

Orígenes de la estética moderna

Valeriano Bozal

Las críticas que aparecen en periódicos y revistas, los tratados de estética, los ensayos, las historias del arte a las que tenemos acceso nos resultan tan familiares como los museos, las salas de exposiciones, las bienales, etc., pero no siempre fue así. Este mundo se perfila en un momento concreto de nuestra historia, el siglo XVIII, y configura la época que se conoce con el nombre de modernidad. Tampoco, en sentido contrario, es adecuado afirmar que ofrece en todo un nacer original y definitivo.

Hubo escritos de estética antes del Siglo de las Luces, aunque no utilizaran este término o no lo utilizaran con el mismo sentido que actualmente posee, también referencias críticas, juicios de valor, historiadores y modos historiográficos «escondidos» en las narraciones biográficas y en las crónicas más informativas. Son muchos los nombres clásicos que merecen ser nombrados, Platón, Aristóteles, Plinio, Vasari, Bellori... Es obvio que algunos escritos pueden ser considerados como incipientes propuestas estéticas: el *Ión* y el *Hippias* platónicos, la *Poética* de Aristóteles, el tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino, el *Paragone* de Leonardo, la *Idea* de Bellori... Ahora bien, no cabe duda de que todas estas propuestas fragmentarias –y fundamentales para nuestra comprensión del tema– adquieren en el siglo XVIII una fisonomía nueva, más explícitamente sistemática y más autoconsciente de su entidad.

Es en el Siglo de las Luces cuando aparecen los textos que se consideran fundadores: *Estética* (1750) de Baumgarten, *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann, los *Salones* (1759 es la fecha del primero) de Diderot. Pero no debemos ser en esto excesivamente formales, ni la estética, ni la historia del arte, ni la crítica «nacen» de un texto y tampoco me parece aconsejable hablar de «textos fundadores» con semejante simplicidad. Aunque Baumgarten haya formulado el nuevo significado que adquirirá «estética» en la modernidad, ni lo ha hecho con la precisión que sería de desear, ni ha ejercido la influencia que cabría esperar, ni siquiera es el primero en abordar las cuestiones que a la estética moderna conciernen¹.

¹ Baumgarten escribió de «estética» ya en sus *Meditaciones poéticas* de 1735. «Estética», término que deriva del griego *aisthetike*, remite al ámbito de las sensaciones, la imaginación, la sensibilidad, etc.

Algunos autores ingleses se adelantaron en bastantes años y lo hicieron, además, con puntos de vista más amplios y, a la vez, más rigurosos y complejos: Addison, Hutcheson, Shaftesbury... Lo estético no es materia que surja completa en cabeza de autor alguno, surge en el diálogo intelectual —muchas veces no sistemático— que a lo largo del siglo se mantuvo, diálogo que incluía el debate, cuando no su uso, con los textos del pasado, pero también el que se mantuvo con la incipiente historia y la crítica de arte. En su seno —y otro tanto sucede con estas dos respecto a la estética— es donde se configuran los problemas que ya durante muchos años van a seguir acuciándonos.

¿Por qué sucede así y por qué en ese momento? Hay diversas respuestas a esta doble, y complementaria, pregunta. Si el lector ha examinado antes alguna historia de la estética o algún tratado sobre el asunto, es muy posible que se haya encontrado con una explicación interna, esto es, aquella que busca causas en los antecedentes teóricos —estéticos o pre-estéticos, y en general filosóficos— del siglo XVII. No cabe duda de que ese es un camino ineludible y que buena parte de las cuestiones planteadas en el Siglo de las Luces, incluso los modos de suscitarlas y las perspectivas con las que se enfocan, se producen en el debate con lo anterior y, en ocasiones, en la continuidad de sus pautas. Pero, en mi opinión, es preciso dar un paso más y alcanzar una explicación, si se quiere, externa: en la configuración de las nuevas disciplinas tuvo un papel determinante tanto la evolución misma del arte cuanto el sentido de su recepción y gusto, sobre los que las nuevas disciplinas, a su vez, influyeron de forma decisiva. Además, tal como ya se ha dicho, cada una de las tres, estética, crítica e historia, incidieron no menos decisivamente sobre el respectivo desarrollo de las restantes, y otro tanto sucedió con la crítica e historia literarias, dramáticas, musicales, etc.

El panorama es ya bien diferente del que ofrecía el siglo barroco. Nos encontramos ante un conjunto de actividades y reflexiones que se concretan o no en disciplinas formalizadas, que descubren un espacio cultural preciso y que pretenden autonomía. Aquí empieza a entrecerse la respuesta a la doble pregunta antes planteada.

Autonomía del arte

En el capítulo IX de su *Laocoonte*, escribe Lessing que «sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquellas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquellas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo sino como

mero auxiliar de la religión, la cual, en las representaciones plásticas que le pedía el arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello»².

Tomado al pie de la letra, el texto de Lessing implica al menos la cautela, cuando no el rechazo, sobre la mayor parte del arte producido a lo largo de la historia, en su mayoría de carácter religioso —o cortesano, o político, que para el caso viene a ser lo mismo—, y también del que iba a producirse después, el neoclasicismo davidiano ligado a la Revolución, por ejemplo, o el arte romántico, por no hablar de nuestro siglo. Ello mismo exige que analicemos con algún detenimiento la exigencia que tan penosos resultados podría acarrear, la exigencia de autonomía.

Por lo pronto, no es una exigencia estricta o exclusivamente teórica, es una cualidad de la práctica artística que, desde los primeros años del siglo alienta un movimiento cada vez más alejado de las pautas y exigencias anteriores. Posiblemente no se hubieran efectuado cambios teóricos de no ser porque el arte se encaminó hacia la valoración de cualidades ante todo visuales y, en general, sensibles. Ese estilo que conocemos con el nombre de Rococó, que tanto cuesta delimitar a los historiadores, no es una mera evolución del Barroco o, mucho menos, su decadencia. La relación, en ocasiones estrecha, que con el Barroco guarda no debe ocultar los cambios radicales que introduce. Entre todos, me limitaré a uno: las cualidades sensibles de los acontecimientos narrados o de las figuras y objetos representados no son medios para representar significados distintos de ellas mismas. No aluden a la gloria divina o a la ceremonia religiosa, no cantan la excelsitud de lo transcendente o la magnificencia del monarca. Las cualidades sensibles poseen valor por sí mismas en tanto que producen placer o deleite. Es su propia materialidad, la textura de las telas y de las carnes, la animación de los parques, su vegetación, su fragancia, la exaltada moderación de las escenas cotidianas, la densidad del firmamento, las formas de los parterres y las estatuas no menos que la amable vida en el campo, pero también la excitación del erotismo y el mirón..., todos ellos motivos que producen placer a quien contempla tales escenas o las lee. Un placer, por otra parte, que no puede reducirse al de los sentidos, aunque en ellos comience, que no es sólo sensual, aunque también sea sensual. Un placer más refinado, más delicado, gozoso y, a pesar de todo, espiritual, placer del gusto, un placer que no dudo en denominar estético: marca de un ámbito nuevo y, en buena medida, autónomo.

La autonomía del arte, un proceso que corre en paralelo con la autonomía del conocimiento científico respecto de los prejuicios y con la del comportamiento respecto de la moral establecida, es uno de los factores fundamentales de la modernidad. No es un proceso sencillo, tampoco tiene lugar

² G. E. Lessing, *Laocoonte*, Madrid, Ed. Nacional, 1977, 124 (trad. de Eustaquio Barjau). Edic. original: 1766.

de un día para otro. Aunque aquí nos ocupan, ante todo, los aspectos teóricos del proceso, éstos son inseparables de la práctica artística y de la actividad a ella conectada. La evolución estilística por sí sola —si tal cosa puede siquiera imaginarse— no hubiera pasado de un interés minoritario y seguramente hubiese decaído con rapidez. Si no sucedió así fue porque, además de la entidad de los artistas y literatos que la llevaron a cabo, se articulaba con otra serie de cambios que dieron pie a su desarrollo y paulatina transformación, y, en su decurso, a una creciente consolidación.

Tres son los factores que sobre este particular resultan fundamentales (y, a la vez, complementarios): el desarrollo de la crítica, de la historia del arte y de la estética.

Los salones y la crítica de arte

Aunque no podemos reducir la crítica de arte a una de sus manifestaciones, sí me limitaré aquí a la más central y efectiva: la que surge en torno a los salones. Los salones que a partir de 1725 se realizan en el Salon Carré del Louvre —de donde toman su nombre— tienen su origen en la exposición celebrada en 1667 para conmemorar la fundación de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, una institución creada por la monarquía francesa destinada a su mayor gloria, a poner de relieve la preocupación del rey por las artes. Esta preocupación forma parte, como los historiadores han puesto en claro, de la «fabricación» de la imagen del monarca³.

Los salones ~~fueron una institución real~~ y continuaron siéndolo a lo largo del siglo XVIII, pero produjeron efectos que desbordan esos límites. En primer lugar, y es posible que éste fuese un efecto buscado, redujeron considerablemente el poder de gremios y cofradías, restos de la sociedad feudal de difícil integración en el centralismo de la monarquía absoluta. Ahora bien, junto a éste, otros efectos no buscados, al menos en sus últimas consecuencias: el salón crea un público que disfruta contemplando y valorando las obras expuestas, público que tiene acceso a lo que antes sólo era privilegio cortesano. El salón difunde las tendencias y propone gustos, excita el juicio y promueve tanto la información como la crítica. En una palabra, aunque de una forma inicialmente tímida, el salón constituye la primera forma de democratización de la recepción de las obras de arte, en claro paralelismo con lo que sucedía con el teatro dieciochesco y las restantes prácticas artísticas.

Los salones cobraron impulso en torno a 1751, año a partir del cual se cumple la bienalidad establecida por Colbert en el siglo anterior. Su inau-

³ Cfr. Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995.

guración es una ceremonia real, se abre el 25 de agosto, día de San Luis, y dura aproximadamente un mes. Las academias provinciales, dependientes de la parisina, celebran también salones y los gremios y cofradías intentan competir con las academias pero terminan perdiendo frente a ellas.

El Salon del Louvre fue ampliamente visitado. A tenor de los folletos-guías vendidos se ha fijado la siguiente estimación: más de 16.000 visitantes en 1759, 37.000 en 1781, todo ello en una población en torno a 600.000 habitantes. El número de artistas también oscila: desde 37 en 1759 hasta 45 en 1781. Con la Revolución la situación cambia radicalmente, el salón se democratiza y todos, no sólo los académicos, pueden exponer⁴.

Aunque fundamentalmente franceses, los salones poseen implicaciones más amplias. Por una parte, porque también en otros países empiezan a hacerse exposiciones de carácter similar, por otra, porque el interés que los salones suscitan conduce a la publicación de informaciones y valoraciones que hemos de considerar como la primeras críticas de arte. Ejemplos de aquellas exposiciones son las que a partir de 1769 organiza la Royal Academy of Arts de Londres, ejemplo de las críticas, las que Diderot publica a partir de 1759.

El primero de los salones de Diderot tiene forma de carta dirigida a Friedrich Melchior Grimm en septiembre de 1759, carta que éste publica sin firmar y con correcciones en la *Correspondance littéraire* el 1 de noviembre de ese año⁵. El género adquiere una definición que nunca le abandonará: la crítica se propone como una consideración personal que valora las obras y las compara, pero que también informa sobre su contenido. Su redacción, breve y vivaz, sin pretensión de exhaustividad, sin ánimo de tratadista. Un género nuevo, ligado directamente a la actividad artística, que supone la existencia de una industria periodística, por limitada que sea, y unos lectores entre los que la publicación se difunde. Un género, finalmente, que anima al comentario y al intercambio de opiniones, fundamental para difundir no sólo el conocimiento de esta o aquella obra, de este o aquel artista, sino también su interpretación y, a la vez, los supuestos teóricos, explícitos o implícitos, sobre los que esa interpretación (y valoración) se apoyan.

2

La historia del arte

La historia del arte no tiene menos importancia que la crítica en la configuración de la autonomía y, como dicen algunos autores, de la institución arte. Al igual que sucede en el caso de la crítica, tal como he adelantado,

⁴ Udolpho van de Sandt, «Le Salon de l'Academie de 1759 à 1781», en VV.AA., *Diderot & l'Art de Boucher à David*, París, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1984.

⁵ Edic. crítica del Salón de 1759 preparada por Jacques Chouillet: Diderot, *Essai sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, París, Hermann, 1984.

también encontramos antecedentes importantes para la historia antes del siglo XVIII. Destaqué la presencia de biógrafos –Vasari y Bellori son, quizá, los más ilustres–, justo es mencionar con ellos a los historiadores que recibieron de reyes y ministros el encargo de contar sus vidas y hazañas a fin de que la posteridad tuviera cumplida noticia de todo ello. El reinado de Luis XIV fue propicio para esos historiadores que, como Peter Burke ha mostrado, contribuyeron de manera decisiva a «fabricar» su imagen. También fueron historiadores los que se ocuparon de la Antigüedad, muchas veces con el ánimo de describir las ciudades antiguas, las obras desaparecidas o fragmentariamente conservadas, las noticias de los artistas... Pero sólo ahora se perfila, hablando con propiedad, una historia del arte.

El interés por la Antigüedad y las antigüedades no es nuevo –y el lector interesado leerá con provecho los libros que sobre el particular ha escrito Haskell⁶–, pero la *Historia del arte en la Antigüedad* que Winckelmann publica en 1764 sí es nueva⁷. Lo son su punto de vista y metodología, la estructura que adopta, es nueva la ambición de historiar científicamente el pasado. Dos rasgos me parece importante destacar en este punto: el primero, el comentado más a menudo, el «esquema» en el que Winckelmann introduce, y explica, el arte griego; el segundo, no tan utilizado por los historiadores pero no por ello menos pertinente, su concepción de la belleza (y, consecuentemente, del arte), tal como la expone por adelantado en los capítulos previos a la investigación histórica.

Si el primero, el esquema, será de acusado recibo en la historiografía posterior, que no sólo lo aplicará al arte griego, sino que lo extenderá a la «vida» de los estilos –comprendidos, así, según una secuencia canónica: nacimiento u origen, desarrollo, madurez y decadencia–, el segundo, estrechamente ligado a sus estudios concretos y a sus concepciones de corte neoplatónico –y, por tanto, fuera de lugar cuando el neoplatonismo entre en crisis–, implica una pretensión de generalidad mucho más rigurosa que la esgrimida por anteriores estudiosos de la Antigüedad. Pues Winckelmann no acopia datos o se limita a ordenarlos según un orden cronológico externo, sino que plantea un concepto de belleza según el cual se encadenan relaciones de causas y efectos, un movimiento de la historia en el que se valoran estilos y épocas.

No sólo mirando al pasado. La concepción winckelmanniana hace de la Antigüedad un pasado que puede ser futuro para su tiempo –siguiendo la precisa terminología de Assunto⁸–, pauta de grandeza y medida del valor. Si nos interesa el mundo griego no es por la curiosidad que sus obras suscitan

⁶ Francis Haskell y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 1990. Francis Haskell, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994.

⁷ J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1989.

⁸ R. Assunto, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor Dis., 1990.

o por la pretensión de reunir sus manifestaciones: se ofrece como modelo de una grandeza que quizá nosotros podemos alcanzar también. De esta manera, Winckelmann no sólo propone un esquema en el que historiar lo que ha sucedido, sino que, articulándolo en el presente y en el proyecto de futuro, remite al protagonista de esa historia, el sujeto que debe cambiar el mundo y hacerse, también, grande, como lo fueron los griegos. Sólo la asunción de ese protagonismo permite hablar de modernidad, y es la afirmación de tal protagonismo aquello que la funda, incluso cuando, como en el caso de Winckelmann, parece correr el riesgo del que mira hacia atrás en exceso. La afirmación de un sujeto histórico es la condición de todo cambio posible, también la definición de un sujeto con entidad propia, que no se disuelva en el destino providencialista de lo que ya está dado o de lo que escapa a su poder. El arte no escapa a ese proyecto de modernidad que un sujeto puede hacer efectivo y, con él, la posibilidad de una felicidad ahora ausente.

Sin abandonar la pretensión de cientificidad que guió todos sus estudios, Winckelmann pone en primer plano el que será problema central de la investigación historiográfica: la determinación del lugar exacto desde el que se realiza, su punto de vista, y, con ello, de su objetividad. Y no sólo por los posibles errores que la distancia respecto del pasado seguramente permite, sino por la perspectiva desde la que el pasado se aborda: limitada por el presente pero también por el proyecto que del futuro se perfila en ese presente.

La historia que Winckelmann escribe –y que a partir de él se escribe, incluso cuando se banaliza en la fórmula del progreso– se configura desde el deseo de felicidad y grandeza que sólo el sujeto histórico puede hacer suyo. Winckelmann no fue optimista en este punto y dudó mucho de que nosotros –los hombres de su tiempo, pero también nosotros– llegásemos a alcanzar aquella grandeza. La convención del optimismo ilustrado encuentra en sus textos un encaje difícil y su propia concepción de la belleza, tal como Praz la ha analizado con agudeza⁹, se resuelve finalmente en una perfección perversa y, así, imposible. La mayor claridad de su luz –que explicita tanto en el Apolo de Belvedere como en las esculturas de Canova– conduce a un mundo de tinieblas.

Su historia funda la posibilidad de un sistema de valores y juicios que, sin despegar de la belleza antigua –por ella– permite la crítica de lo que en el siglo XVIII se estaba haciendo. Pero su insistencia en situar el futuro en el anhelo de un pasado lejano y de hacer este pasado magnífico inamovible, produjo dos consecuencias inesperadas, a la vez que complementarias: el anhelo de aquella belleza antigua, que la modernidad negaba todos los días, fue desde entonces una de las notas centrales de esa modernidad –teñida ya

⁹ M. Praz, *Gusto neoclásico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

para siempre de melancolía—; la melancolía fecundó un movimiento histórico que con su hacer y su ritmo negaba la vuelta al origen mientras afirmaba su necesidad. La constancia de aquel anhelo y de esta facticidad marcaron —marcan— al sujeto histórico.

Historia, crítica y estética articulan sus espacios y establecen las vías para encuentros que nutren ya toda la modernidad, trazando su figura, su fisonomía, de una vez por todas. De esta manera, la autonomía del arte encuentra un terreno tan abonado como difícil de mantener: desde ella se vuelve, ahora ya con nuevos bríos, sobre la moralidad de la vida sublime, de la serena grandeza, un programa estético con evidentes implicaciones morales. El recurso de la historia desborda los límites de la erudición y los revival se viven como refundaciones que sólo esclerotizadas pueden contemplarse arqueológicamente.

Ahora bien, esta sublimidad que Winckelmann —y, con él, buena parte de los teóricos de las Luces— hace suya, puede mutarse en grotesca si al mirar atrás sólo atrás miramos, si el anhelo no es más que un espejismo: el grotesco, tentación para las Luces, se hace figura en el ángel de la historia que Benjamin imagina¹⁰, no el que se dirige hacia el futuro por el camino del progreso y la razón, sino el que vuela hacia delante pero no ve a dónde se encamina, porque su mirada sólo hacia lo que abandona se dirige y su movimiento no tiene otro sentido que el de la corriente que mueve sus alas. Este sujeto grotesco, negativo de aquel otro sublime, le acompaña desde los orígenes de la modernidad.

3

Estética

Las categorías estéticas fundamentales se gestaron en los primeros años del siglo XVIII en los escritos de Addison, Hutcheson, Shaftesbury, etc. Todos ellos delimitaron un espacio cuyos límites fueron precisándose a lo largo del siglo. Si hasta ahora la belleza había sido la categoría central —y muchas veces única—, ahora otras compartieron la definición de lo estético: sublime, pintoresco, incluso cómico aunque este concepto tuvo un más lento y azaroso desarrollo. Si la belleza había exigido la aquiescencia del receptor de la obra de arte, en estos momentos empezaba a ser bello todo lo que en la recepción producía un cierto placer... estético. Esta inversión no fue

¹⁰ «Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y componer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hasta el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.» Walter Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, 82.

completa y tampoco ignoró las cualidades que en el objeto marcaban la belleza: el debate sobre su condición, los tópicos de la unidad en la diversidad, que habían dado juego a la reflexión tradicional, encontraron nuevo impulso en ese debate. Pero no cabe duda de que en el mismo instante en que sublime y pintoresco acompañan a la belleza, por mucho que se proclame la final supremacía de ésta, se transforma el panorama de las categorías y, lo que quizá sea más importante, se exige un fundamento nuevo.

Los clasicistas barrocos no dudaron en identificar la belleza con el ideal y afirmar que éste «mejoraba» las cosas percibidas por los sentidos, es decir, la realidad empírica, temporal. De este modo, el placer producido por la contemplación de una obra de arte se asimilaba, si no a la contemplación de la Idea, sí, al menos, a la de una imagen que a ella podía conducir. Por su misma naturaleza, la belleza era perfecta y no podía compartir su dominio con ninguna otra categoría. Tampoco podía apoyarse en un sujeto individual que la legitimase (salvo la divinidad, que, naturalmente, no puede ser considerada «sujeto individual»). Lo feo, lo grotesco, lo servil de la representación del mundo empírico sólo podían justificarse cuando conducían, indirectamente, a la belleza de la que carecían. La caricatura, manifestación suprema de lo grotesco, era una forma de la sátira: contemplando lo deforme y ridículo se promovía la perfección.

Si en el ámbito de la historia el problema se centró en la naturaleza del sujeto que debía protagonizarla, en el de la estética es el sujeto que percibe la naturaleza o el que suponen las obras de arte —trasunto de éste— el que centra la atención. La multiplicación de las categorías estéticas se derivaba de la aceptación de los efectos producidos en la relación a ese sujeto, individual en cada caso, colectivo en términos generales. El gusto era el modo que tenía de manifestarse en este dominio, no tanto porque proyectase *su gusto* sobre los objetos, cuanto porque se formaba en su contemplación y gozo. La pregunta por la naturaleza de ese sujeto, por la condición del gusto y, en sentido más amplio, la pregunta por la relación con las obras de arte, el modo de su recepción, contemplación, etc., adquirió mucha mayor importancia de la que hasta ahora había tenido. En su respuesta se precisaban los límites y contextura de un espacio propiamente estético y artístico.

Cuando Addison se atuvo en su reflexión —quizá la más moderna entre todas las publicadas a principios del siglo XVIII— a los placeres que producen la «variedad» de los objetos y/o su «grandeza», y no sólo a la perfección de la simetría o proporciones —que, sin embargo, no ignoró—, y cuando situó tal placer en el marco de la imaginación, no sólo alteró el estatus de la belleza, sino que indicó con precisión la necesidad de buscar fundamento para el nuevo panorama. Al señalar la imaginación como el más idóneo, excluía las limitaciones de los sentidos que, con todo, cumplían un papel decisivo en la producción del placer estético en cuanto origen y condición inicial del mismo (tal como sus presupuestos empiristas exi-

gían), pero también se negaba a hacer del intelecto la fuente de ese placer estético.

El debate sobre la facultad a la que atribuir la responsabilidad de semejante placer no había hecho más que empezar. En él ocupó la imaginación un lugar destacado, pues, facultad intermedia entre el conocimiento sensible y el intelectual, participaba de ambos sin limitarse a ambos. Addison la hizo suya, Kant, por razones bien diferentes, también. Otros autores prefirieron hablar de un sentido específico o de una facultad no integrada en el cuadro de las tradicionales. En el decurso de este debate se perfiló un nuevo significado de «sensibilidad», que, lejos de limitarse al conocimiento sensorial, a la llamada tradicionalmente intuición sensible, empezó a referirse a la capacidad y desarrollo del gusto (tanto en lo relativo a las obras de arte cuanto a la naturaleza y los acontecimientos de la vida real: una persona sensible era la que, afectada por una obra de arte o una poesía, respondía a sus incitaciones, también la que mostraba su delicadeza de sentimientos ante acontecimientos o individuos reales).

Lo que ahora interesa destacar no es cuál de todas esas facultades —si es que el término no resulta excesivo— puede dar cumplida respuesta a la pregunta por el agente responsable del gusto, sino la necesidad misma de buscar una específica para él, pues ello quiere decir que la estética ponía en pie un territorio propio, no subsumible en ninguno de los ya existentes. Y con la estética, el arte.

Los autores del Siglo de las Luces y el público en general —ahora ya empieza a poder hablarse de público en sentido moderno— encontraron en el gusto el eje central de ese territorio. Gusto es, todavía hoy, término bien equívoco, lo mismo hace referencia a las preferencias subjetivas, incluso al capricho personal —siguiendo el conocido «sobre gustos no hay nada escrito»—, que a la formación de la sensibilidad de los individuos —una parte de la educación general— y a las maneras de representar el mundo —como cuando decimos que una montaña *es* grandiosa o que una puesta de sol *es* sublime.

Siempre ha habido gustos y siempre se habló de gustos. Es bien conocido que el gusto español se identificó en el siglo XVII con el mal gusto o que, en todo caso, se entendió como preferencia por la sobriedad, los tonos oscuros —cuando no, decididamente, el negro—, el empaque, etc. De la misma manera, el gusto por lo clásico se consideró siempre —incluso en el seno mismo del Barroco— como un gusto excelso y magnífico. Ahora, sin embargo, sin perderse por completo ese sentido, el gusto posee mayor alcance. No sólo puede formarse y hacerse más delicado de lo que inicialmente es, no sólo permite la cualificación, positiva o negativa, de una época, una colectividad o una nación, además se ofrece en sus juicios con pretensión de universalidad, al margen del subjetivismo, y como una forma de «conocimiento» de las cosas que en modo alguno puede identificarse con la propia de lo sensible —particular y concreto— o con la del intelectual —abstracto para poder ser universal.

No voy a ocuparme aquí de los diversos enfoques que sobre este tema ofrecen los autores del siglo —serán abordados con detenimiento en los capítulos específicos—, pero sí deseo mencionar las dos grandes vías en las que estos enfoques se centraron. La primera, también primera en el tiempo, ya se ha indicado: es la que corresponde al empirismo, que encuentra su más brillante exposición en las reflexiones que David Hume realizó en torno a la delicadeza del gusto. La igualdad de nuestra configuración fisiológica y psicológica constituye la base sobre la que se levantan las diferencias, la mayor o menor delicadeza de cada uno, que con una formación esmerada permite elevarse a los más altos niveles. Base suficiente, por otra parte, para permitirnos hablar de juicios de gusto con carácter general es decir en la expectativa de que sean comprendidos por todos, aunque no necesariamente aceptados, pues sobre el contenido del juicio particular caben, como es lógico, diferencias de criterio.

La segunda se planteó explícitamente como una crítica radical de ésta. Se desarrolla en las críticas kantianas y muy especialmente en la *Crítica del juicio*. Kant busca un fundamento a priori y necesario para juicios que en el empirismo estaban siempre sometidos al supuesto de aquella igualdad de hecho —un supuesto que, por su carácter factual, nunca podría convencer-nos de su necesidad, porque nunca se conocería a todos y siempre podría pensarse en otros sujetos que, ahora desconocidos, no cumplieran tales condiciones—. El «sujeto transcendental» que Kant establece en la *Crítica de la razón pura* encuentra en la *Crítica del juicio* su mundo estético, sustituyendo al «sujeto empírico» de Addison, Burke o Hume.

En ambos casos, por encima de esta radical diferencia, un aspecto común: la necesidad de un sujeto sobre el que fundar el gusto. Empírico o transcendental, con una entidad muy superior a la de aquel que sólo podía mostrar aquiescencia a la belleza que se le ofrecía (basada en un ideal en el que no había tenido intervención alguna). La importancia de esta nueva fundamentación del placer estético la ponían de relieve, en negativo, las dificultades de todos aquellos que continuaban siendo partidarios de una estética próxima al neoplatonismo, una estética que escapase al sujeto singular, protagonista del placer estético y responsable de su gusto.

Al mantener la belleza como categoría exclusiva y al asentar su perfección fuera de la relación a un sujeto, tenían que dar alguna explicación coherente de lo sublime y lo pintoresco que no introdujese el recurso a la imaginación o cualquier otra facultad similar del sujeto. El más importante de todos estos autores, por su claridad e influencia, el pintor Rafael Mengs, estuvo obligado a convertir esas categorías en modalidades estilísticas de la belleza, amparándose en residuos de las retóricas clasicistas ahora nuevamente releídas.

Es cierto que Mengs relacionó la belleza con «las ideas», con lo que parece que hizo amplia concesión al «espíritu de la época», pues las ideas —en

plural—han de serlo de los individuos que las tienen (con lo que parece separarse de la Idea, propia del clasicismo barroco). Pero no hay tal concesión: la Belleza, escribe como resumen del capítulo II de sus *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, «proviene de la conformidad de la materia con las ideas. Las ideas provendrán del conocimiento del destino de la cosa: este conocimiento nace de la experiencia y especulación sobre los efectos generales de las cosas: los efectos se miden por el destino que el Criador ha querido dar a la materia; y este destino tiene por fundamento la distribución graduada de las perfecciones de la Naturaleza. Finalmente, la causa de todo es la inmensidad de la Divina sabiduría»¹¹.

La esquemática argumentación secuencial de Mengs tiene la virtud de poner de relieve en pocas palabras aquello que se esconde detrás de «nuestras ideas»: la causa final y la inmensidad de la divina sabiduría. Si ello es así, el sujeto sólo tiene que aguzar su ingenio para advertirla y prestar asentimiento. El sujeto no es fundamento ni garantía de nada y su gusto un sistema de preferencias basado en el acierto que le permita descubrir «el destino de la cosa», es decir, el «destino que el Criador ha querido dar a la materia». La presencia y difusión de las ideas de Mengs no hacía sino mostrar la complejidad en cuyo marco fue configurándose el nuevo pensamiento estético.

Ut pictura poesis

La autonomía del arte no se extiende sólo frente a otras actividades o funciones, afecta también al interior de las artes y tiene su más clara manifestación en la crisis del *ut pictura poesis*. El tópico horaciano, eje fundamental de la teoría humanista del arte y la literatura, había venido amparando una concepción según la cual la pintura era como la poesía. Ahora, la crítica de Lessing ponía de relieve que el lenguaje de la poesía y el de la pintura no sólo eran distintos sino por completo contrapuestos. Ello afectaba tanto a la condición de los asuntos representados por una y otra cuanto a la crítica que de las obras podía hacerse. Propio de la poesía era la narración de las acciones y de los caracteres en el decurso de las acciones, propio de la pintura y la escultura la representación de los objetos y de las figuras¹².

Lessing no hacía más que volver sobre dos conceptos tradicionales de las artes, artes del tiempo y artes del espacio. Su novedad no radicaba en este punto, que había dado abundante juego en los diferentes debates sobre la

¹¹ A. R. Mengs, *Obras*, Madrid, Imprenta Real, 1780, 8.

¹² El lector interesado encontrará un buen estudio en el ya célebre libro de R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* (Madrid, Cátedra, 1982), aunque ofrece una interpretación en exceso conservadora de la posición de Lessing.

dispar nobleza de las artes, su capacidad de representación y verosimilitud, etcétera. Su novedad radicaba en el enfoque ahora utilizado: el lenguaje.

Ya no se trataba de dilucidar si las imágenes pictóricas representaban mejor o no la realidad que la palabra poética, o si ésta era más noble que aquélla en cuanto que afectaba a la mente y no dependía de la manualidad. Ahora lo que se afirmaba es que las imágenes representaban, de acuerdo con su propia naturaleza lingüística, aspectos que las palabras, de acuerdo también con su específica naturaleza lingüística, no podían aprehender: la pintura no era como la poesía. Y este «no ser como» fundaba un modo nuevo de ver y una manera también nueva de entender la adecuación (un concepto fundamental para la teoría humanística): la que existe entre la cosa y el lenguaje que la dice.

Precisamente porque la pintura no es como la poesía, se afirma una relativa autonomía de ambas hasta ahora inexistente. Esta autonomía es en el *Laocoonte* lessingniano un rasgo sólo latente, sobre el que su autor no insiste, que de forma lenta se abre camino en el arte del siglo XIX. Ahora bien, no por lenta es una forma menos decidida y, me atrevo a decir, menos necesaria: sin ella se entendería mal el proceso en el que se desarrollan las diversas artes, el papel creciente que adquieren los problemas del lenguaje, el carácter cada vez menos literario que ofrecen las artes plásticas, convertido en muchos casos en rasgos que permite identificar al academicismo (y que culminará en la antiliterariedad del arte de vanguardia en el siglo XX), etc.

A su vez, esta diferencia de lenguaje, fundamento de una autonomía radical, no accesoria, obliga a volver sobre un problema que ha sido planteado desde puntos de vista diferentes: el del sujeto. Si cada arte posee un lenguaje propio, ¿cómo tiene el receptor acceso a cada uno de ellos? No, desde luego, a partir de facultades específicas, sino gracias a la imaginación: «lo que encontramos bello en una obra de arte no son nuestros ojos los que lo encuentran sino nuestra imaginación a través de nuestros ojos. Así pues, si una misma imagen puede ser suscitada en nuestra imaginación por medio de signos arbitrarios [las palabras] y por medio de signos naturales [los iconos], en los dos casos debe surgir en nosotros la misma sensación de complacencia, aunque no en el mismo grado»¹³.

El origen de la estética moderna está en el origen del sujeto moderno, es una de sus partes.

¹³ *Laocoonte*, edic. cit., 96. La identificación de los «signos arbitrarios» con las palabras y de los «signos naturales» con los iconos será a partir de este momento un tópico. La naturalidad del icono se afirmará a partir de la pretendida naturalidad de su significación, basada en el «parecido natural»; por el contrario, los sonidos que constituyen las palabras serán por completo arbitrarios respecto de los objetos referidos por ellas.