pensar sobre un asunto que ha sido central en la teoría del arte y que no ha tenido aún una respuesta convincente, como lo es el de la referencialidad o denotación de la obra de arte representativo-mimética.

La doctrina de la autonomía del arte y la especificidad de sus lenguajes en la teoría literaria se han expresado a través del principio de la autonomía del texto y su negación a la referencialidad. La tesis que Juan Fló sostiene al respecto en varios de sus trabajos y particularmente en el de 1992, *La referencialidad específica de la literatura o la caza del Snark*, es que la función referencial del lenguaje no es afectada por la inexistencia de su referente y que la inexistencia del referente es irrelevante tanto para el asunto de la relación entre literatura y realidad como para la definición de la especificidad del texto literario. La idea de la referencialidad literaria que propone es aquella que ante el texto vuelve ajena la preocupación por existencia real de referente; esto no quiere decir que no sea posible que no exista literatura sin referencialidad.

En el caso de las artes visuales, la autonomía de la forma ha hecho aparecer su contenido irrelevante o inexistente para la consideración estética; aquí también estamos ante la aparente imposibilidad de concebir forma y contenido simultáneamente. Gombrich ha sostenido esto mediante el ejemplo de figuras ambiguas manejado por la psicología de la percepción —también utilizado por Wittgenstein— de «pato-conejo»; él considera que en las pinturas, o imágenes en general, cuando se ve la pintura como tal, no puede verse el tema, la escena o el contenido del cuadro, lo mismo sucede a la inversa. Es decir que no puede tenerse simultáneamente la percepción de la representación y lo representado. Wittgenstein, en cambio, cree que la imagen es vista como *imagen*, no como un signo que refiere a un cierto denotado; es decir que ante el dibujo de una cara se ve una cara-imagen. Siguiendo esta idea, en *Imagen, icono, ilusión*, Fló sostiene que

...la imagen comporta una presencia visual del objeto y no una referencia, o, dicho de otra manera, ver una imagen es algo del tipo de la actividad que consiste en ver objetos y no de aquella que consiste en descifrar símbolos (2010, p. 109).

En el caso de las artes visuales, la tesis de Fló sería, a diferencia de la imagen literaria, que no existe referencialidad alguna en las imágenes visuales y de este modo quedaría disuelto el problema forma-contenido del arte.

Como señalamos en el capítulo 1, también Wollheim (1980) ha planteado, aunque no en los mismos términos, esta idea de «duplicidad» (*twofoldness*) de la imagen al borrar el hiato entre representación y representado, y más recientemente, en su libro *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Bence Nanay expresa la idea del siguiente modo:

Nuestra percepción de imágenes es un doble estado de percepción: percibimos tanto la superficie de la imagen como el objeto representado. Esto es cierto en todos los casos de percepción de la imagen, ya sea de naturaleza

estética o no. Y esta afirmación no dice nada sobre lo que estamos atendiendo. Cuando vemos una imagen, podemos atender diversas características de esta imagen. Podemos atender solo al objeto representado: esto es lo que sucede normalmente. Pero también podemos atender de dos maneras: tanto a la superficie como a la escena representada. Si esto sucede, nos encontramos en el ámbito de la apreciación estética de las imágenes. Y para esto necesitamos doble atención (2016, p. 48).

No es este el lugar de discutir en profundidad el complejo asunto de la representación, mi intención aquí es, solamente, mostrar que es posible encontrar en la filosofía del arte de Hutcheson una apertura a la discusión de esta cuestión porque sin duda está presente en su obra la intención de escapar a la dicotomía entre forma y contenido, independientemente de que no haya llegado a ninguna solución satisfactoria sobre el asunto.

Una nueva perspectiva: la teoría experiencialista

La estética debería ocuparse no solo del arte, la belleza y el gusto, sino de la experiencia humana en cuanto produce significado a partir de la expresión y comunicación de emociones, sentimientos y valoraciones, como pensaba John Dewey a contracorriente de la filosofía estética dominante en el siglo xx. Acordamos con él en que se debería reflexionar sobre las condiciones de la experiencia como tal —en lugar de especular sobre conceptos aislados— y considerar el arte como una forma peculiarmente valiosa de otorgar significados.

En este mismo sentido, y siguiendo a Dewey, en la década de los ochenta, George Lakoff y Mark Johnson formulan la *teoría experiencialista*, según la cual el arte importa porque brinda experiencias de significado intensificadas y altamente integradas. Apoyándose en la fenomenología, el cognitivismo y la neurociencia, se oponen a la postura cartesiana según la cual existen ideas que no tienen origen en la experiencia —ideas innatas—, pero se separa del empirismo clásico en la afirmación del carácter puramente subjetivo de los datos de la experiencia. Según este enfoque, la estética tradicional ha pasado por alto los procesos corporales en la adquisición de conocimiento y la experiencia fue presentada siempre de un modo fragmentado: *experiencia moral*, *experiencia religiosa*, *experiencia estética*. Consideramos de gran interés y acierto la hipótesis de que la estética no debe ser solo teoría del arte, ni tampoco de la belleza ni de la experiencia sensorial meramente subjetiva, sino que debe considerarse en términos generales como el estudio del modo en que los humanos hacen y experimentan la construcción de significados en relación con su entorno, partiendo de la base de que el proceso de significación en el arte y su producción tiene el mismo origen que el significado lingüístico y del conocimiento en general. Como vimos extensamente en capítulos anteriores, en la tradición del pensamiento estético ha dominado la tendencia a identificar el arte con la experiencia estética y a entender esta como un sentimiento privado y específico que nada tiene que ver con el conocimiento ni con otro tipo de vivencias o experiencias humanas. Esto supone la creencia en que existe una neta separación no solamente entre el arte y cualquier otra actividad humana, sino entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el cuerpo y la mente o entre el sentimiento y el conocimiento. Esta teoría experiencialista ha insistido en partir de lo que podríamos denominar la *hipótesis de la corporeización del significado* (*embodiment of meaning hypothesis*), con el fin de desterrar la perspectiva dualista dominante en la concepción de la experiencia estética tradicional.

Para George Lakoff y Mark Johnson, John Dewey ha significado una alternativa a los dualismos, al concebir la obra de arte como una experiencia integral resultante de la interacción de energías orgánicas y de condiciones del ambiente; el acto de expresión que constituye una obra de arte es, para Dewey, una construcción en el tiempo y no una emisión instantánea. Esto significa que la obra de arte es en sí misma un proceso de interacción del yo con las condiciones objetivas del ambiente en el que ambos adquieren una forma y orden que no poseían antes. Estas ideas de Dewey, que ponen en cuestión la tradición moderna y buena parte de la contemporánea, son invocadas permanentemente por Lakoff y Johnson, y por otras teorías recientes que sostienen la tesis de la base corpórea de la construcción de toda experiencia significativa. Tanto para la producción artística como para la construcción del lenguaje y las actividades cognoscitivas superiores.

El siglo XVIII ha impuesto la idea de que la experiencia estética se ubica en el ámbito del sentimiento subjetivo exclusivamente, y otorga a dicha experiencia una naturaleza específica y radicalmente diferente a toda otra forma de experiencia y sentimiento. A su vez, la estética analítica del siglo XX ha centrado sus mayores esfuerzos en dos objetivos, fundamentalmente, la definición del arte y la identificación de las cualidades y juicios específicamente estéticos. Ninguno de estos esfuerzos ha dado una respuesta convincente, lo cual nos lleva a volver sobre la pregunta por la experiencia estética desde una nueva consideración: el fenómeno estético no debería considerarse como específica y exclusivamente vinculado con el arte, sino más bien como parte de las respuestas más básicas y vitales del hombre que darán origen tanto al arte, como al lenguaje y el pensamiento. Una de las hipótesis destacables en las tesis de Lakoff y Johnson es la que sostiene que *los mecanismos de proyección metafórica* que genera la experiencia corporal, previa al desarrollo de la conciencia subjetiva, están en la base tanto del lenguaje como del arte bajo la forma de *esquemas de imagen*, y constituyen el fundamento del pensamiento y el lenguaje. Imágenes, cualidades, emociones y metáforas tienen su raíz, según el experiencialismo, en el encuentro del cuerpo con su entorno; el lenguaje no se adquiere con la internalización de reglas gramaticales, exclusivamente, sino que en él interviene el desarrollo de sistemas conceptuales que en su origen no poseen una estructura claramente expresable en palabras o proposiciones. Todos estos modos de producir significado son fundamentalmente estéticos y, según Johnson, el arte es la culminación del intento humano de encontrar significados.

Experiencia estética y corporeización del significado

Teniendo en cuenta la dificultad que ha tenido la teoría estética para explicar el sentido e interés tanto de la experiencia estética como del arte, nos vemos obligados en este momento a reflexionar desde una nueva perspectiva sobre

el arte en general y las artes visuales en particular. Las diferentes teorías del último siglo han caído en el error de buscar una definición general del arte, como si se tratara de una actividad que mantuvo una unidad incambiada a través de la historia y una especificidad independiente de cualquier otro tipo de experiencia vital.

En el último siglo, la filosofía del arte se ha dedicado de manera dominante a la discusión sobre la definición del arte, es decir, a intentar responder a la pregunta de si efectivamente existe algo que constituya la naturaleza de lo artístico, un rasgo específico que permita identificar a las obras de arte como pertenecientes a una misma categoría, a pesar de la ostensible diversidad de los objetos denominados *obra de arte*. La inadecuación de las operaciones perceptivo-sensoriales para diferenciar el objeto de una obra de arte se vuelve un asunto central, un criterio que aun la teoría que acompaña las primeras vanguardias mantiene. Terminada la sujeción a las doctrinas que orientaron la creación artística hacia una dirección particular durante la primera mitad del siglo xx, el arte contemporáneo se caracteriza por el pluralismo irrestricto que permite la inclusión en la categoría *obra de arte* de cualquier objeto, situación o entidad.; es claro que esta característica de la concepción actual del arte, vuelve obsoleta la discusión sobre la experiencia estética y el gusto.

Como vimos antes, aquí, los esteticismos de la segunda mitad del xx han aplicado al arte lo que el pensamiento del siglo xviii sostenía de la belleza en general y han defendido la autonomía y pureza del arte, desde el reconocimiento de una experiencia estética específica correspondiente a su apreciación. Todos ellos, de un modo u otro, postulan la existencia de entidades que identifican al arte, tales como *propiedades estéticas*, *experiencia estética*, *gusto* o *desinterés*, categorías heredadas de las teorías del siglo xviii sobre la belleza —asociada al arte—, que refieren a propiedades poseedoras de validez universal, es decir, con prescindencia de la consideración de las transformaciones que el arte, su apreciación y su valoración han sufrido a lo largo de su larguísima historia. Esta concepción esencialista de la belleza del arte es explicable en la tesis de los filósofos del setecientos, debido al dominio absoluto, en el campo de las artes, del paradigma neoclásico, prácticamente inmodificado desde la Antigüedad. Pero no es comprensible cómo se pudo mantener esta doctrina en un momento histórico de ruptura con el modelo tradicional, como es el siglo xx. La teoría estética contemporánea retorna, de ese modo, las viejas nociones propuestas por la estética moderna, pero empobrecidas, ya que se han perdido de vista los más interesantes problemas que, en torno al asunto, plantearon Hutcheson, Hume o Kant en su momento, como se analizó más arriba. Somos herederos de una perspectiva autonomista sobre el arte que se consolidó por primera vez en la Modernidad, que impulsó a los filósofos interesados en las artes a cambiar su enfoque sobre la naturaleza del arte hacia a una preocupación casi exclusiva sobre cómo funciona la mente

en los juicios estéticos. Al centrarse principalmente en las facultades de la mente que dan lugar a juicios sobre la belleza, especialmente a las facultades conocidas como imaginación y sentimiento, se relegó a la estética al estudio de estados meramente subjetivos ajenos a los procesos de conocimiento.

En oposición a esta postura es que John Dewey se propone llevar al redescubrimiento del arte como condición de vida y significado y no solo como sentimiento, ya que percibió que el arte y la estética se habían vuelto marginales en nuestras vidas, y que esta marginación se debía al fracaso de nuestra herencia filosófica común. Argumentó que el arte es una forma ejemplar de creación de significado humano, por lo tanto, comprender la naturaleza de las artes podría ofrecernos una visión profunda de cómo los humanos experimentan y construyen significado en sus vidas. Incluso llegó a afirmar que el arte es experiencia en su forma más consumada y plenamente realizada. Al igual que Dewey —como señalamos más arriba— Johnson considera que la estética no es sobre arte, belleza y gusto, sino más bien acerca de cómo la experiencia de los seres humanos crea significado. La estética concierne a todas las cosas que tienen que ver con la producción de significado y no con una autónoma dimensión de la experiencia o una mera forma de juzgar; la estética trata de las condiciones de la experiencia como tal. Y el arte sería la culminación de las posibilidades de significación de esa experiencia por ser el modo de actividad que está más cargado de significación. Este tipo de planteos no es nuevo en la filosofía, desde la perspectiva de Hans-Georg Gadamer, en la medida en que la estética se refiere a las mismas condiciones de la experiencia significativa de un pensamiento, la filosofía debe basarse en la estética. Gadamer sostenía:

De este modo, al final de nuestro análisis conceptual de la experiencia, podemos ver qué afinidad existe entre la estructura de la experiencia como tal y el modo de ser de la estética. La experiencia estética no es solo un tipo de experiencia entre otras, sino que representa la esencia misma de la experiencia [...] en la experiencia del arte existe una plenitud de significado que no solo pertenece a este contenido u objeto en particular, sino que representa la vida significativa. La obra de arte se entiende como el perfeccionamiento de la representación simbólica de la vida, hacia la cual tiende toda experiencia (1975, p. 63).

El origen corpóreo del significado está enraizado profundamente, según Johnson, en la imaginación y el razonamiento. Para su estudio se apoya en la fenomenología, la lingüística y las nuevas ciencias cognitivas emergentes, en el intento de explicar de qué modo nuestra experiencia corpórea genera una comprensión inicial y hace emerger la conceptualización y el razonamiento desde esos aspectos estructurales de nuestro cuerpo en relación con el medio ambiente. Se trata de procesos sensorio-motrices a través

de los cuales entendemos nuestro mundo previamente a la elaboración de conceptos y proposiciones:

Una vez que di el salto hacia este profundo y visceral origen del significado, pronto me di cuenta de que estaba tratando aspectos de la experiencia que tradicionalmente se consideraban como el ámbito de la estética. Si esto fuera cierto, entonces una estética no debería interpretarse de manera restringida como el estudio del arte y la llamada experiencia estética. En cambio, la estética se convierte en el estudio de las cosas negativas que se relacionan con la capacidad humana de crear y experimentar el significado. Esto implicaba que una estética del entendimiento humano debería convertirse en la base de toda filosofía, incluida la metafísica, la teoría del conocimiento, la lógica, la filosofía de la mente y el lenguaje, y la teoría del valor (Johnson, 2007, p. x).

Como es evidente, su objetivo central es escapar al dualismo mente/cuerpo, desde la consideración de que lo que denominamos *mente* y *cuerpo* no son dos cosas, en realidad, sino aspectos de un mismo proceso orgánico, de manera que todos nuestros significados, pensamiento y lenguaje emergen de la dimensión estética de esa actividad corporal. Lo principal de esta dimensión estética está en las cualidades, imágenes, patrones de procesos sensorio-motrices y emociones, según Johnson:

Por lo menos durante las últimas tres décadas, académicos e investigadores en muchas disciplinas han acumulado argumentos y pruebas para la corporización de la mente y la significación [*embodiment of mind and meaning*]. Sin embargo, las implicaciones de esta investigación no han entrado en la opinión pública, porque la negación del dualismo mente/cuerpo sigue siendo una afirmación altamente provocativa que la mayoría de las personas considera objetable e incluso amenazante (2007, p. 1).

En ese sentido, argumenta que la razón principal por la cual ciertos filósofos descuidaron nociones como la calidad, la emoción y el sentimiento es su visión errónea de estos, a los que consideran estados mentales subjetivos y, por tanto, *meramente estéticos*; así, sus productos, los juicios, no tendrían ningún valor cognoscitivo. Lo cual llevaría a una incompreensión cultural generalizada de la estética y la teoría del arte, según Johnson, quien cree que cuando las artes se malinterpretan como una dimensión menor, no práctica y totalmente subjetiva de la vida humana, la estética se convierte simplemente en una empresa terciaria que tiene poca relevancia percibida para la naturaleza de la mente y la cognición. Esta *subjetivación de la estética* —como la llama Hans Gadamer— ha llevado a una serie de consecuencias desafortunadas, tanto para nuestras vidas como para nuestras filosofías de significado y valor. Las

principales ideas erróneas dañinas son que 1) la mente está sin cuerpo; 2) no se puede pensar con sentido sobre la sensación; 3) los sentimientos no son parte del significado y el conocimiento; 4) las artes son un lujo. Siguiendo a Dewey, se propone convertir estos conceptos erróneos y mostrar que la estética debe convertirse en la base de cualquier comprensión profunda del significado y el pensamiento, a partir de una investigación adecuada que tome en cuenta el origen de la atribución de significado humano. El enfoque tradicional en las artes utiliza casos ejemplares de significados consumados sin preocuparse por el proceso que antecede y subyace a todos ellos; creemos con Johnson que cualquier estética adecuada de la cognición debe ir más allá de las artes para explorar cómo es posible otorgar significados a partir de nuestras experiencias corporales, entornos y prácticas culturales.

En la explicación del significado corporeizado que desarrolla en sus diferentes publicaciones, Johnson usa el término *significado* en un sentido bastante más amplio del que es típico en la filosofía angloamericana principal del lenguaje y la mente. Busca recuperar la mayoría de los recursos para la creación de significado que se ignoran en los escritos de filósofos influyentes tales como John Searle, Donald Davidson, Jerry Fodor, Richard Rorty y muchos otros:

Una visión corporeizada es naturalista, en la medida en que encuentra un significado dentro de un flujo de experiencia que no puede existir sin un organismo biológico comprometido con su entorno. Los significados surgen «de abajo» a través de niveles cada vez más complejos de actividad orgánica; no son las construcciones de una mente incorpórea (Johnson, 2007, p. 1).

La semántica del significado corporeizado que se sustenta en investigaciones recientes en las ciencias cognitivistas proporciona una perspectiva naturalista que no hace un uso explicativo de ninguna capacidad presuntamente sin cuerpo o *puramente racional*. Una teoría naturalista del significado toma como hipótesis de trabajo la idea de que todas nuestras facultades cognitivas superiores tienen origen en nuestra experiencia sensorio-motora; el supuesto naturalista que John Dewey llamaba *principio de continuidad* expresa una continuidad de las actividades y formas más bajas —menos complejas— y más altas —más complejas— que excluye la ruptura completa, por un lado, y la mera repetición de identidades, en el otro; impide la reducción de lo más alto a lo más bajo, al igual que impide que se produzcan brechas y brechas en el futuro. «Lo que queda excluido por el postulado de continuidad —afirma Dewey— es la aparición en la escena de una fuerza externa totalmente nueva como causa de los cambios que ocurren» (1939, pp. 30-31).

El experiencialismo contemporáneo busca, entonces, ofrecer una alternativa al modo tradicional de abordar el asunto de la experiencia estética ofrecido por la filosofía moderna, que ha estrechado los límites de lo estético.

La experiencia estética aparece como proceso de significación a través de la percepción, el movimiento del cuerpo en un ambiente determinado y la imaginación, esa operación es la que expresan las fórmulas: *enact meaning* o *body-based meaning*. El arte y sus productos son vistos de este modo, como una particular y rica instanciación de *enactments of meaning*, rechazando, al igual que Dewey, la fragmentación de la experiencia en tipos discretos y enfatizando que el *yo* se desarrolla en y a través de su organismo biológico y su ajuste con el medio. Subjetividad y objetividad son, considerados de este modo, dos aspectos del mismo proceso de experiencia y la conciencia empírica sería conciencia de nosotros mismos. La *hipótesis de la corporeización del significado* (*embodiment of meaning hypothesis*) se propone, entonces, desterrar la perspectiva dualista dominante en la concepción de la experiencia estética tradicional —la creencia en que existe una neta separación entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el cuerpo y la mente o entre el sentimiento y el conocimiento— tanto como la idea de que se trata de un tipo de experiencia que es específica y singular, retomando el camino de John Dewey:

La obra de arte real es la construcción de una experiencia integral resultante de la interacción de energías orgánicas y de condiciones del ambiente. El objeto resultante proviene de la *presión ejercida por las cosas objetivas sobre los impulsos y tendencias naturales*, y es expresión en la medida en que es el resultado directo de estos últimos. El acto de expresión que constituye una obra de arte es una *construcción en el tiempo*, y no una emisión instantánea. Lo cual tiene un alcance más profundo que el decir que el artista necesita tiempo para transferir su concepción imaginativa al medio en el que trabaje. Significa que *la expresión del yo en el medio y a través de este, que constituye la obra de arte, es en sí misma una prolongada interacción de algo que proviene del yo con las condiciones objetivas*, un proceso en que ambos adquieren una forma y orden que no poseían antes (1949, pp. 58-59).

El tema de las bases corpóreas de la cognición ha tenido gran desarrollo en las últimas décadas. Según Roel Kerkhofs y Pim Haselager (2016), la idea básica de la cognición integrada como interacción del organismo con el medio ambiente es de importancia crucial para los procesos cognitivos, tanto en relación con el tipo de procesos en los que participa como con la forma en que se realizan estos procesos. El cuerpo es algo más que un simple conductor de información entre el organismo y el movimiento. El cuerpo moldea activamente la forma de las capacidades cognitivas. Si esta posición es correcta, debería ser posible encontrar rastros de interacciones sensorio-motoras con el medio ambiente vinculados con la percepción y la acción como la forma en que los organismos entienden (y responden) al significado. Johnson sostiene, en primer lugar, que si se asume que el significado es esencialmente

lingüístico y ligado a conceptos y proposiciones, mientras que lo que se expresa en el arte pertenece al ámbito de lo no expresable conceptualmente, se cae en el error de considerar al arte sin ningún significado ni valor cognitivo. En segundo lugar, sostiene que esta derogación del arte es reforzada por la idea errónea de que el arte es más que nada evocación de sentimientos y emociones, meramente subjetivo y privado. Para Johnson, el arte emplea los mismos materiales para la creación de significado y procesos que se encuentran en nuestras experiencias cotidianas ordinarias del significado de los objetos, eventos y personas. Esta creación de significado va más allá de las operaciones del lenguaje. Si se quiere comprender el modo en que los hombres hacen y experimentan un significado, se debería prestar especial atención, según él, a los procesos mediante los cuales nuestras artes nos proporcionan formas básicas para habitar nuestro mundo.

Este punto de vista tiene un carácter pragmatista ya que considera que cualquier evento, objeto o símbolo es relacional, es decir, su significado es lo que apunta a ser una experiencia posible —pasada, presente o futura—. El significado de cualquier cosa es lo que ofrece a través de la experiencia y se relaciona directamente con los procesos sensoriales-afectivos-afectivos que tienen carácter emocional. Como se dijo antes, la estética no es un asunto solo del arte y menos de la belleza; más bien, se refiere a las estructuras, procesos, cualidades y sentimientos que hacen posible cualquier experiencia significativa. Una experiencia estética es la integración de todos los elementos de la experiencia común, que le da a la experiencia un mayor sentimiento de integridad en el flujo interactivo de las transacciones entre el organismo y el entorno, como ya señalaba Dewey:

La continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida modifica y agudiza nuestra percepción y comunicación. La experiencia, en el grado en que es experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro, dentro de los propios y privados sentimientos y sensaciones, significa un comercio activo y alertas frente al mundo; significa, a esta altura, completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen. Aun en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética (1949, p. 19).

Para Dewey, una filosofía del arte es estéril si no nos hace conscientes de la función del arte en relación con otros modos de experiencia; debe descubrirse el origen de la experiencia estética en la experiencia común, no considerada estética, y la naturaleza de la experiencia está determinada por las condiciones esenciales de la vida. La experiencia no es exclusivamente subjetiva ni objetiva, cognitiva ni emotiva, ni teórica ni práctica, ni mental

ni física La experiencia está entrelazada con las más diversas dimensiones de lo humano y su entorno, no la explican suficientemente dicotomías ontológicas o epistemológicas, porque se trata de un proceso continuo de interacciones o reacciones entre el organismo y el medio. Esta es precisamente la perspectiva del libro de Johnson de 2007, *The Meaning of the Body*, donde continúa su trabajo pionero sobre las conexiones entre la ciencia cognitiva, el lenguaje y el significado que había comenzado en el ya clásico *Metaphors We Live By*²¹ (1980). Allí invoca recientes investigaciones en psicología infantil con el fin de apoyar sus tesis de que el cuerpo genera significado, incluso antes de que la autoconciencia se haya desarrollado por completo, y recurre a la neurociencia cognitiva para explorar más a fondo los orígenes corporales del significado, el pensamiento y el lenguaje; examina las múltiples dimensiones del significado y analiza las imágenes, las cualidades, las emociones y las metáforas, desde la hipótesis de su enraizamiento en los encuentros físicos del cuerpo con el medio. Se apoya en la psicología del arte y la filosofía pragmática, y sostiene que todos estos aspectos de la creación de significado son fundamentalmente estéticos y las artes son, precisamente, la culminación de los intentos humanos por encontrar un significado. De este modo, estudiar las dimensiones estéticas de nuestra experiencia es crucial para desbloquear las fuentes corporales del significado en todos los ámbitos. Considera que la filosofía solo será importante para los no filósofos si se basa en una *conexión visceral con el mundo* y que los aspectos estéticos y emocionales del significado son fundamentales para el significado conceptual y la razón, al tiempo que sostiene que las artes muestran la creación de significado en su máxima realización.

Metáforas y esquema de imagen

En la concepción experiencialista, el lenguaje no se adquiere con la internalización de reglas gramaticales, exclusivamente, sino que en él interviene el desarrollo de sistemas conceptuales que en su origen no poseen una estructura claramente expresable en palabras o proposiciones. La tradición chomskiana sostiene una separación irreductible entre léxico y gramática pero la *gramática cognitiva* ha objetado esa distinción tal como lo afirma John R. Taylor (2003), y otros autores como Ronald W. Langacker (1987) y Lakoff (1987) sostienen que las estructuras sintácticas están ligadas a la naturaleza y significado de los conceptos. Estas tesis utilizan una noción central, la idea de metáfora en un sentido más amplio y más profundo que el que la describe como un recurso retórico o poético, simplemente; analogías y metáforas ocupan un lugar central

21 Publicado en español con el título *Metáforas de la vida cotidiana*.

en los procesos que intervienen en la formación del lenguaje, los conceptos y las proposiciones.

Mucho han tratado los lingüistas y filósofos del lenguaje la analogía y la metáfora; algunos sostienen que la metáfora tiene un uso excepcional que se aparta de lo literal y apela a la analogía. Otros consideran que la metáfora está muy presente como componente del lenguaje y es particularmente valiosa en su construcción (Glucksberg y Keysar, 1990; Lakoff y Johnson, 1980). Para Johnson y Lakoff, toda metáfora pone en juego un mecanismo cognitivo subyacente; la comparación sistemática de elementos es característica del modo analógico de razonar, pero la metáfora va más allá de la analogía porque en ella intervienen otros elementos figurativos que permiten un aura más amplia de asociaciones. De este modo, en su libro conjunto fundacional *Metaphors We Live By* (1980), sostienen la tesis de que la metáfora está en la base de nuestro sistema conceptual, con el que pensamos y nos movemos en el mundo. Al comienzo existen experiencias corporales que luego, mediante mecanismos de proyección metafórica —«metáfora conceptual»—, trasladamos a otro nivel de nuestra experiencia construyendo, de ese modo, tanto el lenguaje como los conceptos y el pensamiento teórico. Lo más destacable de la metáfora es que permite comprender un dominio de la experiencia a partir de otro dominio diferente. Es así que esta teoría desborda los límites de la lingüística y refuta la versión tradicional según la cual la metáfora se limita a ser un recurso poético periférico con respecto al pensamiento humano. La *metáfora conceptual*, según ellos, se pone de manifiesto al investigar en el lenguaje cotidiano. El lenguaje es fundamentalmente conceptual, sin embargo, las imágenes son importantes en la medida en que el lenguaje no se reduce a la sintaxis y semántica, sino que en numerosas oportunidades recurre a la metáfora. Como sostienen Lakoff y Johnson (1980), muchas metáforas tienen su origen en imágenes visuales: *lo ascendieron en el trabajo* o *está en la cima de su carrera*. Gran parte del conocimiento depende de esquemas gráficos o conceptos generales que poseen un fuerte contenido visual; por ejemplo, en las categorizaciones hay implícita una comprensión visual de recipientes: *un objeto puede estar dentro o fuera de una categoría*, y se lo puede *incluir o quitar*. Según Langacker (1987), las imágenes y las metáforas son fundamentales para las actividades mentales incluidas en el procesamiento del lenguaje; las imágenes sensoriales desempeñan un rol fundamental en la estructura conceptual.

De la misma manera, los esquemas de imagen —estructuras pre-conceptuales— son para Johnson básicos en la asignación de significado de la experiencia, ya que no solo las palabras y oraciones tienen sentido y no todo significado es de naturaleza proposicional.

En el libro *The Body in the Mind* (1987), Johnson analiza la imaginación y los «esquemas de imágenes» que ella produce (Kant) en una elaboración metafórica. Estos esquemas constituyen estructuras pre-conceptuales

y no proposicionales sobre las que se elaboran los conceptos y las proposiciones. Ejemplos de estos esquemas son los de *contención* y *fuerza coactiva*, estructuras que a través de lo que él denomina *metáfora conceptual* dan lugar al razonamiento causal y al razonamiento deductivo. Tanto para Johnson como para Lakoff existe en la mente humana un «sistema conceptual» constituido por metáforas del cual dependen la acción, el pensamiento y la creatividad expresiva. Las metáforas conceptuales no son como lo que entendemos corrientemente por metáfora, sino que se trata de una operación proyectiva de un campo de experiencias elemental y básico a otro campo más complejo. Una proyección en la que interviene la imaginación de manera lo suficientemente sistemática como para que pueda tener un significado comprensible inmediatamente.

Aunque Searle y Davidson tienen una visión muy diferente de la metáfora, ambos comparten el reconocimiento de una operación no proposicional de proyección metafórica. Ninguno de los dos parece pensar que hay mucho de lo que podemos decir sobre este nivel de experiencia. Estoy sugiriendo que, en el fondo, hay un poco más sobre lo que Davidson denomina «intimación» y Searle llama «conexiones». Ya hemos comenzado esta exploración examinando la elaboración metafórica de los esquemas *container* y *force*.

Dentro de la filosofía analítica, la reflexión acerca de la metáfora ha sido tratada marginalmente, porque se lo consideraba un asunto de crítica literaria. Es conocida la dicotomía que establece la doctrina positivista entre lenguaje cognitivo —que es el que usa la ciencia— y el expresivo o emotivo —propio del arte—. Algunos filósofos analíticos, sin embargo, abordaron el asunto, por ejemplo, Max Black (1966), Nelson Goodman (1968) y Donald Davidson (1978).

Black, particularmente, propuso la idea de que al usar una metáfora estamos en posesión simultánea de dos pensamientos interactivos en una sola expresión. Algo que nos recuerda el reconocimiento implícito de Hutcheson a las inevitables bivalencias de la denominada experiencia estética o de lo bello, como vimos en el capítulo III. La metáfora ha comenzado a ser considerada no solamente como recurso poético, sino como un complejo proceso de creación de *significados* que pone en juego diversas facultades; una transformación que algunos denominan *giro pragmático* en el estudio del lenguaje. En este contexto es que aparece la obra mencionada, *Metaphors We Live By* (1980), donde se señala que los filósofos y los lingüistas han tendido a tratar la metáfora como un asunto de interés periférico, cuando el lenguaje común es bastante más metafórico de lo que podemos sospechar, y un buen número de esas muchas metáforas que se tienen por convencionales son, muy probablemente, generadas por estructuras muy elementales de nuestra experiencia. Incluso la actividad conceptualizadora y sus estructuras podrían tener ese

origen muy básico y desarrollarse a partir de las mismas experiencias que otros ámbitos de actividad simbólica del hombre.

Metaphors We Live By abunda en ejemplos de metáforas que están presentes en la vida cotidiana; mucho más de lo que podríamos pensar, ellas impregnan todo nuestro lenguaje. Expresiones tan comunes como *perder el tiempo*, *ir por caminos diferentes*, *corriente filosófica* son reflejo de conceptos metafóricos sistemáticos que estructuran nuestras acciones y nuestros pensamientos. Están *vivos* en un sentido más fundamental: son *metáforas en las que vivimos*; el hecho de que estén fijadas convencionalmente al léxico de nuestra lengua no las hace menos vivas

En *Metáforas de la vida cotidiana*, Lakoff y Johnson presentan tres tipos distintos de estructuras conceptuales metafóricas:

1. Metáforas orientacionales: organizan un sistema global de conceptos con relación a otro sistema. La mayoría de ellas tienen que ver con la orientación espacial y nacen de nuestra constitución física. Las principales son *arriba/abajo*, *dentro/fuera*, *delante/detrás*, *profundo/superficial*, *central/periférico*. Por ejemplo, *lo bueno es arriba*, *lo malo es abajo*: estatus alto, estatus bajo; las cosas van hacia arriba, vamos cuesta abajo, alta calidad, baja calidad, su altura real, bajeza de nacimiento; la virtud es arriba, el vicio es abajo: alguien tiene pensamientos elevados o rastreros, si se deja arrastrar por las más bajas pasiones, cae muy bajo o en el abismo del vicio; los bajos fondos, altura de miras, bajeza moral; *feliz es arriba*, *triste es abajo*: me levantó el ánimo, tuve un bajón, estoy hundido, sentirse bajo, caer en una depresión, etcétera, etcétera.
2. Metáforas ontológicas: por las que se categoriza un fenómeno de forma peculiar mediante su consideración como una entidad, una sustancia, un recipiente, una persona, etcétera. Por ejemplo, *la mente humana es un recipiente*: no me cabe en la cabeza, no me entra la lección, tener algo en mente o tener la mente vacía, metete esto en la cabeza, tener una melodía en la cabeza, estoy saturado, ser un cabeza hueca, etcétera; por no recordar las expresiones coloquiales *tarro*, *perola*, *olla* y las diversas formas en que suelen ser usadas: se le ha ido la olla, etcétera.
3. Metáforas estructurales: en las que una actividad o una experiencia se estructura en términos de otra. Así, *comprender es ver*, *una discusión es una guerra*.

Los esquemas de imagen caracterizan la estructura recurrente de nuestra experiencia sensorio-motriz y son aprendidos automáticamente a partir de la interacción de nuestro cuerpo y el entorno, otorgando posibilidades para experiencias futuras en diferentes entornos ambientales; incluso operando a un nivel inconsciente y son básicos para nuestros significados corporeizados. Ellos determinan lógicas espaciales o corporales que sostienen

y constriñen inferencias y se combinan y mezclan unos con otros para configurar composiciones sobre las que descansan complejas significaciones y patrones de inferencias.

Como es evidente, la imaginación no se plantea aquí como capacidad para lo novedoso, como capacidad para la «fantasía», sino que se trata de nuestra capacidad para organizar representaciones mentales en una unidad coherente de significado. El uso del término «esquema de imagen» que hace Johnson deriva del significado original que le otorgó Kant, quien entendía la imaginación como una facultad del conocimiento.

Hoy, los esquemas se suelen considerar como estructuras de conocimiento general que van desde redes conceptuales hasta estructuras narrativas e incluso trabajos de marcos teóricos. Un *esquema de imagen* es un patrón, una forma y una regularidad recurrente de ordenamiento único. Estos patrones emergen como estructuras significativas para nosotros, principalmente a nivel de nuestros movimientos corporales a través del espacio, nuestra manipulación de objetos y nuestras interacciones perceptivas. No se trata de una estructura rígida, sino dinámica, que se amolda a cada situación y permite planificar una acción como cuando anticipamos, al acto de tomar un vaso, el dar a la mano la forma del mismo. Según Lakoff, es un patrón dinámico recurrente de nuestras interacciones perceptuales y nuestros patrones motores que proporciona estructura coherente y significativa a nuestra experiencia física a un nivel pre-conceptual; es la plasticidad del esquema lo que lo hace de él un patrón para la acción. Así se describen esquemas mentales «centro-periferia», «estructuras de movimiento de compulsión, atracción y bloqueo», «verticalidad» y esquema de «balance», «origen», «camino y objetivo» y esquema «contenedor», entre otros.

Los esquemas de imaginación son una parte importante de lo que hace posible que nuestras experiencias corporales tengan significado para nosotros; por ejemplo, cierta comprensión inmediata y general de lo que significa que algo esté ubicado dentro de un recipiente o fuera sin tener que reflexionar sobre ello. Hay una lógica espacial y corporal en la estructura esquemática de imágenes que es la que nos permite dar sentido y actuar inteligentemente dentro de nuestra experiencia ordinaria.

Por último, un asunto de la mayor importancia para nuestra reflexión: los esquemas de imágenes no deben entenderse ni como meramente *mentales* ni como meramente *corporales*, sino más bien como contornos de lo que Dewey llamó cuerpo-mente. Dewey reconoció la continuidad subyacente que conecta nuestras interacciones físicas en el mundo con nuestras actividades de imaginar y pensar.

No es el lugar aquí de analizar estas categorizaciones y sus complejidades, pero es importante subrayar que las nociones de *metáfora conceptual* y *esquema de imagen* se enfocan en experiencias iniciales humanas, pre-lingüísticas y obviamente pre-artísticas, que no pertenecen ni a la esfera de lo

subjetivo completamente ni tampoco de lo objetivo, sino que se encuentran, por decirlo así, en una zona común entre lo corpóreo y lo mental, tanto como entre la experiencia subjetiva y el conocimiento del mundo exterior. Aquello que aparecía en la teoría de Hutcheson como inconsistencia en la determinación de la belleza y que denominé *irreducible dualismo* en el capítulo III de este libro.

Conclusiones

La idea de que la obra de arte tiene un fin en sí misma debido al carácter autónomo de su valor estético, y la defensa de la pureza de los lenguajes artísticos, implica la eliminación de la consideración tanto de la intencionalidad del artista como de los factores históricos, sociales y culturales que han incidido en las artes en general y en las artes visuales en particular de un modo muy fuerte. Las dificultades teóricas de la estética actual tienen su origen, en mi opinión, en ese tipo de perspectiva purista que se desarrolla de la mano de la concepción autonómica del arte. Como dije antes, tanto los manifiestos dominantes de las vanguardias del xx como la teoría del arte posterior a 1950 han mantenido alguna de las nociones de la primera Modernidad intactas y han definido el fenómeno artístico a partir de los conceptos estéticos, tomados como entidades universales, permanentes e inmodificables, es decir, como esencias. Los escritos más influyentes vinculados a las vanguardias de la primera mitad del siglo, bajo la forma de manifiestos y poéticas, tanto como las tesis filosóficas que se han escrito en la segunda mitad del siglo xx han subrayado el carácter específico de los lenguajes artísticos y con ello han profundizado la idea de considerar el arte como una práctica autónoma cuyo interés y valor se encuentra en su propio desarrollo y ámbito de exploración interno. Así las nuevas teorías que acompañaron a las vanguardias históricas hablan de una «pintura pura» o de una «poesía pura» como conceptos aceptados plenamente de allí en más. La teoría del arte no ha considerado un aspecto fundamental de su objeto de estudio, y es que las artes visuales —probablemente en mayor medida que el resto de las artes— han estado sometidas a la influencia de los más diversos factores por estar destinadas, en la mayor parte de su historia, a servir a funciones sociales, religiosas, políticas o pedagógicas, entre otras, de las que difícilmente pueda separarse en su consideración.

Esta funcionalidad del arte sometido a los vaivenes de la historia es lo que explica, en gran medida, la discontinuidad de su desarrollo y las significativas transformaciones que, más que en ningún otro arte, se pueden observar en su desarrollo. Seguramente, esos drásticos cambios obedecen menos a factores internos al arte mismo que a las necesidades que las diferentes culturas y situaciones sociales le han impuesto; esto explica la dificultad de la teoría del arte para conseguir una definición del arte considerado como un todo homogéneo, como una entidad con una continuidad lineal en la historia. La teoría del arte de las décadas anteriores se ha empeñado en la búsqueda de un rasgo específico que permita identificar a las obras de arte como pertenecientes a una misma categoría, a pesar de la ostensible diversidad de los objetos denominados *obra de arte*. Estas teorías se colocan o bien en el lugar de los esencialismos estéticos —de

los cuales son casos paradigmáticos las tesis de Beardsley, Sibley o Stolnitz—, o bien del lado opuesto desde las diferentes versiones del institucionalismo, como en el caso de Weitz, Dickie o Danto.

El origen de la doctrina autonomista en la primera Modernidad corresponde a la teoría subjetivista del sentimiento de lo bello. Francis Hutcheson, aun siendo el precursor de estas ideas, nunca rehuyó tratar los problemas que estas acarreaban, dificultades que se pueden resumir en dos puntos fundamentales:

1. En primer lugar, el carácter ambiguo del concepto de *belleza*, que se resiste a quedar encerrada en una fórmula puramente subjetiva o puramente objetiva.
2. En segundo lugar, la dificultad de aplicar a la belleza del arte idénticos patrones que a la belleza natural, que se adapta más fácilmente a la teoría de la belleza pura y autónoma.

Al colocar en el centro de la discusión estética nociones tales como *propiedades estéticas*, *experiencia estética*, *gusto* y *desinterés*, la estética contemporánea vuelve sobre los conceptos referentes de la estética de siglo XVIII con los que coincidió al pensar el arte, sin considerar que hay una historia de la belleza y del «gusto» en la que intervienen factores complejos y diversos que constituyen en distintos momentos la naturaleza del arte y su valor. Tanto a la primera como a la segunda Modernidad les es completamente ajena la concepción del arte como fenómeno eminentemente histórico; una trama en la que se mezclan los más diversos elementos, con pesos distintos en cada fase de esa historia y que constituye la herencia de la cultura. Este aspecto diferencial del arte respecto del resto de las prácticas e instituciones humanas, que lo hace funcionar como esponja de absorción de diversos fenómenos a lo largo de la historia de la humanidad, no es tenido suficientemente en cuenta por el pensamiento moderno y el arte aparece, por tanto, definido como práctica cuyos productos tienen un valor transhistórico y cuyo fundamento se encuentra en el valor universal de la belleza. En el caso de las propuestas vanguardistas, la prescindencia de las transformaciones históricas y culturales ha sido una constante, como vimos en el capítulo I de este trabajo, al menos en los manifiestos dominantes.

Los filósofos lucharon por la definición del arte en lugar de explicar el fenómeno de su transformación; sus teorías intentaron exclusivamente dilucidar el concepto *arte* en lugar de explicar algo que, en mi opinión, es imprescindible para comprender el fenómeno: la dinámica de su transformación histórica.

La historia del arte es una historia sin continuidad lineal en su desarrollo aunque puede pensarse que su actividad construye un *continuum*. No como sucesivas transformaciones de un conjunto de cualidades que se mantienen sólidas y permanentes, sino en un desarrollo que depende en gran medida de condiciones culturales, independientemente de su proceso interno. El arte

en sí mismo no es autogenerador de continuidad ya que permanentemente se produce en su historia la irrupción de nuevas exigencias que provienen de los diferentes usos religiosos, políticos o sociales, al margen de sus elementos específicos. Este debería ser el foco principal de cualquier teoría de las artes visuales, sin embargo, es un asunto prácticamente ausente en la reflexión sobre el arte.

La insuficiencia de la teoría estética desde su origen determina la imposibilidad de definición como resultado final. El camino es paradójico: la especificidad del sentimiento de lo bello en el siglo XVIII reconoció en el placer «desinteresado» un tipo de respuesta sensible sui géneris, específica y propia del arte, captable únicamente mediante capacidades perceptivas. En el mundo contemporáneo, luego de complejos procesos y autonomía mediante, termina por disolverse el vínculo arte-recepción sensible, al volverse puramente conceptual. Del *hombre de gusto* o *connoisseur* del siglo XVIII solo queda, en la situación contemporánea, el estatus social: «les gens ont le goût de leur diplôme»²² sostenía Bourdieu (1971), para quien el *gusto* depende de la posición social que se ocupa y de la clase a la que se pertenece, no de ninguna facultad o capacidad especial identificada con una delicadeza y refinamiento peculiar, apto para captar las verdaderas virtudes de una poesía, una pintura o una composición musical.

Los filósofos más significativos de la Modernidad percibieron las dificultades que presenta el postular propiedades estéticamente puras, concebidas como entidades objetivas. Esto se hace evidente al observar cómo, paradójicamente, al tiempo que fueron los primeros en proponer la tesis autonomista para considerar la belleza, se apartaron de ella para explicar la belleza del arte, reconociendo implícitamente la heteronomía insoslayable de las obras de arte.

La teoría del arte del siglo XX retorna a los viejos conceptos del siglo XVIII, pero carece del esfuerzo reflexivo que ha caracterizado la teoría de Hutcheson, Hume y Kant, quienes fueron los primeros en advertir las principales dificultades que sus teorías presentaban, aunque no hayan logrado darles una solución adecuada para estos problemas.

Hay dos asuntos vinculados a la definición del arte que me interesa destacar particularmente, porque son aspectos fundamentales de la teoría contemporánea y porque ellos han contribuido, en mi opinión, a los mayores malentendidos y equívocos de la teoría actual del arte. En primer lugar, quisiera notar que la búsqueda de definición general del arte de la teoría contemporánea ha estado centrada en los fenómenos más atípicos y marginales de las artes visuales, aquellos que —como las acciones dadaístas, los *ready-mades* o el arte conceptual— constituyen más bien excepciones en la larga historia que tienen las artes visuales aunque se hayan transformado hoy en el arte

22 La gente tiene el gusto de su diploma.

vigente bajo la denominación de *arte contemporáneo*. Tal como sostiene Noël Carroll (1994), «la teoría institucionalista de George Dickie presupone que Dada es una forma central de la práctica artística». Lo mismo podría decirse de la teoría de otros filósofos contemporáneos como Arthur Danto, cuyo arsenal teórico está dirigido, casi exclusivamente, a justificar y legitimar el arte pop o minimalista.

En la misma línea Nick Zangwill en su artículo «The unimportance of the avant garde» sostiene lo siguiente:

Si las teorías estéticas apelan al placer, pueden proporcionar o pueden conjugarse fácilmente con una explicación particularmente persuasiva de la apariencia del valor de las obras de arte y de nuestras actividades artísticas. Por lo tanto, las teorías estéticas del arte nos dan una explicación racional de la gran mayoría del arte y de las actividades artísticas de todo el mundo en los últimos milenios. Esto es seguramente más importante que no poder o no incluir un puñado de obras experimentales hechas en Nueva York en la década de 1960 (2006, p. 90).

También Denis Dutton destaca lo que para él es una paradoja de la estética contemporánea, en los siguientes términos:

Por un lado, académicos y teóricos tienen acceso, más que nunca, a bibliotecas, museos, internet —y de primera mano a través de viajes— a una perspectiva más amplia sobre la creación artística a través de las culturas y a través de la historia. Podemos estudiar y disfrutar de esculturas y pinturas del Paleolítico, música de todas partes, artes plásticas y rituales de todo el mundo, literaturas y artes visuales de cada nación, del pasado y del presente. Frente a esta gloriosa disponibilidad, es extraño que la especulación filosófica sobre el arte se haya inclinado hacia un análisis interminable de una clase infinitesimal de casos, destacando los *ready-mades* de Duchamp o los objetos de prueba límite, como las fotografías apropiadas de Sherrie Levine y los 4' 33" de John Cage (2009, p. 50).

La presuposición que subyace a esto, tal como piensa Dutton, es que el mundo del arte será comprendido una vez que se logren explicar los casos más marginales o difíciles. Pero este objetivo ha llevado a la estética en la dirección equivocada. «A los abogados les gusta decir que los casos difíciles hacen mala ley —afirma— y un peligro análogo amenaza el análisis filosófico. Si desea comprender la naturaleza esencial del asesinato, no comience con una discusión de algo tan complicado o emocionalmente cargado como el suicidio asistido o el aborto o la pena de muerte» (Dutton, 2006, p. 90). Lo mismo ocurriría en estética, el empeño en explicar los casos más atípicos ha dejado a la estética sin una teoría que explique su interés central como

un conjunto de actividades, experiencias o productos comprometidos con la vida humana. Podremos aceptar o no la tesis naturalista-evolucionista de Dutton, que defiende la idea de la existencia de patrones de comportamiento humano que explican fenómenos tales como el producir, experimentar y evaluar obras de arte, pero lo que considero indiscutible es que se debe tender a una mirada más atenta a lo que ha sido la larga historia de los siglos y siglos de producción de imágenes, sonidos, narraciones y todo lo que hoy es denominado *arte* de la humanidad.

El segundo aspecto a señalar es que las diversas teorías que desde el siglo XVIII hasta hoy han querido explicar el arte más ampliamente considerado se han dedicado a resalta el carácter autónomo de la actividad artística, como si se le pudiera explicar meramente en base a su lógica autorreferente. En realidad, el elemento heterónomo, las condicionantes externas han sido centrales en la historia de las transformaciones de las artes visuales a lo largo de su historia. Si bien todo el arte está vinculado estrechamente a sus circunstancias, las artes visuales han estado particularmente sometidas a los más diversos usos a lo largo de su historia, al servicio de fines muy ajenos al arte. Esto hace que las artes visuales deban ser consideradas necesariamente desde esta perspectiva porque la sujeción a fines heterónomos vinculados a los avatares de la historia han determinado las continuidades y discontinuidades de su desarrollo. Las necesidades culturales y sociales impuestas en las distintas situaciones las han marcado de un modo que no ha sido igual para el resto de las manifestaciones artísticas y muy probablemente en esto resida la explicación de sus potentes recursos de invención, que no surgen, simplemente, de una imaginación endogámica. Esto no ha sido visto así por los teóricos y críticos para quienes ha predominado la concepción autonomista del arte.

Queda mostrado aquí el curso paradójico que ha seguido la estética: la especificidad del sentimiento de lo bello en el siglo XVIII asignó al placer «desinteresado» un tipo de respuesta sensible sui géneris, específica y propia del arte, captable únicamente mediante capacidades perceptivas. En el mundo contemporáneo —luego de complejos procesos que van dirigiendo el arte hacia la búsqueda de la descontaminación del arte de dependencias ajenas a su especificidad— termina por perderse la posibilidad del reconocimiento perceptible del arte al confundirse con cualquier objeto vulgar. Dicho de otro modo, la idea de arte como experiencia completamente autónoma, desligada de toda función extraestética y al mismo tiempo concebida como experiencia de carácter puramente subjetivo que aparece atribuida a la belleza por primera vez en las teorías del siglo XVIII y será el germen de la teoría autonomista de la vanguardia, ya muy lejos de la belleza como valor del arte, llevará al arte contemporáneo a desarrollar un modo de arte totalmente ajeno al interés estético.

El arte tiene una historia que es una historia de objetivos distintos; decir que hubo evolución en el arte es darle una unidad a algo que se caracteriza por la ruptura más que por la continuidad y que comienza con el desarrollo de nuestra capacidad de producir cosas no vividas como arte. En un extremo de la historia del hombre tenemos representaciones muy realistas, que en el 15000 a. C. realizan nuestros antepasados cazadores y que cumplen la función de garantizar su supervivencia. Allí el arte no es el arte, esas representaciones están asociadas a la religión, a la magia y a la función pedagógica vinculada con el entrenamiento para cazar. En el otro extremo, luego de un proceso extenso y complejo, nos encontramos en el siglo xx con un arte eliminador de la referencia y de apropiación de la entidad basándose en otras cosas que no son cualidades visibles, tales como formas y colores, que ha desembocado en la situación contemporánea, en la que se ha eliminado incluso el elemento estético. La discusión filosófica ha prescindido de esta cuestión central y ha concentrado su esfuerzo en explicar la continuidad sin tener en cuenta que no existen estructuras esenciales que formen parte de un núcleo duro y permanente, sino un proceso de transformaciones permanentes. La estética moderna ha creado la ilusión de valor autónomo y transhistórico —tanto para la belleza como para el arte— del cual todavía la teoría del arte no ha logrado desembarazarse. Volver a revisar esos orígenes es imprescindible para modificar la perspectiva dominante.

Por último, he sugerido, que un camino posible, viable e interesante para el estudio del fenómeno estético podría colocarse en la línea del denominado *experiencialismo* de Mark Johnson y George Lakoff, inspirada en y continuadora de la teoría pragmatista de John Dewey, puede hacer importantes aportes en el estudio de la experiencia estética y en el abordaje de la cuestión del arte. El principal mérito de la teoría es el intento de superación de las dicotomías *subjetivo-objetivo*; *autónomo-heterónomo*; *desinteresado-funcional*, que han estancado el pensamiento sobre la estética y el arte. Parten de la idea de que la *experiencia estética* está en la base de todo proceso de construcción de significado, a partir de la experiencia corporal. Esto significa que no es posible estudiar los fenómenos mentales o afectivos independientemente de las experiencias de carácter corporal que estarían en la base de nuestro lenguaje y pensamiento a partir de la *proyección metafórica* y los *esquemas de imagen*, disolviendo la distancia entre emoción y conocimiento o imaginación y razón. Con el apoyo de la neurociencia cognitiva, la lingüística y la psicología de la percepción, entre otras disciplinas, el experiencialismo sostiene que el conocimiento y la racionalidad surgen de patrones de nuestra experiencia corporal, que origina la producción de significado. La experiencia estética no sería, entonces, un tipo especial y diferente de experiencia, sino la esencia misma de la experiencia y el arte la culminación de las posibilidades de significación.

Bibliografía

- ABRAMS, M. H. (1991). *Doing Things with Texts*. Nueva York-Londres: W. W. Norton & Company.
- (1982). *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova.
- ADDISON, J. (1891). *The Spectator* (2 vols.). Londres: Henry Morley.
- ALLISON, H. E. (1992). *El idealismo trascendental de Kant: una interpretación y defensa*. Ciudad de México: Anthropos-UNAM.
- ANTLIFF, M. y P. LEIGHTEN (2008). *A Cubism Reader: Documents and Criticism, 1906-1914*. Chicago: University of Chicago Press.
- BEARDSLEY, M. (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Nueva York: Harcourt, Brace and World.
- (1961). «The Definitions on the Arts», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, pp. 175-187.
- (1969). «Aesthetics Experience Regained», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28, pp. 3-11.
- (1982). *The Aesthetic Point of View*. Ithaca-Londres: Cornell University Press.
- BELL, C. (1914). *Art*. Londres: Chatto and Windus.
- BOURDIEU, P. (1979). *La distinción: Critique sociale du jugement*. París: Minuit.
- (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BRADLEY, A. C. (1909). «Poetry for Poetry's Sake», en A. C. BRADLEY, *Oxford Lectures on Poetry*.
- BRADY, E. (2001). «Introduction: Sibley's Vision», en E. BRADY y J. LEVINSON (eds.), *Aesthetic Concepts*, pp. 1-22. Oxford: Clarendon Press.
- BRÉMOND, H. (1926). *La poésie pure*. París: Bernard Grasset.
- CARROLL, N. (1994). «Identifying Art», en R. J. YANAL (ed.), *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- CASSIRER, E. (1993). *Filosofía de la Ilustración*. Madrid: FCE.
- CHIPP, H. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.
- CLARK, A. y D. CHALMERS (1998). «The Extended Mind», en *Analysis*, vol. 58, n.º 1, pp. 7-19. Disponible en: <<https://academic.oup.com/analysis/article/58/1/7/153111>>.
- (2012). «Embodied, Embedded, and Extend cognition», en K. FRANKISH y W. M. RAMSEY (eds.), *Cambridge Handbook of Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COHEN, T. (1973). «Aesthetic/Non-Aesthetic and the concept of taste: a critique of Sibley's position», en *Theoría*, vol. 39, n.º 1-3, pp. 113-152.

- COSTELLO, D. (2007). «Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, n.º 2, pp. 217-228. Disponible en: <<https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00251.x>>.
- COSTELLOE, T. (2013). *The British Aesthetic Tradition: From Shaftesbury to Wittgenstein*. Cambridge: Cambridge University Press.
- D'ÁNGELO, P. (2013). «Aesthetics as Philosophy of Experience», en *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 5. Disponible en: <<http://www.eurosa.org/volumes/5/DAngeloESA2013.pdf>>.
- DANTO, A. (1964). «The Art world», en *Journal of Philosophy*, vol. 61, n.º 19.
- (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1997). *After the end of Art*. Princeton: Princeton University Press.
- DAVIES, S. (1991). *Definitions of Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- DE MICHELI, M. (1985). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza (Forma).
- DEWEY, J. (1929). *Experience and Nature*. Londres: George Allen & Unwin Ltd. Disponible en: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.213116/page/n111>>.
- (1939). *Logic: The Theory of Inquiry*. Nueva York: Henry Holt and Company. Disponible en: <https://archive.org/stream/JohnDeweyLogicTheTheoryOfInquiry/%5BJohn_Dewey%5D_Logic_-_The_Theory_of_Inquiry_djvu.txt>.
- (1949). *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DICKIE, G. (1964). «The Myth of the Aesthetic Attitude», en *American Philosophical Quarterly*, vol. 1, n.º 1, pp. 56-65.
- (1965). «Beardsley's Phantom Aesthetic Experience», en *Journal of Philosophy*, vol. 62, n.º 5, pp. 129-136.
- (1984). «Stolnitz's Attitude: Taste and Perception», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, n.º 2, pp. 195-203.
- (1988). *Evaluating Art*. Filadelfia: Temple University Press.
- (2001). *Art and Value*. Malden: Blackwell.
- (2003). *El siglo del gusto*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- (2005). *El círculo del arte*. Barcelona: Paidós.
- DODGE, E. y G. LAKOFF (2005). «Image Schemas: From Linguistic Analysis to Neural Grounding», en B. HAMPE (ed.), *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*, , 57-91. Berlín: Mouton de Gruyter.
- DU BOS, J. B. (2007). *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*. Valencia: Universitat de Valencia.
- DUTTON, D. (2009). *The Art Instinct*. Nueva York: Bloomsbury Press.
- ECO, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- FIEDLER, K. (1991). *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- FLÓ, J. (1971). *Teorías cubistas*. Montevideo: Gregorio Gordon.

- FLÓ, J. (1992). *La referencialidad específica de la literatura o la caza del Snark*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República (Papeles de Trabajo).
- (2001). *El patrón del gusto: reflexiones sobre las imposibilidades de la estética empirista en el siglo XVIII y las posibilidades abiertas y cerradas por el arte del siglo XX*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República (Papeles de Trabajo).
- (2002). «La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad», en *Dianoia*, vol. 47, n.º 49, pp. 95-129. Disponible en: <<http://dianoia.filosoficas.unam.mx/index.php/dianoia/article/view/436>>.
- (2005). *Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la facultad de juzgar*. FHCE, Universidad de la República (Papeles de Trabajo).
- (2010). *Imagen, icono, ilusión*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- FRY, R. (1920). *Vision y diseño*. Londres: Chatto & Windus, Peter Smith.
- GADAMER, H.-G. (1975). *Truth and Method*. Nueva York: Seabury Press.
- GAUGUIN, P. (1990). *Oviri: Écrit d'un sauvage*. París: Gallimard.
- GLAUSER, R. (2002). «Aesthetic Experience in Shaftesbury», en *Supplement to the Proceeding of The Aristotelian Society*, vol. 76, n.º 1, pp. 25-54.
- GLUKSBERG, S. y B. KEYSAR (1990). «Understanding metaphorical comparisons: Beyond similarity», en *Psychological Review*, vol. 97, n.º 1, pp. 3-18.
- GOLDING, J. (1959). *Cubism: A History and Analysis 1907-1914*. Boston: Boston Public Library.
- GOMBRICH, E. H. (1999). *El sentido del orden*. Madrid: Debate.
- GRACYK, T. (1994). «Rethinking Hume's Standard of Taste», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n.º 2.
- GREENBERG, C. (1993). *The Collected Essays and Criticism*. Chicago: University of Chicago.
- GUYER, P. (1993). *Kant and the Experience of Freedom*. Cambridge: Cambridge University.
- (1994). «Kant's Conception of Fine Art», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n.º 3, pp. 275-285.
- (1997). *Kant and the Claim of Taste*. Cambridge: Cambridge University.
- (2004). «The Origins of Modern Aesthetics: 1711-35», en P. KIVY (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden: Blackwell Publishing.
- (2008). *Knowledge, Reason and Taste: Kant's Response to Hume*. Princeton: Princeton University Press.
- HANSLICK, E. (1947). *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- HASKINS, C. (1989). «Kant and the Autonomy of Art», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, n.º 1, pp. 43-54.
- (2000). «Paradoxes of Autonomy; or, Why Won't the Problem of Artistic Justification Go Away», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58, n.º 1, pp. 1-22.
- HULME, T. E. (1924). *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. Londres: Herbert Read.
- HUME, D. (1960). *Treatise of the Human Nature*. Oxford: L. A. Belby Bigge.

- HUME, D. (1988). *Investigaciones sobre el conocimiento humano*. Madrid: Alianza.
- (1998). *Of the Standard of Taste: Selected Essays*. Oxford: Oxford University.
- (2014). *Investigación sobre los principios de la moral*. Madrid: Alianza.
- HUTCHESON, F. (1993). *Two Texts on de Human Nature*. Cambridge: Cambridge University.
- (2004). *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. Madison: Liberty Fund.
- HYLAND, D. (2008). *Plato and the Question of Beauty*. Bloomington: Indiana University Press.
- JACOBSON, R. (1973). *Questions de Poétique*. París: Seuil.
- JOHNSON, M. (1987). *The body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2007). *The meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- JOHNSON, M. (2008). «Philosophy's Debt to Metaphor», en R. GIBBS (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, pp. 39-52. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2011). *Developmental Cognitive Neuroscience*. Maden: Wiley- Blackwell.
- (2014). «Experiencing Language: What's Missing in Linguistic Pragmatism?», en *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, vol. VI, n.º 2, pp. 14-27.
- (2018). *The Aesthetics of Meaning and Thought: The Bodily Roots of Philosophy, Science, Morality and Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- KANT, I. (1943). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Losada.
- (1946). *Lo bello y lo sublime* (Trad. A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor). Madrid: Espasa-Calpe.
- (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (Trad. P. Oyarzún). Caracas: Monte Avila.
- KERKHOFS, R. y W. F. G. HASELAGER (2006). «The embodiment of Meaning», en *Manuscrito: Revista Internacional de Filosofía*, vol. 29, n.º 2, pp. 753-764.
- KIVY, P. (1967). «Hume's Standard of Taste: Breaking the Circle», en *British Journal of Aesthetics*, vol. 7, n.º 1, pp. 57.
- (1973). *Speaking of art*. La Haya: Martinus Nijhoff.
- (1992). «Hutcheson's Idea of Beauty: Simple or Complex?», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, n.º 3, pp. 243-245.
- (2003). *The Seventh Sense*. Nueva York, Oxford: Clarendon Press.
- (2012). «What Really Happened in the Eighteenth Century: The 'Modern System' Re-examined (Again)», en *British Journal of Aesthetics*, vol. 52, n.º 1, pp. 61-74.
- KORSMEYER, C. (1975). «Relativism and Hutcheson's aesthetics theory», en *Journal of The History of Ideas*, vol. 36.
- LA BRUYÈRE (1951). *Oeuvres Complètes*. París: NRF, La Pléiade.

- LAKOFF, G. (1987) *Women, Fire, and Dangerous Things: What categories Reveal about the Mind*. Chicago-Londres: University of Chicago Press.
- (2008). «The Neural Theory of Metaphor», en R. GIBBS (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, pp. 17-38. Cambridge: Cambridge University Press.
- y M. JHONSON (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- y M. JHONSON (1999). *Philosophy in the Flesh*. Nueva York: Basic Books.
- LANGACKER, R. W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford: Stanford University Press.
- LEVINSON, J. (1989). «Refining Art Historically», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, n.º 1, pp. 21-33.
- LOCKE, J. (1980). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Editora Nacional.
- MARCHAN FIZ, S. (1987). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza.
- MORENO, I. (2013). *La justificación del valor: un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*. Montevideo: Universidad de la República (Biblioteca Plural).
- MORTENSEN, P. (1994). «Shaftesbury and the Morality of Art Appreciation», en *Journal of The History of Ideas*, vol. 4, pp. 631-650.
- MOTHERSILL, M. (1997). «In Defense of Hume and the Causal Theory of Taste», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, n.º 3.
- NANAY, B. (2016). *Aesthetics as Philosophy of Perception*. Oxford: Oxford University Press.
- PLATÓN (1988). *Obras completas*. Madrid: Gredos.
- ROSSI, M. M. (1944). *L'estetica dell'empirismo inglese*. Florencia: Sansoni.
- SCRUTON, R. (2007). «In Search of the Aesthetic», en *British Journal of Aesthetics*, vol. 47, n.º 3.
- SHAFTESBURY (2001). *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (3 vols.). Indianapolis: Liberty Fund.
- SCHILPP, P. A. (1960). *Kant's Pre-Critical Ethics* (2.ª ed.). Evanston: Northwestern University Press.
- SIBLEY, F. (1959). «A Contemporary Theory of Aesthetic Qualities: Aesthetics Concepts», en *The Philosophical Review*, vol. 68, n.º 4, pp. 421-450.
- (2001). *Approach to Aesthetics*, J. BENSON, B. REDFERN y J. ROXBEE COX (eds.). Oxford: Clarendon Press.
- STOLNITZ, J. (1960). *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Cambridge: Mass.
- STOLNITZ, J. (1961). «On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, n.º 2, pp. 131-143.
- TATARKIEWICZ, W. (1991). *Historia de la estética*, tomo III, *La estética moderna*. Madrid: Akal.
- TAYLOR, J. R. (2003). *Cognitive Grammar*. Oxford: Oxford University Press (Oxford Textbooks in Linguistics).
- TILGHMAN, B. R. (2004). «Reflections on Aesthetic Judgement», en *British Journal of Aesthetics*, vol. 44, n.º 3, pp. 248-260.

- TOWNSEND, D. (1982). «Shaftesbury's Aesthetic Theory», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41, n.º 2, pp. 205-213.
- (1987). «From Shaftesbury to Kant: The Development of the Concept of Aesthetic Experience», en *Journal of the History of Ideas*, vol. 48, n.º 2, pp. 287-305.
- (1991). «Lockean Aesthetics», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, n.º 4, pp. 349-361.
- VELOTTI, S. (2008). *Estetica analitica: Un breviario critico*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica.
- VIVAS, E. (1959). «Contextualism Reconsidered», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 18.
- WEITZ, M. (1956). «The Role of Theory in Aesthetics», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, n.º 1, pp. 27-35.
- WIMSATT, W. K., Jr. y M. C. BEARDSLEY (1946). «The Intentional Fallacy», en *The Sewanee Review* (The Johns Hopkins University Press), vol. 54, n.º 3 (jul.-set.), pp. 468-488.
- WITTGENSTEIN, L. (1953). *Philosophische Untersuchungen, Philosophical Investigation*. Oxford: Blackwell.
- WOLLHEIM, R. (1980). *Art and its objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001). «On formalism and pictorial organization», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, pp. 127-37.
- WOODMANSEE, M. (1981). «The Interests in disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany», en *Thirty-ninth Annual Meeting of the American Society for Aesthetics University of South Florida*. Tampa: University of South Florida.
- ZANGWILL, N. (2006). «The unimportance of the avant garde», en *JTLA (Journal of the Faculty of Letters, University of Tokyo, Aesthetics)*, vol. 31, pp. 85-90.

La idea de que la experiencia estética es puramente subjetiva, autónoma y se encuentra asociada a un sentimiento de placer específico generó varios malentendidos al suponer, en primer lugar, que debido a su carácter de sentimiento peculiar la experiencia estética está divorciada de otras capacidades humanas tales como la cognitiva. En segundo lugar, que existen cualidades en el arte que son apreciadas universalmente gracias a ese sentimiento que la estética moderna denominó *gusto*. Esas cualidades específicas y ahistóricas del arte, fueron entendidas luego en términos de visualidad, musicalidad o poesía *pura*. Analizo aquí el origen de la idea de *autonomía y especificidad* estética en la modernidad y sus posteriores repercusiones para mostrar la insalvable dificultad que se nos plantea al querer definir la experiencia estética en términos de objetividad o subjetividad, exclusivamente, junto con su identificación con la apreciación del arte.

