

SOBRE GUSTOS SE HA ESCRITO MUCHO

VALERIANO BOZAL

Universidad Complutense de Madrid

Tres asuntos van a ocuparme, aunque no en la misma medida. Las diferentes categorías del gusto es el primero; la incidencia sobre el gusto del desarrollo de la industria cultural y el arte de vanguardia (provisionalmente utilizaré esta denominación), el segundo; el tercero se refiere al papel que desempeña la sensibilidad en el ámbito de la historiografía artística tradicional (después se verá qué quiere decir «tradicional»).

1.

Decimos bello, sublime, pintoresco, grotesco, cómico, patético a propósito de multitud de objetos, obras, situaciones e incluso personas. Estos términos corresponden a las diferentes categorías del gusto y se formularon con precisión, y en sus acepciones actuales, en el siglo XVIII. Antes, la categoría estética por excelencia, única y verdadera, era la belleza, y cualquier otra predicación se hacía siempre en relación a ella. A comienzos del siglo XVIII, en 1712, J. Addison publicó una serie de artículos en el periódico *The Spectator* sobre los placeres de la imaginación, en los que analizaba el placer que suscitaban los objetos diversos y variados, los excesivos y monstruosos, además de los tradicionalmente considerados bellos. Addison establecía una pauta en un doble sentido: en primer lugar, consideraba placenteros objetos que desde el punto de vista de la belleza tradicional no debían serlo, puesto que no respetaban los principios o cánones de esa belleza, la transgredían en aspectos esenciales; en segundo lugar, concebía el placer estético de tales objetos, también de los bellos, como un placer, mejor sería decir placeres, de la imaginación.

Al proceder de este modo, Addison rompía con concepciones tradicionales asentadas con firmeza: lo sublime –que había sido abordado en la antigüedad en términos de estilo– era excesivo, desbordaba el justo medio de la belleza, la moderación, la proporción; lo sublime era desproporcionado y suscitaba admiración. El placer estético era el del asombro y la admiración. También lo diverso y movido, agitado, transgredía los rasgos de la belleza tradicional, estática en

su proporcionalidad y armonía, intemporal. También lo diverso, movido, allí donde se agitaba la temporalidad, era (es) interesante para la imaginación y satisfacía (satisface) la curiosidad.

Addison abría un camino por el que transitaron otros autores y en el que encontramos otras categorías y variantes de estas. E. Burke, por ejemplo, encontraba en lo terrorífico una manifestación de lo sublime (ya Addison había hablado de lo «monstruoso» al referirse a lo sublime). H. Blair se interesaba por el sublime moral de los héroes que ofrecen su vida por una causa. Hogarth razonaba sobre la diversa naturaleza de las líneas pictóricas y encontraba en la *serpentinata* una de las más elevadas. Y Kant establecía con firmeza la relación entre sublime y teleología. No hizo falta mucho tiempo para que se desarrollara una estética de lo feo, Rosenkranz, y una estética de la voluntad y la libertad, Schiller, y con el tiempo se pondrían los mimbres para una estética de lo cómico y lo grotesco, Baudelaire. El movimiento del arte y de la historia daba lugar a una categoría negativa, patético, que, al exigir una explicación específica de su naturaleza (lo patético es negativo, no implica placer positivo, satisfactorio, alguno, al menos no tal como han sido pensadas las restantes categorías, incluso lo sublime terrorífico o terrible), pone en tensión todo el sistema.

Addison se servía de ejemplos naturales para exponer categorías tan diferentes. Un riachuelo en un valle podía ser ejemplo de pintoresquismo y unas montañas de grandes dimensiones, grandiosas, lo eran de lo sublime. Burke también se apoyó sobre ejemplos naturales para el sublime terrorífico: una extensión ilimitada, un sonido extremo, una luz cegadora, una oscuridad radical, una sucesión indefinida, etc. Algunos de estos motivos se encuentran también en la reflexión kantiana: la tormenta desatada es sublime para todo aquel que está a salvo de sus consecuencias. Hogarth se movía por caminos diferentes: su tratado, aunque se sirve de ejemplos naturales, gira en torno a las posibilidades de la pintura. Lo sublime moral se celebra en comportamientos reales, pero también en obras trágicas que los representan, las que David dedicó a *El juramento de los Horacios* o a *Marat*, también muchas de las esculturas de Flaxmann pueden ser expresión adecuada de lo sublime moral.

La pintura ofrece abundantes ejemplos de las nuevas categorías. Las pinturas de David en lo que se refiere a lo sublime, también las de Füssli en lo sublime terrorífico. Las pinturas de Gainsborough y las de Constable son ejemplos de pintoresquismo, como lo serán los cartones para tapices que Goya realizó con destino a la Real Fábrica: el interés de los tipos, de los trajes, de los paisajes, su variedad, su movimiento y temporalidad.

Es cierto que muchos de estos artistas van más allá de lo que puede parecer a primera vista, y que Gainsborough, por ejemplo, enaltece a los propietarios de la hacienda, orgullosos de su posesión, tanto como disfruta y nos hace disfrutar con el pintoresquismo del paisaje, un pintoresquismo que en Constable

no esconde el papel desempeñado por la religión –en las torres, campanarios y agujas de las iglesias que *coronan* el paisaje– y el dominio de la naturaleza, el esfuerzo humano –en las esclusas que puede construir el hombre–, pero tal proceder, lejos de invalidar la condición de las categorías, no hace sino poner de manifiesto la complejidad de sus relaciones.

Todos estos motivos, naturales o representados, poseen unas características que suscitan las experiencias indicadas por las categorías, pero estas características se parecen poco a las que eran propias de la belleza tradicional. Es cierto que para que una montaña sea sublime debe ser grandiosa, de gran magnitud, y que algo pequeño difícilmente entrará en el ámbito de esta categoría, pero nadie está en condiciones de medir objetivamente ese tamaño y esa grandeza, de cuantificarlos, son relativos al sujeto en dos aspectos: por el primero, tienen que ser objetivamente grandes, *respecto* de él; por el segundo, este ha de ser consciente de esa grandeza, pues en caso contrario no surgirá la admiración. En parecido sentido, el sujeto deberá ser consciente de la grandeza moral propia de los Horacios y de Marat –solo así puede admirar la calidad moral de los protagonistas de las pinturas de David–.

Sucede lo mismo con los objetos pintorescos. El estatismo y la rutina están en contra de lo interesante. Debe moverse el riachuelo, a ser posible discurrir entre peñascos y riscos, han de agitarse los árboles frondosos, variar los campos en su cromatismo y en sus lindes; han de ser exóticas, originales, las costumbres y las indumentarias, las voces de los vendedores, el tráfago de las calles, las fiestas de sociedad y las populares. Solo así se suscitará y se satisfará la curiosidad, solo así surge lo interesante. Ahora bien, como sucedía en el caso anterior, no hay medida para diversidad y movimiento, para la originalidad: debe existir alguna y debe existir para alguien.

Para alguien, para un sujeto, para la imaginación decía Addison, para el espíritu afirmaba Burke, que así se ejercitaría el espíritu, a la manera en que lo hacen los músculos en la gimnasia, y no estaba muy lejos de Burke Hogarth, ambos en la práctica de un empirismo más o menos matizado. Los autores ilustrados se interesaron en averiguar cuál era la facultad o el sentido (ambos términos fueron de uso) que correspondía a este placer. Hoy no nos satisfacen mucho sus respuestas, tampoco es el tema objeto de una aproximación como aquella, pues estamos lejos de una teoría de las facultades o de los sentidos, pero sí viene a cuento destacar un rasgo que en Hume ocupa lugar central de su pensamiento: la correspondencia entre el sujeto y el objeto. Hume afirma que en esa correspondencia, en ese ajuste, se encuentra la clave del placer que produce la belleza.

Desearía insistir en este punto. No es suficiente con que el objeto posea determinadas características –que, además, solo son objetivables en términos muy generales–, es preciso que el sujeto sea consciente de las mismas para que

se produzca una experiencia estética, la complacencia que es propia del gusto, la correspondencia de la que habla Hume –lo hace solamente para la belleza– (al exigir que el sujeto sea consciente introduzco una cláusula que no se encuentra en Hume o que, al menos, no se encuentra directamente, mas, ¿cuál es la correspondencia placentera si no se es consciente de la belleza?).

El objeto ofrece determinadas características; lo exageradamente grande difícilmente será pintoresco y lo pequeño no producirá la admiración requerida por lo sublime, pero las cualidades del objeto no son suficientes para alcanzar la correspondencia citada. La intención y la capacidad del sujeto son dos requisitos imprescindibles para lograrla.

Me serviré de un ejemplo para aclararlo. Pensemos en un campo llamativo por su variedad o en una montaña conocida por su elevada cima. Imaginemos que un agricultor llega a ese campo y lo contempla con la finalidad de explotarlo –tanto cereal, tanta alfalfa, tanto maíz, tantos frutales, etc.–. No se produce goce estético alguno, no se ha ejercitado el gusto, no porque el campo no poseyera las cualidades requeridas sino porque la intención del sujeto no era esa. Algo similar sucede con la montaña elevada si quien la contempla lo hace para estimar las dificultades de su escala, no hay intencionalidad estética (aunque esta pueda estar de forma colateral y subsidiaria, en ambos casos).

Este fenómeno no es exclusivo de los objetos naturales. La mayor parte de las obras que contemplamos en los museos, la mayor parte de las que consideramos obras de arte no lo fueron en sus orígenes. No lo fueron las pirámides, ni los templos griegos, sus frontones y metopas, no lo fueron los cristos románicos, ni las catedrales góticas. No me atrevo a afirmar que lo fueran los retratos reales y principescos del Renacimiento y del Barroco, y ello a pesar de que por su valor exhibitivo están mucho más cerca de nosotros, pero su finalidad era fundamentalmente política. No se contemplaban tanto para obtener un goce estético, aunque el gusto estuviera presente, cuanto para incitar la piedad de los fieles, en aquellos casos, y la obediencia de los súbditos, en estos. Cierto es que muchas pinturas se hicieron para *adornar*, y que el adorno requiere satisfacción placentera, pero ni siquiera en estos casos estuvieron exentas de la función religiosa, política y social que les era propia.

Hoy las vemos en los museos, no nos detenemos a rezar ante estas pinturas, tampoco consolidamos en nuestra mirada la eventual condición de súbditos (aún más, las obras que hoy se hacen con esa pretensión, pinturas y esculturas en las iglesias, retratos reales en instituciones y organismos públicos, suelen ser de muy baja calidad artística, cuando tienen alguna), contemplamos las obras para tener una experiencia estética, satisfacer nuestro gusto. Con esa intención nos acercamos a ellas, y esa ha sido la intención de la sociedad al coleccionarlas y mostrarlas en museos. La intencionalidad no es individual, es colectiva, el sujeto del que aquí se habla excede los límites del individuo aunque sea

el individuo quien realice los actos concretos (transgredir los límites de la intencionalidad es uno de los recursos que tienen a su alcance aquellas acciones que pretenden tanto destacar como ampliar el ámbito de lo estético). De la misma manera, contemplamos una puesta de sol o un barranco abrupto: se ha configurado un marco de intencionalidad estética. La intención del sujeto es un factor decisivo, provoca la experiencia y «extrae» en ella, y de ella, las categorías mencionadas.

Para hacerlo conviene que tengamos una cierta capacidad. Kant habló de la capacidad para lo sublime, que no era en su planteamiento una categoría estética al modo en que lo es la belleza, y afirmaba que no todos gozan ante una tormenta desatada, incluso cuando están a resguardo –una condición de lo sublime es que no me afecte realmente, que lo contemple como espectáculo (dos cuestiones: no me gusta el término espectáculo, la primera; la distancia no es rasgo exclusivo de lo sublime, la segunda)–; solo aquellos que tienen capacidad para percibir en la violencia desatada de la naturaleza el juego de la razón del sujeto y el dinamismo de la naturaleza como absoluto, solo estos pueden gozar del fenómeno. Dominar con una idea de la razón, la de lo absoluto, el dinamismo extremo de la naturaleza es, en este caso, la condición de lo sublime.

Por mi parte, extendiendo lo que Kant afirma para lo sublime a otros ámbitos, aunque no en la forma en la que él lo hace. No es necesario pensar en alguien que, lejos de tener capacidad para el goce, se asusta ante la tormenta: a lo largo de los siglos parece que los seres humanos no han tenido capacidad para gozar de lo pintoresco y de lo cómico, o han necesitado complejas argumentaciones para explicar cómo es que puede gustarnos lo patético. Y todavía hoy son frecuentes argumentaciones prolijas para explicar cómo y cuánto gusta el *kitsch*. Difícilmente toleramos hoy una concepción que relaciona lo cómico y lo deforme, pero los mendigos de Callot hacían reír porque eran deformes (se desviaban de la norma, anatómica, pero también económica y social) y esa deformidad podía ser signo de inmoralidad.

Entiéndaseme bien, no es que no vieran los arroyos y las vaguadas; la poesía pastoril es buen testimonio de que sí los percibieron, pero los veían en el marco de lo pastoril, luminoso y umbrío, cuando no en la consideración de la grandeza divina, es decir en el ámbito religioso o en la proximidad de un concepto de belleza ampliamente difundido (en algunos sectores de población) pero lejano al nuestro. Los panoramas que los libros de horas incluyen en su representación de las estaciones del año o de las horas del día, de los que hoy tanto disfrutamos, eran testimonio de la grandeza divina, de un mundo ordenado y bien hecho, y su adorno tenía una intención bien clara, suscitar la piedad.

Se veían los arroyos y las vaguadas, la belleza del alabastro y de las policromías, la belleza de las piedras preciosas con las que se adornaban cálices y

cofres, claro que se veían, pero el goce suscitado no es el que nosotros denominamos estético. Lo estético estaba presente en el adorno, no se había «depurado»: había que adornar la casa del Señor, pero el adorno no era valioso por sí solo. Incluso en época tan tardía como el siglo XVIII Gainsborough podía alimentar la belleza de los campos con la vanidad de sus propietarios. La diferencia es que hoy tratamos de depurar tales experiencias para que solo sean estéticas (ello no dice, ni quiere decir: para que solo sean formales).

La capacidad de la que hablo es personal y colectiva, y es histórica. A veces una capacidad que no tiene plena conciencia de sí misma: no son pocos los que rechazan el arte moderno en cuadros y esculturas, el arte abstracto y, sin embargo, lo aceptan y disfrutan de él en la arquitectura, arquitectura interior, mobiliario, empapelados, tapicería, etc., en la indumentaria, el diseño. El arte moderno, el arte abstracto, está presente en todas partes. Quienes lo rechazan poseen capacidad para el gusto, aunque esta capacidad sea diferente a la de otros que disfrutan con las obras que expresamente se reclaman de la modernidad (pero aun aquellos verán con malos ojos que se les tilde de antiguos). Los individuos que aceptan el ámbito cotidiano de lo diseñado y rechazan el menos cotidiano de las obras se encuentran en el seno de un marco colectivo que permite tanto la aceptación como el rechazo, y se mueven en él con facilidad: no son expulsados de la comunidad por aceptar o por rechazar.

La capacidad del gusto no es igual en todos, se adquiere y es histórica. La relación de individuos y colectividades con objetos que pertenecen al ámbito de la estética (en su acepción más simple, al ámbito del ornamento), y no necesariamente al de la belleza —¿cuál es la belleza de la flor de plástico que se coloca sobre el mueble de la televisión con el fin de hacer más hermoso el ambiente?—, es en nuestra sociedad occidental lo suficientemente grande, y lo es desde la infancia, como para que no encontremos a nadie que carezca de familiaridad con lo estético. No cabe hablar de un individuo ingenuo, que no ha visto nada y se acerca por primera vez a una «obra de arte», a un «objeto hermoso». No existe tal individuo, no me permito hablar de la experiencia (o inexperiencia) estética de individuo semejante. La capacidad del gusto es histórica, se encuentra en individuos que la han conformado, mucho o poco, en una u otra dirección, en el seno de una colectividad con la cual se identifican: para aceptarla, rechazarla o tolerarla (también en este punto heredamos la reflexión de los autores ilustrados: ellos hablaron del *sensus communis* como de uno de los rasgos fundamentales de la experiencia estética, de esta experiencia en relación con la formación y consolidación de una comunidad).

Las categorías del gusto no han sido siempre las mismas. El registro de las enumeradas corresponde al período de tiempo que denominamos modernidad. No es preciso definirla, a la modernidad, nos perderíamos en demasiados vericuetos de argumentación, solo señalar que se produce cuando la subjetividad

alcanza protagonismo: uno de los modos de alcanzar protagonismo es el ejercicio del gusto.

La capacidad del gusto es sencilla y adquirida. Hablamos de capacidad para lo grande y lo diverso, para lo deforme, para lo cómico. No se nace con ella, no es natural, se adquiere y desarrolla en la familiaridad con el gusto que, podemos decir, se alimenta a sí mismo. Existe una expresión castellana que viene como anillo al dedo: «coger gusto a». El gusto se coge en la familiaridad con los objetos pintorescos, sublimes, bellos, cómicos, etc., y en el marco de una colectividad que ha asumido tales categorías como pertinentes (lo que no quiere decir que no pueda asumir otras nuevas).

«Coger gusto a» significa que cogemos gusto a lo que nos complace y porque nos complace. Es una expresión que reúne la condición temporal, adquirida, del gusto y la razón de su desarrollo. El placer, el deleite, el disfrute o la complacencia constituyen el motor y la razón del gusto. Las categorías del gusto que los autores dieciochescos analizaron poseen una característica común: todas ellas, incluso las que se presentan como negativas, tienen un efecto positivo, son placenteras. Son placenteras las experiencias de lo pintoresco, lo bello y lo sublime, también las experiencias de lo cómico y lo sublime terrorífico. Este último fue uno de los puntos centrales, y originales, del tratado de Burke –explicar cómo lo terrorífico puede producir placer–, cuya argumentación no viene ahora a cuento. Baste señalar que también el terror es placentero –lo es, y mucho, en las películas de terror, en las novelas de terror–, cualquiera que sea la explicación que de tal sentimiento se exponga. Ahora bien, existen manifestaciones artísticas respecto de las cuales no parece posible hablar de experiencias placenteras. Pienso, por ejemplo, en algunos de los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya, en algunas de las novelas del Marqués de Sade o, para acercarnos más a nosotros, en alguna de las acciones de Marina Abramovic, en algunas de las obras de Ana Mendieta y Tracey Emin.

No fue Burke el primero que planteó cómo lo terrorífico puede deleitarnos. En un sentido próximo, aunque diferente, Aristóteles también se interrogó en su *Poética* por la razón de que nos gusten obras que representan cadáveres, obras patéticas. Su respuesta difícilmente nos satisfará ahora, aunque pudo satisfacerle a él, pues la razón sería la perfección formal y mimética. Podría aducirse a propósito de los trabajos del maestro aragonés –no lo haré pero sería plausible discutirlo–, pero poco tienen que ver las restantes obras mencionadas con la perfección formal. Es preciso buscar otra respuesta.

Aunque no la respuesta de Aristóteles, me moveré en un horizonte que puede considerarse aristotélico, sin pretender por ello que mi reflexión sirva para obras no patéticas. El filósofo habló del placer del conocimiento, prefiero inclinarme por la «emoción de la lucidez», y me serviré para explicarla de las estampas de Goya.

Goya tituló «Yo lo vi» uno de sus *Desastres*. Es posible que en su viaje a Zaragoza viera la huida que representa la escena, también es posible que recibiese información de algún testigo, al igual que debió suceder con las restantes estampas, pues cuesta creer que el artista viera por sí mismo todo lo que plasmó en los grabados. Lo viera o no, eso no importa ahora, la sensación que tenemos nosotros cuando contemplamos los *Desastres* es que, en efecto, lo acontecido está ahí presente. A diferencia de otros artistas de la época, a Goya no le interesa el espectáculo de la guerra, tampoco los valores sublimes que en ella pueden defenderse; le interesan los efectos de la guerra sobre las personas que la sufren, personas de toda condición, sexo y edad. La evidencia del dolor producido, de los cuerpos mutilados, de las sevicias y las exacciones, de la resistencia de las mujeres, la crueldad de los verdugos, la barbarie de una violencia extrema que es nuestra. Alcanza una evidencia que no produce placer alguno, pero sí emoción ante lo que sucedió. No hay satisfacción ni deleite ante los cuerpos mutilados, ante la resistencia de las mujeres, los pueblos en llamas, no hay deleite alguno en nada de esto: hay la convicción de lo que sucedió, su evidencia. No solo la lucidez ante un documento histórico, la lucidez, ante todo, del protagonismo de los acontecimientos que a todos, también a nosotros, alcanza, pues nosotros podríamos ser protagonistas de esas estampas: es posible que los hechos sean distantes, los de la Guerra de la Independencia, pero los acontecimientos, la violencia en todas sus manifestaciones, el dolor, la falta de escrúpulos, la ironía, etc., todo eso es nuestro.

La impresión que las imágenes de Goya producen no depende de la intensidad de la violencia en ellas representada, aunque sin esa intensidad extrema no la producirían. A lo largo de la historia del arte ha habido otros motivos que han suscitado una violencia similar, o incluso mayor, y artistas que han sabido plasmarla y no por eso suscitan en nosotros una emoción mayor que los *Desastres*. Callot plasmó las desgracias de la guerra en unas estampas que, contempladas en la actualidad, son profundamente crueles, y Brueghel nos hace ver una crueldad aún mayor en, por ejemplo, su representación de la justicia: todas las torturas están autorizadas, y se ponen en práctica en el proceso judicial, la búsqueda de pruebas y la ejecución de las condenas. Las que a nosotros nos parecen brutalidades intolerables y repugnantes, indignas, mucho más si se hacen en nombre de la justicia, debieron ser consideradas en su tiempo como prácticas adecuadas, y habituales, para alcanzar la justicia, y esto hace todo más execrable.

Mas de lo que se trata aquí no es de condenar los procedimientos judiciales habidos a lo largo de la historia, de nuestra historia, sino de llamar la atención sobre un hecho: para que estas imágenes nos emocionen al descubrir las posibilidades de violencia que guarda en su seno el ser humano, individual y colectivamente considerado, es preciso que exista capacidad para semejante emoción y semejante lucidez, capacidad adquirida en el seno de una colectividad que no contempla estas estampas –ni las de Brueghel, ni las de Callot, ni

las de Goya– como documentos que nos informan de algo sucedido sino como manifestaciones estéticas de nuestra naturaleza, de la condición humana y sus «posibilidades» (posibilidades que, por otra parte, han sido bien puestas de manifiesto en el mundo moderno, en los campos, los genocidios, la violencia extrema sobre la población civil, etc.; en este punto enlace con la teoría arendtiana de la banalidad del mal). A esa capacidad la denomino capacidad para el gusto o, si se quiere, para la sensibilidad. Puede ser ejercido, el gusto, no solo ante las que se presentan como obras de arte, también ante las que son documentos. Dos requisitos se exigen en este último caso: que los documentos sean contemplados (y, por tanto, exhibidos), que haya intención de contemplarlos (y no solo de informarse).

La violencia, la crueldad, la guerra –y termino ya con este punto, que requeriría por sí solo una extensión mayor– han sido presentadas a lo largo de la historia preferentemente desde el punto de vista de sus motivaciones legítimas –ideas/principios morales, religiosos, políticos, etc.–; solo en los últimos tiempos se ha abierto camino, y lo ha hecho con dificultad, el punto de vista de las víctimas más allá de cualquier legitimación. Goya es una figura fundamental en este proceso.

Lo que las imágenes suscitan no es el placer sino la evidencia, la convicción de que eso es así y el descubrimiento de algo que, si se había pensado, se impone ahora con la mayor fuerza posible. Este tipo de conocimiento con evidencia es lo que denomino lucidez. Tiene poco que ver con la argumentación y enlaza con alguno de los planteamientos que han recorrido la historia de la estética, pero no me importan tanto estos planteamientos cuanto señalar dos cosas: en primer lugar, este tipo de emoción convive con la satisfacción o el placer que tiene lugar en el ámbito de otras categorías –pero no es satisfacción ni placer–, lo que indica que la experiencia estética no es monocorde; después, segundo, este tipo de emoción plantea un problema que, si también ha acuciado a la estética a lo largo de su desarrollo, adquiere ahora mayor importancia, tanto por la condición de las obras, de los materiales que en las obras se muestran, cuanto por la condición del trabajo al que estos materiales han sido sometidos: la naturaleza de la verdad de la obra de arte.

Al igual que sucede con las restantes categorías, y como no puede ser de otro modo, la lucidez de la que aquí se habla surge en la relación del objeto y el sujeto, en su acuerdo o ajuste, tal como planteaba Hume para la belleza, es lucidez y verdad para y, precisamente por ello, es difícil dudar, pero no es la verdad de la argumentación; lo es, por el contrario, en el relato o la representación y en la «necesidad de la fábula», tal como Aristóteles la concibió: verdad de la poesía, no de la historia, necesidad de la poesía, no de la historia.

A lo cual debe añadirse lo ya señalado: la existencia de una intencionalidad que solo la colectividad puede fundar, pues la necesidad aristotélica lo es, final-

mente, en los términos que abre, y permite, esa intencionalidad (algo que Aristóteles suponía al analizar la tragedia no solo en función de su formalidad sino en función de su recepción *catártica*; formalidad y recepción están profundamente unidas; el supuesto es la existencia de un público griego, en el mismo sentido en que el supuesto de la experiencia estética actual es la existencia de un público moderno, aquel capaz de purificarse, este capaz de emocionarse con lucidez).

2.

El desarrollo de la industria de la cultura y el que conocemos como arte de vanguardia han introducido cambios fundamentales en la experiencia estética y, en mi opinión, son fundamentales para rechazar algunas explicaciones habituales de esa experiencia. Los efectos de la industria cultural son, entre otros, los siguientes: ha posibilitado la producción y consumo de «objetos artísticos» creando la que se llama *baja cultura* (una baja cultura que se distingue con nitidez del arte popular, artesanal y limitado)¹; ha permitido la reproducción de obras de la alta cultura, y ello ha dado origen al *kitsch*; ha creado un patrimonio de objetos de baja cultura y de kitsch que, a su vez, pueden ser materia prima para la alta cultura (el arte pop es el ejemplo más claro a este respecto); ha puesto en valor obras artesanales populares precisamente por su condición artesanal; ha alterado sustancialmente la naturaleza de la experiencia estética y el gusto, no solo permitiendo una experiencia de masas sino transformando su condición (algo que se hace obvio cuando vemos cómo se borran los límites entre el buen y el mal gusto).

El arte de vanguardia ha tenido también unos efectos considerables, que en algunos casos pueden verse como opuestos a los alcanzados por la industria cultural. Pretendiendo una relación más intensa, y nueva, entre el arte y la vida, ha producido una brecha grande entre el arte y la vida cotidiana (pero no en todos los campos ni de forma homogénea); ha permitido llegar a la conclusión de que cualquier cosa puede ser arte (debilitando hasta anularlos los criterios canónicos y poniendo en cuestión muchos de los supuestos manejados por la crítica); ha obligado a preguntar ¿qué es arte?; ha problematizado muchas de las respuestas a la pregunta sobre el gusto y la experiencia estética.

No entraré, en el análisis de la primera cuestión, en el debate con algunas de las concepciones más conocidas sobre el particular, la de Benjamin sobre el aura, Adorno sobre el kitsch, Eco sobre apocalípticos e integrados, tampoco en

¹ La naturaleza no enajena a este proceso, la industria de la cultura y el entretenimiento hace de la naturaleza objeto deseado por el espectador, en este caso el turista, que acude a ver los paisajes, fenómenos naturales, etc., publicitados con previsiones de experiencia muy concreta.

los análisis de la sociología de la cultura afín a la Escuela de Frankfurt, que tanta importancia tuvieron en su momento. Creo que el desmesurado crecimiento de la industria cultural y de entretenimiento desde que se formularon tales concepciones permite postergar el debate. Nos encontramos ante una situación en la que la producción masiva de espectáculo y entretenimiento invade todos los ámbitos de la vida social y cultural –también el de la alta cultura– y obliga a replantearnos las tradicionales condiciones del gusto –que siempre se sobreentendió: buen gusto– y de la experiencia estética.

Como ya se dijo anteriormente, el ejercicio del gusto en las diferentes orientaciones señaladas, en las diversas categorías, depende de una correspondencia o adecuación entre sujeto y objeto. Ahora bien, tales sujeto y objeto han cambiado de forma sustancial, incluyendo aspectos que antes se consideraban inadmisibles en el ejercicio de la sensibilidad: la superficialidad, la banalidad, el sentimentalismo lacrimoso, la violencia espectacular, etc. Las «viejas» exigencias de justo medio, proporcionalidad, moderación, contención, etc., que la ruptura del modelo tradicional de gusto en el siglo XVIII había puesto en entredicho, han desaparecido ahora por completo, la industria de la cultura no respeta ninguna de ellas y, lo que es quizá más importante, no parecen existir límites a lo que puede llegar a hacer en este campo.

Hemos de explicar la naturaleza de la experiencia estética y el gusto de la cultura de masas, pues en caso de no hacerlo habremos dejado sin explicar la experiencia y el gusto de la mayoría de la población, encerraremos a la estética en un gueto minoritario y la realidad pasará a nuestro lado sin molestarse en dirigirnos guiño alguno. Muchos de los criterios definidos como condición de la experiencia estética resultan obsoletos cuando se trata del gusto por los objetos de la industria cultural: no hay excepcionalidad cuando se disfruta del folletón televisivo, tampoco contención en la superficial intensidad del sentimentalismo del culebrón, no nos encontramos ante la obra única ni ante una experiencia única. La intensidad estética que propone Heidegger para la palabra del poeta está fuera de lugar ante las palabras del guionista y las imágenes que las visualizan, como lo está ante la flor de plástico que corona el aparato de la televisión en la sala de estar.

¿Qué está en su lugar en estos casos? (digo en estos casos porque la experiencia única y la intensidad no han desaparecido, lo que indica que no hay una sola clase de experiencia estética, son varias). En estos casos está en su lugar la autoconciencia de la propia satisfacción en la contemplación (visualidad, lectura, musicalidad) de una obra, la autoconciencia de la propia intención (individual) y de la intencionalidad (colectiva), y el placer que produce la satisfacción de esa intención (en el marco de la intencionalidad: la obra se ofrece por la colectividad para goce del individuo).

No es la perfección, belleza, nobleza o excelencia del objeto la que suscita la experiencia estética ni una eventual excelencia o perfección del sujeto que la

goza. El objeto es mediocre o anodino, cuando no claramente feo –¿puede no ser feo algo mediocre o anodino?–, y no produce elevación alguna en el receptor, lo que debilita considerablemente uno de los tópicos ilustrados más potentes: el arte educa y forma, eleva y humaniza. Quizá sea así, se me dirá, nada tiene de particular puesto que se trata de baja cultura, pero, pienso, no hay mucha diferencia con otras obras de la alta cultura penetradas de la pulsión del espectáculo: ¿en qué se eleva o humaniza aquél que contempla un cráneo incrustado de brillantes o un tiburón embalsamado? Ha sido la *más alta* cultura, la que adoran los periódicos con sus chismes, la que ha arruinado aquella concepción ilustrada.

Ahora bien, esa autoconciencia y los objetos que la satisfacen pueden constituir, a su vez, motivo para otras obras y para otra intencionalidad. Cuando Warhol «reproduce» imágenes de los medios de comunicación de masas –las flores, el accidente automovilístico, las caras de Elizabeth Taylor o de Mao, su propio retrato– u objetos de la sociedad de consumo –las cajas de Brillo o las latas de sopa–, no solo pone ante nosotros, y establece una distancia, determinados temas, también la relación que con esos motivos y temas mantienen quienes con ellos se satisfacen, es decir, repite, manipulándolo, el mundo de la baja cultura. El proceder de un artista como Antoni Miralda es, quizá, más radical –posiblemente gracias a la vía abierta por Warhol–, pues la materia y los materiales de sus obras no hacen concesión alguna al buen gusto: si las obras de Warhol han terminado por parecernos sofisticadas, las de Miralda continúan suscitando la extrañeza del plástico y la baquelita, los colores sintéticos, estridentes, sin matices y sin luz («De gustibus non disputando», afirma irónicamente Miralda, tal es el título de su última exposición, Madrid, MNCARS, 2010).

La ironía de ambos, y de tantos otros artistas que podrían mencionarse, hacen de aquella autoconciencia que marca la experiencia estética de la baja cultura –la autoconciencia de la satisfacción ante el culebrón televisivo o la ornamental flor de plástico– material para creaciones de alta cultura, de tal manera que no solo establece una distancia que nos permite percibir mejor la condición de esa baja cultura, que ya no podemos ni ignorar ni rechazar –forma parte de lo estético, de nuestro ámbito de lo estético–, sino que construyen un juego paródico: a la vez que indican la diferencia entre alta y baja, y precisamente para hacerlo y por hacerlo, señalan también el fluir de una a otra, los vasos comunicantes tendidos entre ambas.

Por lo que se refiere al gusto, reaparecen con estas prácticas conceptos que se creía obsoletos, los de buen y mal gusto, los de belleza y fealdad. No es adecuado decir de una pintura de Pollock que sea fea o hermosa, se podría calificar así una obra de Bacon, pero hay otros muchos conceptos que parecen más acertados: cruel, violenta, grotesca, etc.; feo es poca cosa para Bacon, como lo es para Pollock, y también es poca cosa hermoso, pero la fealdad sí

es un ingrediente de las creaciones de Miralda, y con la fealdad el mal gusto. Buen y mal gusto no han perdido su condición de juicios de valor, que ejercieron de manera omnímoda en el pasado, pero ahora, sin perder tal condición –aunque sí su ejercicio–, se incorporan a una obra como materia prima de la misma, como ingrediente fundamental. Esta me parece que es la función del kitsch.

En el otro extremo se encuentran los móviles de Calder, los papeles de Klee, las ramas de Schlosser, sus dibujos, las maderas y los objetos encontrados de Ángel Ferrant. «Contestan» al gusto recargado del kitsch con la sencillez de lo que es más elemental y nimio. Son testimonio del mejor gusto posible pero en modo alguno se reclaman de este juicio, están más allá del juego que implica el calificativo. Va tan de suyo que son de buen gusto, que predicar de ellos que son de buen gusto no es decir nada. Su contenido es tan mínimo como excesivo el del culebrón y, sin embargo, por eso mismo es en ambos casos difícil precisar cuál sea la clave de su experiencia estética.

Unas obras y otras han tenido un recorrido paralelo, aquellas en el desarrollo de la industria cultural y del entretenimiento, el apogeo de la narración, la acción y el sentimentalismo, estas en el desarrollo de un arte de vanguardia que ha hecho de la negación del entretenimiento, la narración, la acción y el sentimentalismo algunas de sus señas de identidad. En ambos casos, la capacidad para ejercer el gusto se ha alcanzado en un proceso de aprendizaje.

Ambos, por caminos tan diferentes, incluso opuestos aunque paralelos, han suscitado una pregunta que se repite con insistencia: ¿qué es el arte, qué es lo artístico? ¿Por qué es arte un culebrón sentimental, una madera encontrada, un alambre tenue que se mueve, por qué lo son ambas obras, tan diferentes? Dickie, estudioso de Hume y autor de un libro ya clásico sobre *El siglo del gusto* (1996; edición castellana de 2003), ha recurrido al concepto de «mundo del arte» para explicar este segundo caso: es arte cuando el mundo del arte así lo acuerda, cuando existe consenso al respecto. ¿Se me criticará mucho si digo algo que parece obvio: es arte porque nos gusta? Es decir, porque hemos adquirido capacidad para adquirir ese gusto concreto y gozar de la autoconciencia de satisfacción cuando lo ejercemos, porque nuestra capacidad concreta en un acto una intencionalidad que está presente de forma colectiva.

3.

El tercer tema que va a ocuparme tiene un aspecto más académico que los anteriores, afecta a la historiografía del arte y a la crisis de la historiografía del arte. El modelo historiográfico tradicional ha entrado en crisis hace ya tiempo y en diversas etapas, tal como veremos después.

Michael Podro utiliza el término «historiadores del arte críticos» para referirse a aquellos historiadores que se preguntan por el objeto y el método de su disciplina, aquellos historiadores que se proponen hacer historia a la luz de una concepción determinada del arte, una concepción que puede cambiar (Podro, 1982; edición castellana de 2001). Podro afirma que la génesis de esta tradición historiográfica se produce en el seno de la estética filosófica alemana de finales del siglo XVIII y se desarrolla en el período comprendido entre 1827 y 1927, desde los escritos de Rumohr y Hegel hasta los del Riegl, Wölfflin, Warburg y Panofsky. Podría alargarse el período e incrementar los nombres –Gombrich, Francastel, Venturi, Longhi, etc., pueden ser algunos de ellos–, pero no es ese aspecto historiográfico el que me interesa ahora. Sí deseo destacar dos interrogantes que la tesis de Podro implica: si se hace historia a partir de una concepción de su objeto, el arte –y en este caso las artes visuales–, quiere decirse que es preciso definir ese objeto y tener siempre en cuenta la posibilidad de que tal concepción cambie (de hecho, Podro expone diferentes concepciones de diversos historiadores e indica la evolución que han sufrido a lo largo del tiempo); la concepción del arte que es propia del historiador no es necesariamente la concepción del arte –si es que existía– de las sociedades en las que se produjo el arte que estudia. La concepción del arte no es exclusiva del historiador, afecta también, y de forma muy directa, al receptor, a todos los receptores de arte.

Tres son, al menos, los factores que intervienen en la formación del concepto. El primero es el propio desarrollo teórico del pensamiento del historiador, es el rasgo al que Podro presta más atención. Después, en segundo lugar, el propio desarrollo del arte, que proyecta su condición actual sobre el arte del pasado. Por último, en tercer lugar, el gusto propio de la comunidad en la que el historiador está inserto.

Por lo que se refiere al primer punto, conviene decir que el historiador crítico no concibe la obra de arte como un objeto dado que solo es preciso catalogar e historiar en sentido positivo. Todo eso es necesario, imprescindible, pero el historiador crítico no se limita a ello, explicita cuál es el paradigma de su construcción historiográfica y se pregunta por la condición y validez del mismo, validez que se pone a prueba en la historiografía que construye. Si la historiografía de un neohegeliano como Hauser tiende a configurar grandes relatos que hablan del «espíritu de la época» –aunque, naturalmente, no utilice estas palabras–, un historiador que se mueve en el marco del empirismo, tal es el caso de Gombrich, rechazará los grandes relatos, cualquier noción como «espíritu de la época», y se preocupará por explicar la razón de las percepciones artísticas concretas.

El desarrollo teórico está en la base de la reevaluación de los períodos de transición que lleva a cabo Riegl o, siguiendo a este mismo autor, en la reevaluación de las llamadas artes menores, la ornamentación, por ejemplo –son

conocidos sus estudios sobre el arte tardorromano y la ornamentación de los capiteles griegos—. El desarrollo teórico condujo a Wölfflin al estudio detenido del barroco y a la formulación de sus conceptos fundamentales. Pero hay otros casos en los que, aun interviniendo el propio desarrollo teórico, es la evolución del arte la que suscita una nueva mirada sobre artes antiguas. La evolución de la pintura en el siglo XIX puso en primer plano el dibujo japonés y no parece posible que sin la evolución del arte de vanguardia se hubiera reevaluado el arte románico, que pasó de ser un objeto histórico a convertirse en obras contempladas por el público moderno. Otro tanto sucedió con la evolución de la pintura moderna en la Italia de comienzos del siglo XX, la llamada pintura metafísica, en estrecho contacto con la nueva presencia de los primitivos italianos; lo mismo cabe decir del manierismo y es bien conocida la historia del reconocimiento de El Greco por los modernistas catalanes y de El Bosco a partir del surrealismo.

No se trata, en ninguno de estos casos, de descubrimientos históricos. La pintura de los manieristas, la obra de El Greco y de El Bosco, la arquitectura y la pintura románicas eran de sobra conocidas, aunque no de sobra estudiadas, por los historiadores. La novedad reside en la mirada que la evolución de la pintura moderna permite, la percepción de todo este patrimonio a la luz de los cambios que introduce el arte de nuestros días. Vemos el arte del pasado de otra forma, lo estudiamos con una perspectiva distinta y lo presentamos en los museos de otra forma, incluso algunas presentaciones se «apoderan» de él y lo mistifican, y el arte del pasado influye sobre el del presente y sobre la cultura del presente. No creo que las cuestiones planteadas por el valor dado a los primitivos o al románico, por el valor dado al manierismo, se agoten en el ámbito de lo estrictamente pictórico.

La relevancia de las categorías del gusto para la historiografía se ha puesto de manifiesto en la crisis de esta. Tres son los problemas ante los que esta crisis se hace evidente: el primero se percibe en la incapacidad de la historiografía tradicional, la historia de los estilos, para explicar la evolución del arte en el siglo XVIII, la persistencia del rococó a lo largo de toda la centuria, la coexistencia del rococó y el neoclasicismo y la aparición, ya en este siglo, de un romanticismo «antes de tiempo», calificado por algunos historiadores con el término « prerromanticismo»; el segundo problema atañe a la explicación de la modernidad del arte moderno, ¿cuál es el punto de partida, cómo surge, cuál el momento en el que se puede hablar de modernidad?; el tercero, por último, el más reciente, lo encontramos en la quiebra de la historiografía tradicional —pues tradicional es la historia del arte del siglo XX como historia de los movimientos (estilos) o tendencias de vanguardia— para explicar la crisis de la vanguardia, la vuelta a movimientos o tendencias del pasado, las «repeticiones» o «revisitaciones», y el papel desempeñado a lo largo de esa historia por artistas que escapan al concepto vanguardia.

Sobre ninguno de estos problemas, y sus eventuales soluciones, existe consenso entre los historiadores más allá de un débil recurso a la crítica de los grandes relatos y su sustitución por microrrelatos, por lo cual no me detendré más de lo estrictamente necesario en la cuestión. Pero sí me parece claro que las categorías del gusto permiten comprender, y articular en un relato histórico, algunas de las incógnitas planteadas.

La categoría de pintoresco permite explicar la persistencia del rococó de Watteau y las «fiestas galantes» en pinturas de formalidad diferente, como las de Boucher, primero, y Fragonard, inmediatamente después. Permite también establecer una posible relación entre el gusto de la pintura francesa y la pintura inglesa y la presencia del rococó francés en la pintura española hasta los cartones para tapices de Goya, ante todo, y de los restantes cartonistas de la Real Fábrica. No menos importante me parece la posibilidad de configurar un marco en el que también tienen cabida la pintura veneciana y la obra de los llamados «pintores de la realidad», que Longhi estudió con rigor. La categoría reúne la condición de lo interesante, la satisfacción placentera por el acontecimiento y las superficies no menos que la presencia de la temporalidad, que es rasgo manifiesto en toda esta pintura.

Pero la categoría no es por completo ajena a un dominio que no es suyo: lo pintoresco está presente en lo sublime terrorífico que le gusta representar a Füssli, tanto en sus grandes «ilustraciones» de las piezas de Shakespeare como en las no menos *interesantes* de las narraciones con súcubos e íncubos, que pertenecen ya a ese romanticismo antes de tiempo que poco después, en los primeros años del siglo XIX, alimentará muchas de las narraciones del pleno romanticismo, de la misma forma que poco antes ha alimentado muchas de las estampas de Goya y algunos de sus lienzos sobre escenas teatrales, por cierto, del gusto de los ilustrados (tanto las obras de teatro como las narraciones de brujería). Y lo sublime, interesante (pintoresco) o no, se extiende desde los juramentos de Füssli hasta los de David, pero también está presente en la escultura funeraria de Flaxmann no menos que en el heroísmo cívico, pero también funerario, de Bara y de Marat, uno de los temas preferidos por los pintores franceses, que dudaron entre el heroísmo contenido de David o el pintoresquismo narrativo de los estamperos populares. No queda fuera de ese concepto de lo sublime el grabado que Goya hizo del coloso y, si es suya –y lo parece a pesar de las cosas que se han dicho en los últimos tiempos–, de la pintura que realizó con similar motivo, contrapunto ambos, grabado y pintura, a las representaciones de Napoleón como Marte pacificador, difundido en estampas de la época según el modelo de la estatua de Canova. Un sublime que se extendió de inmediato al romanticismo (clásico) alemán, de la misma manera que el pintoresquismo se extendió en Centroeuropa de la mano del *biedermeier* de Adolph Menzel, que es, si aceptamos los planteamientos de Hermann Broch, la primera forma del kitsch.

Sublime es, según algunos autores, Lyotard, concepto que marca la modernidad, mas, sin entrar ahora en esa discusión, sí cabe pensar en la categoría cuando se analiza el desarrollo del arte de vanguardia como última manifestación de un romanticismo que desea unirse a la vida y cambiarla, lo que, finalmente, no puede hacer, lo que, finalmente es, según Bürger, la profunda razón de su crisis. Una modernidad que tiene en lo grotesco el contrapunto más radical de lo sublime y en lo patético la excepción más potente a su eventual positividad. Conviene señalar que ambas categorías, grotesco y patético, son ejes de la pintura de Goya, de sus *Disparates* y *Pinturas negras*, de sus *Desastres de la guerra*, y volvemos a encontrarlas con toda su fuerza en, por ejemplo, la obra de Schwitters, enfrentado en este punto –que repite un enfrentamiento histórico– al sublime fracasado, frustrado, de los constructivistas soviéticos.

No se pretende hacer una estética que sustituya a la historia sino una historia que tenga en cuenta a la estética –en eso no me aparto mucho de Podro– en todo aquello que puede solucionar problemas no resueltos, y de forma muy especial a las categorías del gusto –y en esto sí me aparto de Podro–.