

# HACIA UNA RE-ELABORACIÓN SENSUALISTA DE *LO SUBLIME*\*

Ignacio López Moreno\*\*  
Universidad de Murcia

## RESUMEN

Este artículo plantea la posibilidad de cuestionar el uso que, desde una posición abalada por la filosofía, el discurso institucionalizado del arte ha hecho del concepto de *lo sublime*. Entendido el arte como juego semiótico y las obras de arte como articulaciones sgnicas, los aspectos fisiológicos o psicológicos de relación entre espectadores y obras de arte pasan a ocupar un lugar marginal. Las reacciones emotivas perturbadoras que suscitan ciertas obras de arte, como parte de su función, han sido ignoradas por el discurso institucionalizado. Aquellas obras que potencian estas reacciones perturbadoras como parte de su función han sido y son apartadas al ámbito de lo popular, del *entertainment* o del espectáculo de masas. Cuando no se apartan, aquellas obras se someten a una lógica semiótica uniformadora que acalla el carácter emotivo perturbador que forma parte de su función. Teniendo en cuenta que este carácter se asocia a *lo sublime* en las primeras definiciones del concepto, los silencios o contradicciones del discurso del arte institucionalizado a este respecto dan la clave para plantear alternativas a la modalidad teórica, lingüística o filosófica, que promociona.

PALABRAS CLAVE: experiencia sublime, estética, ilustración, representación, emoción.

## SUMMARY

«Towards A Sensualist Re-Production of *The Sublime*». This article puts forward the possibility of questioning the use that, from a position endorsed by philosophy, institutionalised art discourse has given the concept of *the sublime*. If art is understood as a semiotic game and works of art as sign relations, the physiological and psychological aspects of the relationship between works of art and their viewers become of marginal importance. The disturbing emotional reactions provoked by certain works of art, as part of their function, have been ignored by institutionalised discourse. Works that foster these disturbing reactions as part of their function have been and are still separated from the everyday sphere, from entertainment or from the media spectacle. When not set apart, these works are submitted to a uniformalising semiotic logic that silences the disturbing emotional qualities that form part of their function. Bearing in mind that this character is associated with *the sublime* in the first definitions of the concept, the silences or contradictions of institutionalised art discourse in this respect provide the key for offering alternatives to the theoretical, linguistic or philosophical modes it promotes.

KEY WORDS: Sublime Experience, Aesthetics, Illustration, Representation, Emotion.



*Lo sublime*, como herramienta interpretativa del fenómeno artístico, aglutina en su concepto una serie de usos y significados que obligan al estudioso a poner en orden si la pretensión es tratar críticamente y sin caer en contradicciones la relación entre este concepto y el *concepto de arte vigente*<sup>1</sup>. La discusión que propongo nace de la sospecha de que, en determinadas asociaciones de la palabra *sublime* con obras de arte visuales, no sólo tomamos en cuenta en la interpretación de esas obras la identificación intelectual de cierta relación conceptual que la tradición estética ha aplicado a *lo sublime*, sino que, además, dichas asociaciones se hallan enraizadas con la identificación en el origen de esta tradición de una reacción emocional a determinadas cualidades afectivas (*sublimantes*) de ciertas imágenes que es menospreciada en dicha tradición y que merece ser reconsiderada.

El tipo de reacción emocional asociado a la experiencia sublime estuvo en las primeras definiciones modernas del concepto asociado al *terror*, sin embargo, en *El abuso de la belleza*<sup>2</sup>, definiendo el dominio estético de *lo sublime*, Arthur C. Danto hacía la siguiente declaración:

Pero en todo caso [...] el terror no interviene en la experiencia. Mi opinión, si a alguien le interesa, es que la clase de terror vicario en que pensaban Kant, y, sobre todo, Burke, sí que desempeña un papel en el goce humano: en las historias de fantasmas, en películas de terror, los pasajes de terror en los parques de atracciones, en el «entretenimiento popular», por decirlo de alguna manera [...] pero no es esencial al concepto del modo en que el asombro sí lo es...<sup>3</sup>.

Con estas palabras, Danto delimita cuál es, y debe ser, el ámbito emocional del terror (asociado con lo popular) y cuál es, y debe ser, el ámbito emocional del asombro (asociado a *lo sublime* y al arte consagrado). Tanto *terror* como *asombro* pueden parecer a simple vista meros estados emocionales, y desde ahí podemos extraer que Danto está simplemente optando por una reacción emocional en su

\* Fecha de entrega de la versión corregida: 4/12/2007.

\*\* Profesor del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. E-mail: Ignacio@um.es. Dirección postal: C/ Barrio Nuevo, núm. 43, 18811, Zújar, Granada.

<sup>1</sup> Cuando hablo de «concepto de arte vigente» me refiero a la noción de origen ilustrado que, a partir de la separación de ciertas prácticas humanas realizadas con habilidad del ámbito de las artesanías y a partir del interés de la filosofía moderna en desvincular esas prácticas de cualquier carácter de interés útil o placer mundano, aglutina todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones orientados a la promoción de una actitud de contemplación desinteresada. Larry Shiner, en *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004, habla de que el dominio de este concepto suponía «la substitución de todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones, por otro», en el que «el ideal no es la colaboración inventiva sino la creación individual, las obras son pocas veces concebidas para un lugar y propósitos específicos sino que existen por ellas mismas, y la separación de las obras de arte con respecto a un contexto funcional conduce al ideal de una atención silenciosa y reverencial como la que se observa en la sala de conciertos, en los museos de arte, en los teatros y en las salas de lectura» (p. 25).

<sup>2</sup> DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Paidós, Barcelona, 2005.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 217.

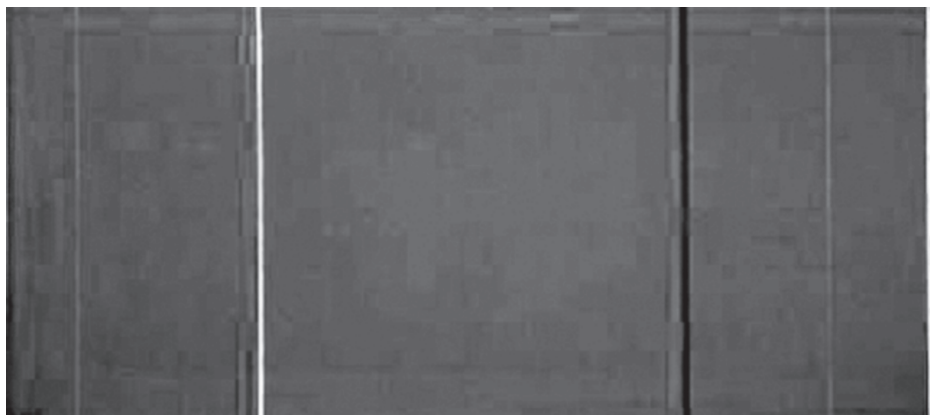


Foto 1. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951.

definición de la experiencia sublime, pero parece sospechosa su adscripción del *terror* a un tipo de experiencias sensitivas relacionadas con las actividades de ocio de masas. De ahí que surja la curiosidad respecto de qué pueda determinar para Danto el *asombro* propio de *lo sublime* y cuál es el matiz que lo hace distinguirse del *terror*. Pues bien, en esta determinación es donde Danto se muestra más kantiano que nunca, y lo hace hablando de la obra del artista americano más teórico de su generación, Barnett Newman. De ella dice que «la escala del cuadro tiene como meta inducir en el espectador cierta conciencia de sí mismo, de ahí su estatus de sublimidad [...] Lo que Newman quería infundir mediante cuadros como *Vir Heroicus Sublimis* (foto 1) es el asombro y la veneración por nosotros mismos tal y como somos ahora...»<sup>4</sup>. De tales palabras, derivamos que si, para Danto (y toda una tradición estética liderada por Kant), el *asombro*, como emoción genuina de *lo sublime*, está determinado por «la consciencia de sí mismo» del individuo afectado por tal emoción, el *terror* es descartado precisamente por la ausencia de consciencia y adscrito al mero *goce humano*.

La lógica que asocia la obra de Barnett Newman al concepto de *lo sublime* corresponde a una evolución del arte moderno que reduce la respuesta del espectador a un proceso de decodificación intelectual. Se diría que, bajo esta lógica, *lo sublime* asoma cuando la implicación o compromiso intelectual del espectador es tal que los códigos que la obra propone (escala, monocromía, no figuración...) remiten a la idea de «autoconciencia humana». Asimismo, bajo esta lógica, estados emocionales como el terror, la perturbación, la mezcla de dolor y placer, la atracción y repulsa, etc., que caracterizaron la *experiencia sublime* en interpretaciones pre-modernas del arte adquieren un estatus vulgar.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 221.



Foto 2. Bill Viola, *Dolorosa*, 2000.

Desde una posición teórica opuesta a la postura de Danto, Cynthia Freeland, en el texto que propone para el compendio acerca de la obra de Bill Viola publicado en 2004<sup>5</sup>, somete a estudio, a través de la noción de *lo sublime*, el carácter empático de algunas de las obras más relevantes de la producción reciente del artista, especialmente *Observance* y *Dolorosa* (foto 2) de la serie «The Passions». Su análisis toma como punto de partida la propia experiencia de la autora en la exposición organizada por el Getty Museum de Los Angeles:

Viendo *Observance* en la exposición «The Passions» en el Getty Museum, me hallé conmovida y desprovista de razón. Comencé a llorar incontroladamente (no sin cierta vergüenza). No podía abandonar el lugar sino que observaba la obra una y otra vez, intentando entenderla. Me aparté para ocultar mi gesto desbordado. No soy de los que lloran en las galerías de arte, pero parecía imposible no experimentar el dolor que esas personas experimentaban como real...<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> FREELAND, Cynthia. «Piercing to our inaccessible Inmost Parts. The Sublime in the Work of Bill Viola», en Townsend, C. *The Art of Bill Viola*. Thames and Hudson. London. 2004.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 28. «...Seeing *Observance* in 'The Passions' exhibition at the Getty Museum, I was shaken and deracinated. I began to weep uncontrollably (with some embarrassment). I could not leave the spot but watched the work over and over, trying to come to terms with it. I stood to the

La propuesta de Freeland apunta a un giro en el tratamiento contemporáneo del concepto de *lo sublime* que recupera el carácter emotivo o afectivo que caracterizó a *la experiencia sublime* antes de que la ambición sistemática de la tercera Crítica kantiana sentenciara los aspectos fisiológicos de lo sublime apartándolos de la pureza de los juicios de gusto.

Aunque en este texto no hay espacio suficiente para dar cuenta del proceso de conceptualización estética o filosófica de *la experiencia sublime*<sup>7</sup> y de la consiguiente denigración de esas cualidades afectivas por parte de la tradición filosófica o estética occidental, no obstante, será oportuno aclarar, mediante la aportación de algunos datos, antes de introducir el problema que este texto se plantea acerca del carácter no intelectual de la experiencia sublime, a qué nos referimos cuando hablamos de proceso de conceptualización estética de *la experiencia sublime*.

Muchos son los ámbitos disciplinares desde los cuales se hizo uso<sup>8</sup> de la palabra *sublime* y que, de una u otra manera, contribuyeron en la Inglaterra del siglo XVIII a la formalización de una modalidad de experiencia psicológica que desde entonces sirvió de base al discurso filosófico en la emergente interpretación «estética» del «arte». La palabra *sublime* sirvió igualmente para encomiar que para cuestionar nociones classicistas de belleza, sirvió lo mismo para hablar de moral, de poesía o de pintura, de conceptos académicos de arte o de espectáculos públicos más mundanos.

Parece ser que el interés que despierta el tema de *lo sublime* en el siglo XVIII tiene su origen en los debates literarios de la época. Un tratado de retórica del siglo I d.C. en el que se hacía hincapié en el carácter emotivo y no sometible a reglas lingüísticas, *Sobre lo sublime*<sup>9</sup> de Pseudolongo, servía como argumento para des-

---

side to hide my streaming face, I am not a weeper-in-art-galleries but it seemed impossible not to experience the grief these people were expressing as real...».

<sup>7</sup> Resultará adecuado desde este momento matizar ciertos conceptos que van a aparecer a lo largo de esta discusión. Cuando usemos el término 'lo sublime' haremos referencia bien a un concepto general no discreto, como tema abordado desde una amplia diversidad de intereses interpretativos, o bien a un uso más concreto que alude exclusivamente a la interpretación conceptual o lingüística del mismo. Cuando hablemos de 'experiencia sublime', lo usaremos como objeto de una aproximación sensualista a este tema.

<sup>8</sup> Estudiar todos y cada uno de estos usos excede la intención de este texto además de que podría resultar redundante ofrecer una variante más de interpretaciones en este sentido ya clásicas acerca de *lo sublime* en el siglo XVIII como la de MONK, S.H., *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. Ann Arbor Paperback. Michigan, 1960. HIPPLE, W.J., *The Beautiful, the sublime, and the picturesque in Eighteenth-century British Aesthetic Theory*. Carbondale, The Southern Illinois University Press, New York, 1957, o, más recientemente, DE BOLLA, Peter, *The Discourse of the Sublime. Readings in history, aesthetics and the subject*. Basil Blackwell Inc. New York, 1989.

<sup>9</sup> Anónimo. *Sobre lo Sublime*. Barcelona. Bosch. 1996. Sobre la distinción de dos usos en la Inglaterra del XVIII del tratado de Longinos, uno que entroncaba con la tradición classicista y otro que, arropado por la tradición empirista, proponía *lo sublime* como una nueva modalidad psicológica, se puede consultar el texto de ASSUNTO, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Visor, Madrid, 1989.



tar el valor literario de ciertos poetas y dramaturgos británicos difícilmente justificable a través de la poética normativa neoclásica. Pero, además y más importante, ofrecía un nuevo elemento de estudio a una emergente teoría estética que, gracias al empuje del empirismo, pretendía alejarse de nociones de *belleza* basadas en cánones matemáticos o metafísicos y apostaba por la primacía de las sensaciones en juicios de gusto. La asociación de los juicios de gusto a las sensaciones llevó a identificar la valoración estética con sentimientos de placer o *displacer* que se iban matizando conforme se incorporaban a la discusión acerca de la *belleza* otros tipos de experiencias sensitivas, entre las que copó un privilegiado lugar la *experiencia sublime*. Sin embargo, esta orientación en el estudio de las cualidades estéticas de las cosas (y de las *obras de arte* como objeto privilegiado por el discurso estético) adquirió un matiz distinto y decisivo desde el momento en que se pretendió que los juicios de gusto no fueran relativos, sino que apuntaran a la universalidad. Bajo esta premisa, las explicaciones acerca de la *experiencia estética*, en general, y de la *experiencia sublime*, en particular, incorporaban requisitos conceptuales que contravenían la base sensualista que había suscitado el interés inicial.

El problema al cual se enfrenta esta discusión indaga acerca de la posibilidad de reconsiderar el carácter *afectivo* de la *experiencia sublime* como elemento determinante en la articulación de la misma discusión estética por la que es simultáneamente postergado. Se trata de rastrear ciertos usos discursivos que permitan acometer el estudio de las características no intelectuales, no *significativas*, no representativas, etc., en la *experiencia sublime*; o lo que es lo mismo, que permitan re-elaborar, en la medida de lo posible, el discurso acerca del carácter vivencial, corporal, turbador, etc., de tal experiencia. Y digo «en la medida de lo posible» porque esta re-elaboración implica la búsqueda de una lógica al margen del discurso estético vigente. Al margen del discurso que convierte la *experiencia sublime* en un juego intelectual consistente en la identificación de *lo sublime* más allá de la propia *experiencia sublime* mediante una operación mental universalizable a través de la cual cualquier tentación sensitiva es tácitamente apartada acudiendo a conceptos.

La secuencia argumental que se seguirá para dar luz al problema planteado ha de iniciarse con la distinción entre dos formas de abordar el estudio del fenómeno artístico en la discusión actual acerca del arte, ya que estas dos posturas ilustran y crean un marco teórico contemporáneo en el que se encuentran reflejados los dos momentos clave de lo que hemos denominado proceso de conceptualización estética de la *experiencia sublime*. En la lógica racional del discurso estético o filosófico acerca del arte encuentra su sitio y se promociona la interpretación lingüística, racional, o conceptual de *lo sublime*. Irreconciliable con ésta, la interpretación sensualista de la *experiencia sublime* acude a discursos críticos que ponen en duda la pretensión de universalidad de nuestros juicios estéticos, que entienden que es un error transponer la lógica racional o lingüística del discurso estético vigente a ciertos objetos que, siendo incorporados a la categoría de *obra de arte*, son despojados de sus funciones contextuales específicas. Discursos críticos que abogan por el reconocimiento de las características afectivas y funcionales de esos objetos como elementos clave en nuestra respuesta estética hacia ellos y por su re-introducción en la discusión artística.

A partir de aquí se estudiará el *modus operandi* de una aproximación interpretativa reciente al estudio de la visualidad que ilustra con rotundidad y de una forma crítica los errores cometidos por la actitud filosófica, lingüística o conceptual, con respecto a la interpretación de la relación entre los espectadores y las imágenes religiosas de los siglos XIII y XIV. Esta aproximación interpretativa se revela en *Sight and Embodiment in the Middle Ages*<sup>10</sup>, en donde Suzannah Biernoff aplica al estudio de la relación entre imágenes religiosas y creyentes de la Edad Media el análisis de textos religiosos de carácter dogmático, de teorías acerca de la visión y de testimonios escritos de experiencias personales con imágenes propios de esta época.

El tercer apartado del estudio planteado surge del análisis que Biernoff hace de la interpretación medieval de la noción mística de *sublimación*, en el cual vierte los elementos metodológicos mencionados anteriormente, y ofrece una perspectiva interpretativa de *lo sublime* desmarcada de los lugares comunes a los que el discurso filosófico nos tiene acostumbrados. Su análisis ofrece una noción de *lo sublime* que adquiere forma a partir de la relación carnal que su interpretación de la visión en la Edad Media identifica, y que se define por la experiencia afectiva traumática que supone el intento de distanciarse o elevarse por encima de este carácter carnal a través de la reflexión o de la espiritualidad.

## EL SER Y EL ESTAR DEL ARTE. DOS ACTITUDES TEÓRICAS IRRECONCILIABLES

Empezaré, pues, con la propuesta de una confrontación entre dos posturas en la teoría contemporánea acerca del arte. Por un lado, se demarcará lo que se denominará 'postura filosófica', que está determinada por un enfoque meramente conceptual o lingüístico en el análisis del fenómeno artístico, esto es, entronca con la idea de la *obra de arte* como emisario efímero cuya presencia es menospreciada en su propia definición, ya que en esta última se les da relevancia, mediante la operación de la representación, a entidades significativas ajenas a la propia obra. A esta postura se opondrá lo que se identifica como «postura emocional», que entiende que en la definición de ciertas obras de arte deberían tenerse en cuenta las respuestas afectivas que se suscitan como parte de la función que cumplen y del uso que se ejerce sobre ellas.

Cada una de las posturas que se plantean aborda el estudio del fenómeno artístico desde unos presupuestos disciplinares distintos aunque, como se verá, ambas tratan de ofrecer argumentos que expliquen la relevancia de objetos que han sido considerados arte. La primera postura busca esa relevancia en la identificación de una característica genuina de la obra de arte, mientras que la segunda justifica esa relevancia a partir de la consideración de aspectos contingentes, adscritos a axiologías

---

<sup>10</sup> BIERNOFF, Suzannah, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Palgrave Mcmillan. New York. 2002.





convencionales cambiantes, y que en un elevado número de obras de arte son afectivos. El texto escogido para ilustrar la primera pertenece al ámbito de la estética y el de la segunda al de la historia del arte. A pesar de su intento de distanciarse, la 'postura filosófica' no hace sino reforzar su vínculo con la estética tradicional, ya que el rechazo de los aspectos sensitivos de la relación con las obras de arte en la teoría estética aparece desde su origen como disciplina; la 'postura emocional,' sin embargo, intenta re-incorporar al ámbito disciplinar al que pertenece elementos que han sido y son tácitamente olvidados, sin que exista intención de distanciarse de aquél.

Para representar la primera postura se han estudiado algunos extractos de *La Transfiguración del Lugar Común*<sup>11</sup> de Arthur C. Danto. Aunque Danto reniega de cualquier asociación de su *Filosofía del Arte* con la consideración de los aspectos estéticos de sus objetos de estudio, las obras de arte, lo cierto es que arriesga bien poco para desvincular su interpretación acerca del arte de nociones idealistas que en el discurso estético se han venido defendiendo desde su articulación en el siglo XVIII. O lo que es lo mismo, la 'postura filosófica' podría igualmente denominarse «postura estética», sin que esta denominación transgrediera la esencia de la teoría de Danto.

Para ilustrar la postura opuesta, se ha escogido un texto que de alguna manera hace tambalearse el ámbito disciplinar desde el que se defiende, ya que aspira a incorporar en el estudio historicista acerca del arte elementos como la respuesta emocional o el estudio de imágenes no artísticas, que supuestamente amenazan el rigor o pureza de un estudio historicista acerca del arte. El texto utilizado para ilustrar esta postura es *El Poder de las Imágenes*<sup>12</sup> de David Freedberg.

El desprecio de las sensaciones en la discusión estética puede rastrearse desde el mismo proceso de institucionalización del discurso estético. Por poner un ejemplo ilustrativo, al cual volveremos más adelante, la crítica que I. Kant, en la 'Nota general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes' de su *Crítica del Juicio*<sup>13</sup>, dirigía contra Edmund Burke tenía que ver con el carácter excesivamente fisiológico, exento de trascendentalidad, de su *Indagación Filosófica sobre el Origen de Nuestras ideas acerca de lo Sublime y lo Bello*<sup>14</sup>. En esta misma línea, para la «postura filosófica», dar protagonismo a las sensaciones en nuestra identificación de las obras de arte, suscita problemas, ya que impide el discernimiento de una característica determinante para la distinción entre obras de arte y cosas que no lo son.

La consecuencia más problemática que acarrea la «postura filosófica» resulta de una definición esencialista del arte y de la *obra de arte*<sup>15</sup>, y esto, a mi entender,

<sup>11</sup> DANTO, A.C., *La Transfiguración del lugar común*. Paidós. Barcelona. 2002.

<sup>12</sup> FREEDBERG, D., *El Poder de las Imágenes*. Cátedra. Madrid. 1989.

<sup>13</sup> KANT, I., *Crítica del Juicio*. Austral. Madrid. 2001.

<sup>14</sup> BURKE, Edmund, *Indagación Filosófica sobre Nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*. Tecnos. Madrid. 1997.

<sup>15</sup> El horizonte teórico al que se dirige la actitud esencialista en la interpretación acerca de las características de la obra de arte, trata de encontrar un intrínseco carácter uniforme aplicable a cualquier exponente histórico de lo que ha sido propuesto como obra de arte. La articulación de un





es lo que trae aparejada la consideración del aspecto sensitivo o emocional (relativo, eventual, o no universalizable) como un elemento descartable para definir la obra de arte. Desde este presupuesto, Arthur C. Danto llega a plantear paradojas del tipo... *el arte existía en Egipto y Mesopotamia y en todas partes...*, a pesar de que *...no fuera contemplado como lo que hoy llamaríamos arte: representaciones en el sentido semántico del término más que en el mágico...*<sup>16</sup>, en donde asume que lo que él identifica como *obras de arte* de Egipto y Mesopotamia, puede definirse como *obras de arte* gracias a que nos desentendemos del uso que se le daba en su propio contexto, ya que este uso estaría para Danto vinculado a *lo mágico*. Pero si se tiene en cuenta que el uso que justificaba la producción y supervivencia de las supuestas *obras de arte* no tenía en su contexto nada que ver con *lo mágico* tal y como el discurso racionalista lo valora, *en Egipto y Mesopotamia (y en todas partes!)*, se llega a la conclusión de que la categoría de *lo mágico* usada por Danto no es más que una abstracción recurrente en la que incluir todo aquello que amenaza la racionalidad de un concepto ilustrado (claro y distinto) del arte. Para la definición del fenómeno artístico, la «postura filosófica» opta por hablar de *representaciones en el sentido semántico del término* y desprecia los objetos, las supuestas *obras de arte*, al intentar negarles lo que han apodado como *sentido mágico*. Con esta operación, la postura filosófica no hace sino obscurecer o disipar en definiciones de arte la investigación acerca de la función que cumplieron, que los dotaba de importancia y que hizo que fueran valorados desde un principio.

Lo que ocurre es que hablar de función contextual y afectiva implica negar la existencia de una característica eterna que justifique la existencia del *arte* en un sentido universal, y obliga a tratar el fenómeno artístico como algo que no ha existido desde siempre, y que está en función de apreciaciones afectivas o valorativas eventuales o circunstanciales. Ocurre que en la historia del arte (y en el discurso filosófico acerca del arte), para dar coherencia a la lógica esencialista, evolutiva o conceptual de sus propias interpretaciones, se han desestimado ciertas evidencias

---

discurso radicalmente opuesto y que cuestiona esta actitud se empezó a gestar a mediados del siglo xx y es conocido bajo el nombre de «Estética Analítica». Deliberadamente anti-esencialistas, las premisas de las que partían los estetas analíticos pueden ser ilustradas aquí con las siguientes palabras de Paul Ziff, en «The Task of defining a Work of Art», en *Philosophical Review*, V. LXII, New York, 1953: «...Art neither repeats nor stands still; it cannot if it is to remain art. An attempt to provide a definition and a justification of a definition of a work of art is, as Collingwood has stated, not *an attempt to investigate and expound eternal varieties concerning the nature of an eternal object called Art*; rather it is an attempt to provide «the solution of certain problems arising out of the situation in which artists find themselves here and now»... (...El arte ni se repite ni permanece, no puede hacerlo si quiere mantenerse como arte. Un intento de proporcionar una definición y una justificación de una definición de una obra de arte no es, como Collingwood ha señalado, *un intento de investigar y exponer verdades eternas acerca de la naturaleza de un objeto eterno llamado arte*; más bien es un intento de ofrecer 'la solución a ciertos problemas que surgen de la situación en la que artistas se encuentran aquí y ahora'...). Para una apreciación general de las posturas esencialistas y las anti-esencialistas en teoría del arte, consultar Davies, S. *The Philosophy of Art*. Blackwell Publishing. Maden. 2006.

<sup>16</sup> DANTO, A.C., *La Transfiguración del lugar común*. Paidós. Barcelona. 2002. p. 123.



acerca de la funcionalidad contextual y afectiva de los objetos que se describen. Asimismo, tal y como hace Danto, se identifican como «primitivos» o «mágicos» muchos de esos usos contextuales y afectivos, y se ubican en una etapa pre-racionalista, pre-filosófica o *pre-artística* de la humanidad.

En la introducción de su libro, David Freedberg comenta ciertos aspectos acerca de esta actitud. Para él, la distinción entre una *respuesta culta* y una *respuesta popular* a las imágenes (a todo tipo de imágenes, entre las que se incluyen las que son consideradas *obras de arte*), es indicio de la resistencia a asumir que en nuestra respuesta a ellas existe una componente afectiva que es difícil de eliminar. Hablando de la actitud de los *entendidos en arte*, afirma que nada... *haría suponer que las personas acostumbradas a hablar del arte elevado no responderían de las maneras llamadas populares. Sería solo que, al llamar «populares» a las respuestas, al mismo tiempo negarían precisamente lo que el yo refinado [también] obtendría...*<sup>17</sup>. La lógica lingüística o de representación aplicada a las obras de arte es para Danto y para la actitud filosófica lo que nos coloca como espectadores doctos por encima de los aspectos meramente afectivos o atractivos de la visibilidad de las mismas, y lo que nos aleja del engaño de la magia. Como espectador docto, Pere Salabert, en *Pintura Anémica, Cuerpo succulento*<sup>18</sup>, hablando acerca del ilusionismo en pintura, declara que:

el efecto atractor de un cuerpo en pintura depende de la representación mediante la cual ese cuerpo es significado. No hay presencia, lo seductor es el representar —y sólo el representar— mediante el cual un efecto de presencia es experimentable. La realidad se revela en los signos. A diferencia de los remotos comulgantes de Daniel Rops, tan creyentes que comen raeduras de los santos pintados en la pared de las iglesias —mirada sorprendente entre otras por su inocencia—, tanto en La maja de Goya como en la Olimpia de Manet no contemplamos este o aquel cuerpo, el de la maja o el de Olimpia, sino los signos que figuran icónicamente a una y a otra...<sup>19</sup>

La actitud de los remotos comulgantes de Daniel Rops es tachada de «inocente», como «inocente» sería, para Salabert, ver con ojos lascivos los desnudos de Goya o Manet. La identificación de signos interpretables en estas figuras nos distingue como espectadores cultos, pero no evita que las percibamos como presencias estimulantes a un nivel físico. La prejuiciosa motivación que propicia esta operación es, para Freedberg, paralela a aquella que distingue el arte *occidental* del *primitivo*, o aquella otra que engloba las respuestas emocionales a las imágenes dentro del ámbito de lo *mágico*.

Para la teoría de Danto sigue siendo necesario postular la diferencia entre la identificación mágica y la identificación artística de un objeto, y que la conversión de una en la otra pase por la operación de la *representación*:

<sup>17</sup> FREEDBERG, D., *El Poder de las Imágenes*. Cátedra. Madrid. 1989. p. 13.

<sup>18</sup> SALABERT, P., *Pintura Anémica, Cuerpo succulento*. Ed. Laertes. Barcelona. 2003.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 113.

Desde el momento en que uno cree que es falso que la hostia y el vino sean el cuerpo y la sangre, la comunión se convierte en una representación ritual, y deja de ser una participación mística. En el momento en que uno deja de creer en la magia, clavar alfileres en una efigie se convierte en un sucedáneo de hacer daño de verdad, más que en una forma tortuosa de hacer ese daño...<sup>20</sup>.

Freedberg opina que la distinción entre respuestas que participan del ámbito de lo mágico y aquellas consideradas puramente estéticas, distinción que sustenta la tradición a la que, como hemos apuntado, pertenece la teoría de Danto, es inviable. La asociación de las respuestas emocionales a las imágenes y la *magia* es tan extrema como la exclusión de las primeras del ámbito de la respuesta y de la interpretación estética del arte. En palabras de Freedberg,

me parece que ya es hora de eliminar de las discusiones sobre «magia» la evidencia de fenómenos como el animismo de las imágenes y abordar de manera más frontal lo que tales imágenes nos dicen sobre el uso y la función de las imágenes en sí mismas y de las respuestas que provocan<sup>21</sup>.

Para concluir la discusión sobre la distinción de dos posturas en la interpretación del fenómeno artístico y comenzar con la propuesta de estudio de la posibilidad de un discurso acerca de *lo sublime* que atienda a aquellos aspectos relativos al afecto que, creemos, la conceptualización estética de la *experiencia sublime* desestima, destacaremos un aspecto que este estudio compartiría con la «postura emocional». Si Freedberg se enfrenta a la dificultad de atender a evidencias acerca del carácter afectivo de la respuesta a las imágenes que han sido acalladas por el discurso histórico vigente y que, por tanto, carecen de reconocimiento crítico, aquellas que se pueden aportar acerca del carácter afectivo de la *experiencia sublime*, dentro del discurso teórico acerca del arte, no dejan de ser igual de controvertidas. El discurso filosófico, estético o conceptual, acerca de *lo sublime* surge de forma simultánea al interés por la determinación fisiológica y psicológica del carácter afectivo de la *experiencia sublime*. En esta dualidad lógica, la interpretación conceptual acaba neutralizando los aspectos fisiológicos de tal experiencia. De ahí que la búsqueda de evidencias acerca del interés por ese carácter afectivo y no-conceptual de la *experiencia sublime* se enfrente a la dificultad de localizarlas en zonas liminales del discurso estético vigente. Afrontar esta dificultad resultará productivo si dicha indagación ofreciera la posibilidad de re-considerar este carácter afectivo, particular, relativo, contextual... como elemento determinante en una concepción estética de la obra de arte, a partir de la cual se establecieran alternativas a la pretensión de abordar el estudio de supuestos aspectos esencialistas o universales asociados a ella en el discurso filosófico.

---

<sup>20</sup> DANTO, A.C., *La Transfiguración del lugar común*. Paidós. Barcelona. 2002. p. 186.

<sup>21</sup> FREEDBERG, D., *El Poder de las Imágenes*. Cátedra. Madrid. 1989. p. 13.



## RE-CONSIDERACIÓN DE LA VISUALIDAD EN LA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN RELIGIOSA MEDIEVAL

La forma en que se ha abordado el estudio de ciertas obras de arte en el discurso teórico vigente acerca del arte (copado en una gran proporción por lo que hemos denominado en el apartado anterior 'postura filosófica'), ha conllevado el uso de generalizaciones que han homogeneizado la naturaleza de objetos que provenían de distintos contextos funcionales. En *Sight and Embodiment*<sup>22</sup>, Suzannah Biernoff hace un análisis crítico de esta actitud. El análisis de imágenes religiosas medievales sometido a teorías de visión modernas ha inducido a errores en las interpretaciones que se han ofrecido acerca de la relación entre el espectador o creyente y estas imágenes. En el capítulo 6 de su libro, dedicado al estudio de prácticas litúrgicas medievales en las que la visión jugaba un papel protagonista, Biernoff señala algunos de los errores que estudios acerca del mismo tema habían cometido. La alternativa que propone trata de dar solución a esos errores a partir de las implicaciones que ofrece la consideración de la teoría óptica de la época en relación con esas prácticas.

Biernoff comenta dos casos ilustrativos en los que la teoría artística incurre en errores a la hora de tratar el tema de la imagen en el mundo medieval. Tomando como patrón de análisis el invento de la perspectiva renacentista y del naturalismo pictórico, Erwin Panofsky<sup>23</sup> identifica la pintura renacentista, italiana o nórdica, con la idea de *contacto directo y personal entre el hombre y el mundo visible* y lo distingue del arte en la Edad Media, en el cual no existe, según él, esa idea de contacto directo, sino que está mediado por un carácter conceptual o simbólico. Para Biernoff, *esta particular construcción histórica implica la falsa opinión de que las imágenes medievales son 'leídas' o decodificadas, mientras que el arte renacentista es realmente visto*<sup>24</sup>, y esto es algo que entra en total contradicción con las evidencias que Biernoff localiza acerca de la proliferación del uso de la imagen en prácticas religiosas de los siglos XIII y XIV.

Un segundo equívoco en este sentido viene propiciado por la transposición del modelo de 'comunicación visual' realizada por Hans Belting<sup>25</sup> cuando estudia la

---

<sup>22</sup> BIERNOFF, Suzannah, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Palgrave Mcmillan. New York. 2002.

<sup>23</sup> PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales*. Alianza. Madrid. 1995. p. 289.

<sup>24</sup> BIERNOFF, Suzannah, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Palgrave Mcmillan. New York. 2002. p. 145 «...Medieval art, in contrast, is said to separate reality from experience: Panofsky writes of a 'curtain of convention that might be 'lifted now and then but could not be removed'. Even if 'realism' and 'reality' are not confused, there has been a tendency to associate pictorial naturalism with emotional directness, and to ascribe a 'conceptual' or 'symbolic' role to medieval art. This particular historical construction implies that medieval images are 'read' or decoded while Renaissance art is truly seen...».

<sup>25</sup> BELTING, H., *The image and its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion*. New Rochelle. New York. 1990. p. 83.

relación entre creyentes e imágenes religiosas en la Edad Media. Si bien Belting destaca «la necesidad de ver» para probar la existencia de lo divino como una de las características más importantes de la proliferación de los usos de la imagen en costumbres litúrgicas medievales, la explicación de estos usos, según Biernoff, no puede reducirse al modelo de comunicación o diálogo que Belting utiliza. Para ella, *la visión*, tal y como se define en esta época,

ofrecía un medio de comunión que excede el modelo de Belting de ‘comunicación’ o ‘diálogo’. La relación visual —más que ninguna otra interacción sensorial— permitía la participación del cuerpo en lo divino<sup>26</sup>.

Equiparando la relación visual de creyentes medievales con imágenes religiosas a modelos de visión caracterizados por la distancia, el control y la objetivación, Belting deja fuera de juego la teoría óptica de Roger Bacon<sup>27</sup>, contemporánea a las prácticas devocionales medievales. Pero, para Biernoff es precisamente la relación entre la teoría óptica de Bacon y las prácticas devocionales de la época lo que esclarece la explicación del tipo de relación visual y el carácter de la imagen religiosa medieval. En la siguiente cita, Biernoff trata de dar cuenta de la incongruencia que supone usar un modelo comunicativo para explicar la relación visual entre creyentes e imágenes religiosas de los siglos XIII y XIV:

El modelo de Belting de retórica visual toma bastante prestado de la psicología y la semántica modernas. Pero interpretadas bajo la luz de teorías de la percepción medievales (más que modernas), la aprehensión visual del amor auto-sacrificante de Cristo o el dolor de la Virgen emerge como algo distinto del proceso de ‘comunicación’ verbal o no verbal. La comunicación implica la existencia de un significado (emocional o conceptual), y su entendimiento. Pero la pena, el dolor, el deseo son frecuentemente sobre la ausencia o suspensión del significado o entendimiento: y son necesariamente experimentados como condiciones físicas<sup>28</sup>.

La teoría óptica de Bacon, con sus contradicciones, ofrece un marco en el que estas experiencias de *pena, dolor, o deseo* en la visión son teorizadas como *condiciones físicas* y no tanto como experiencias psicológicas o lingüísticas. Aunque en algunos aspectos la teoría óptica de Bacon aporta fundamentos teóricos para los

---

<sup>26</sup> BIERNOFF, Suzannah, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Palgrave Mcmillan. New York. 2002. p. 134. «...offered a means of communion that exceeds Belting’s model of ‘communication or dialogue’. The visual relationship—more than any other sensory interaction—allowed for bodily participation in the divine...».

<sup>27</sup> BACON, R., *The Opus Majus of Roger Bacon*. R.B. Burke. 2 vols. Rusell. New York. 1962.

<sup>28</sup> BIERNOFF, Suzannah, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Palgrave Mcmillan. New York. 2002. p. 138. «...Belting’s model of of visual rhetoiric takes its bearings from modern psychology and semantics. However, interpreted in light of medieval (rather than modern) theories of perception, the visual apprehension of Christ’s self-sacrificing love or the Virgin’s grief emerges as something other than a process of verbal or non-verbal communication...».



posteriores desarrollos de la ciencia óptica moderna, en otros se aparta de los presupuestos unidireccionales (idealistas o empiristas) que sostienen dichos desarrollos en la interpretación de la visión. Estos desarrollos de la ciencia óptica moderna, además, tienden a separar en sus interpretaciones de la visión las funciones físicas de las psíquicas, cosa que, para Biernoff, no puede derivarse de la teoría de Bacon. En su teoría óptica encontramos más bien una simbiosis entre los aspectos activos y pasivos de la visión, una especie de fusión psicósomática en la que el ojo se asimila físicamente al objeto y viceversa. Un exponente representativo de su interpretación puede indicarse por el uso que Bacon hizo de la palabra *passio*, según Biernoff,

para denotar la ‘transmutación’ producida en el cuerpo del receptor (espectador) por el agente (objeto o especie). Para él, la pasión era sinónimo de la idea de una impresión profunda e ‘interior’: análoga a la huella de un sello en cera, pero alterando toda la cera y no solamente su superficie<sup>29</sup>.

Biernoff destaca estos parámetros de la teoría óptica de Bacon y los identifica con una serie de prácticas religiosas medievales en las que la visión tenía un papel protagonista. Los testimonios que escrutina acerca de experiencias personales entre creyentes e imágenes: narraciones acerca de experiencias redentoras como la *Imitatio Christi* en las *Revelaciones* de la monja Julian de Norwich, en las *Memorias* de Ángela de Foligno, o en la estigmatización de San Francisco narrada por S. Buenaventura..., reflejan y vienen a corroborar la estrecha convivencia entre estos testimonios y la noción de visión de Bacon para la determinación de estas experiencias visuales como relaciones esencialmente físicas. En todos estos relatos la relevancia que recibe el carácter físico o presencial de las imágenes no deja lugar a dudas en cuanto al tipo de relación visual que explicitan. Desde la transmisión física al espectador del sufrimiento de Cristo hasta la estigmatización o transformación física provocadas a través de la observación de la imagen de su *pasión*, lo que estos relatos corroboran es la necesidad de interpretar la visión en esta época como un tipo de relación carnal para la que los esquemas lingüísticos, conceptuales o psicológicos resultan inadecuados en ocasiones e insuficientes en la mayoría de los casos.

## LA EXPERIENCIA SUBLIME EN LA VISIÓN ESPIRITUAL MEDIEVAL

Junto a las prácticas redentoras propias de los siglos XIII y XIV en las que la presencia física de la imagen religiosa y la relación eminentemente sensitiva del creyente con ellas eran un elemento definitorio, Biernoff habla de otro grupo de

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 139, «...Far from being a ‘dead weight’, this sensitive matter was described by Bacon (following Aristotle) as existing in a paradoxical state of ‘active potency’. One might almost say that matter is expectant of form, as the worshipper is expectant of God’s grace. Passio was the realisation of that expectation...».

prácticas religiosas con más tradición y que, con la aparición de las primeras, van perdiendo terreno. En ellas, la redención implicaba la renuncia a la sensualidad y la necesidad de trascenderla. Biernoff localiza este segundo tipo en prácticas como los sermones de Bernard de Clairvaux sobre el *Cantar de los Cantares*<sup>30</sup>, y en su insistencia en que las alusiones en estos textos al deseo corporal no fueran interpretadas literalmente, sino que fueran trascendidas al ámbito de lo espiritual.

En esta reacción contra el carácter corporal de la visión, Biernoff encuentra analogías con los conceptos freudianos de *represión* y *sublimación*, que usa como herramientas para re-definir el concepto de *visión espiritual* en esta época. Si bien, el concepto de *sublimación* en la Edad Media tenía un dominio y un carácter distinto al que Freud ofrece en los usos que a lo largo de su discurso hace de esta palabra. *Sublimar*, *sublimación* y *sublime* en la Edad Media y hasta el siglo XVII se usaba para aludir a una transmutación física o química (de ciertos metales en oro, por ejemplo) o para aludir a una transmutación mística, mientras que para Freud la *sublimación* tendría que ver con las funciones psíquicas del hombre, en procesos constitutivos del sujeto socializado consistentes en la modificación de la intención de instintos primarios hacia el desarrollo de actividades ideológicas, científicas o artísticas.

Puestas en relación con la teoría óptica de Bacon, esto es, interpretadas desde un punto de vista físico de la visión (visión carnal), la renuncia a la sensualidad (represión) y la reconducción hacia lo espiritual (sublimación) adquieren un matiz distinto, en el que la sensualidad no se deja abatir y resurge constantemente en estadios superiores de visión. Según Biernoff,

si la lujuria corpórea puede ser sublimada —elevada— hacia el amor espiritual, también la visión corpórea podría ser reconducida hacia la visión espiritual. Más que trascender la corporeidad y todo lo asociado a ella, la visión espiritual se originaría de la misma fuente, del mismo movimiento, como su otro carnal o sensual<sup>31</sup>.

Y es en esta permanencia del carácter sensual en donde Biernoff introduce su propia interpretación de *lo sublime*. Como fase final del tránsito anagógico, *mientras la sublimación del deseo representa un vuelo de la naturaleza humana caída (el cuerpo de carne), su finalidad-lo sublime místico o celestial-es curiosamente análogo a la carne*<sup>32</sup>. Para llegar aquí Biernoff explota los paralelismos entre la noción de visión de Bacon, como mecanismo de *asimilación mutua entre sujeto y objeto* y la interpretación de Julia Kristeva en *Powers of Horror* de la *sublimación* freudiana.

---

<sup>30</sup> Bernard de Clairvaux, *On the Song of Songs*. Cistercian Fathers Series. 4 vols. Shannon: Irish University Press and Kalamazoo. Cistercian, 1971-80.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 129, «...And if bodily lust may be sublimated-raised up-to spiritual love, so too corporeal sight might be diverted into spiritual vision. Rather than transcending embodiment and everything associated with it, spiritual vision would originate from the same source, the same drive, as its carnal, sensual other...».

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 112, «...While the sublimation of desire represents a flight from fallen human nature (the body of flesh or fleshly body), its goal-the mystical or heavenly sublime-is curiously analogous to the flesh...».



Kristeva introduce la reacción contra lo corporal o sensible en su concepto de *lo abyecto*, caracterizado por sucesivos intentos de objetivación por parte del sujeto para separarse de su propia afección física; localiza la *sublimación*, sin embargo, en el intento de unión del sujeto con el objeto, en el de reabsorción de *lo abyecto*, y renuncia al sujeto en el objeto. En esta coexistencia o convivencia entre el sujeto y *lo abyecto*, introduce Biernoff una diferencia clave entre la *sublimación* y *lo sublime*:

Sublimación es el medio mediante el cual ‘mantengo lo abyecto bajo control’; si bien, lo sublime es experimentado normalmente como una pérdida de control, maravilla y terror, placer y dolor a partes iguales<sup>33</sup>.

Mientras la *sublimación* suscribe toda actividad intelectual del sujeto, *lo sublime* está en la suspensión de la capacidad intelectual del sujeto para aprehender el objeto, en la vivencia o afección de este movimiento. Para Kristeva

lo sublime es un algo añadido que nos expande, nos sobre-estira, y nos obliga a estar aquí, como despojos, y allí, como otros y purificados. Una divergencia, una delimitación imposible. Todo olvidado, vivencia [joy]- fascinación<sup>34</sup>.

En la visión espiritual permanece este movimiento afectivo. Así como Bacon interpreta la visión física desde el concepto aristotélico de potencia activa en la materia (en el ojo o en la mente) que es actualizada por la especie, la visión espiritual es guiada por el deseo, como potencia activa, a través de sucesivos pasos anagógicos, hasta su configuración definitiva en la experiencia de lo divino —como *fruto de deseo sublimado*.

## CONCLUSIONES

Hasta aquí, se ha trazado un recorrido a través de la identificación de ciertas generalizaciones o lugares comunes en el discurso vigente acerca del arte que han sido problematizados desde posiciones orientadas por una actitud relativista en la interpretación del tipo de objetos que han sido categorizados por ese discurso como obras de arte. Se ha identificado, asimismo, otro tipo de aproximación teórica al fenómeno artístico que, huyendo de generalizaciones homogeneizantes, localiza en lo que el discurso vigente desestima por eventual o relativo, aspectos profundos de su uso o función.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 130, «...Sublimation is the means by which ‘I keep [the abject] under control’; yet the sublime is typically experienced as a loss of control’, equal parts wonder and terror, pleasure and pain».

<sup>34</sup> KRISTEVA, J., *Powers of Horror*. Columbia University Press. New York. 1982. p. 12, «...the sublime is a something added that expands us, overstrains us, and causes us to be both here, as dejects, and there, as others and sparkling. A divergence, an impossible bounding. Everything missed, joy-fascination».



La hipótesis sobre la que se ha desarrollado esta discusión propone la existencia de usos discursivos alternativos al uso que el discurso filosófico o estético vigente ha hecho de *lo sublime*, que recuperan aspectos de la determinación *sublime* de ciertos objetos que han sido marginados a ámbitos no cultos. Concretamente, aquellos aspectos que aluden a la sensación o emoción vivida en la relación del espectador con ciertas obras de arte. Obras como *Observance* o *Dolorosa* de Bill Viola e interpretaciones como la de Cynthia Freeland demuestran que el concepto de *lo sublime* ofrece parámetros de análisis del fenómeno artístico que trascienden la puritana simplificación intelectual a la que se ha visto reducido en su determinación moderna. Opino que la discusión de Suzannah Biernoff sobre la visión en los siglos XIII y XIV es un buen ejemplo de los usos discursivos alternativos del concepto de *lo sublime*. Su interpretación de la relación entre creyentes-espectadores e imágenes religiosas como una relación básicamente corporal, y su uso del concepto de *lo sublime*, como una pieza interpretativa clave de su noción de visión medieval, apuntan en una dirección que contraviene la noción de *lo sublime* que se ha venido dando desde el discurso filosófico vigente.

Me gustaría en esta conclusión, por los paralelismos que tiene con la adscripción que hace Danto del *terror* a las actividades de ocio populares o vulgares, citada al inicio de este texto, aun corriendo el riesgo de que esta discusión sea tachada de cierta extemporaneidad, destacar, para concluir, uno de los momentos claves en lo que entiendo como piedra angular del proceso de conceptualización estética de la *experiencia sublime*. Aparece en los comentarios que Inmanuel Kant, en su *Crítica del Juicio*, dirigía contra la *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y lo Bello* de Edmund Burke<sup>35</sup>. Como parte del sistema gnoseológico que el conjunto de las críticas Kantianas plantean, la *Crítica del Juicio* introduce la distinción entre lo meramente agradable de un gusto sensitivo y la trascendentalidad de los juicios de gusto puros. A partir de la premisa de que los juicios estéticos puros debían apuntar a la universalidad y, por tanto, debían exigir la existencia de un principio a priori en la base de dichos juicios, Kant señala la distancia que su estudio acerca de los juicios de gusto mantiene con estudios meramente psicológicos o fisiológicos acerca del gusto. Las nociones del sentimiento de *lo bello* y del sentimiento de *lo sublime* que había ofrecido Burke se reducían a explicar y matizar los distintos efectos físicos o afectivos que tales sentimientos traían aparejados, quedando reducidos al ámbito de lo subjetivo y particular, sin exigencia de universalidad. Según Kant,

si la satisfacción en el objeto se funda únicamente en el hecho de que éste deleita mediante encanto o emoción, entonces no se puede exigir a ninguna otra persona que esté de acuerdo con el juicio estético que enunciamos<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> KANT, I., *Crítica del Juicio*. Austral, Madrid, 2001. p. 224.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 226.

Kant aboga por que los juicios de gusto estén basados en alguna ley que garantice su validez universal, y esta ley debe tener en su base un principio a priori, esto es lo que los juicios de gusto presuponen al pretender que la satisfacción vaya inmediatamente unida con una representación<sup>37</sup>. En nuestros juicios sobre *lo bello*, el principio a priori, y la fuente de nuestra satisfacción, según Kant, consiste en la finalidad formal de nuestra *representación* del objeto. En nuestros juicios sobre *lo sublime*, dado que nuestra capacidad (o facultad) de representación formal se ve amenazada, el principio a priori es deducido de la adecuación de dicha incapacidad a conceptos de la razón acerca de nuestra naturaleza suprasensible, lo cual no deja de incidir en un principio de distinción entre reacciones estéticas meramente sensitivas y aquellas que caracterizan al ser humano.

Con este comentario a la *Crítica del Juicio*, la desestimación de los aspectos afectivos en la determinación de los juicios de gusto, se propone no sólo como un modo de respuesta a obras de arte, sino que, como hemos visto, tiene la pretensión de ser el único modo valedero. Del mismo modo, el texto comentado resulta muy ilustrativo en relación a la consideración por parte del discurso estético de los aspectos sensitivos de *lo sublime*. La relación que Burke había establecido entre *lo sublime* y las funciones fisiológicas del cuerpo le resultan a Kant insuficientes para dar cuenta de los caracteres universales de este sentimiento, con lo que el sentimiento en *lo sublime* pasa de estar relacionado con el efecto emocional *sui generis* relacionado con el *dolor o el terror* en la contemplación de ciertos objetos, a estar caracterizado por una operación intelectual que pone en relación signífica la imposibilidad de representación del objeto sublime con un concepto de la razón acerca de la naturaleza suprasensible del hombre (*conciencia de sí mismo* para Danto). El juicio estético acerca de las cosas sublimes adquiere validez universal puesto que ya no tiene en cuenta los aspectos relativos o particulares de la afección que producen ciertos objetos, sino que, más allá del efecto-afecto que se produzca, al margen de los aspectos sensibles de los objetos que producen un sentimiento de estupefacción, terror, asombro, etc., lo que cuenta de la *experiencia sublime*, a partir de ahora, a través de la operación mental representativa, es el concepto trascendental, *lo sublime* como instancia eterna de significado.

A partir de este momento las interpretaciones filosóficas acerca de *lo sublime* desarrollan un uso continuado de la lógica del signo o la representación, dando continuidad al arrinconamiento de aquellos aspectos afectivos o sensitivos asociados a la emoción sublime que habían caracterizado y seguían caracterizando la relación entre espectadores y obras de arte particulares. Pero, como se ha comprobado en este estudio, esos aspectos sensitivos de *lo sublime* reaparecen en determinadas ocasiones para poner en cuestión las pretensiones universalizadoras del discurso filosófico acerca del arte. Suzannah Biernoff recupera la necesidad de considerar esos aspectos sensitivos en su estudio acerca de la visión en experiencias medievales

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 226.

entre creyentes e imágenes, y Cynthia Freeland hace lo mismo cuando se enfrenta al análisis de la obra de Bill Viola a partir de su propia experiencia, oponiendo sus aproximaciones teóricas a modelos interpretativos que han hecho hincapié en el carácter conceptual o lingüístico de tales experiencias. Interpretado como una pérdida de control, *lo sublime*, tanto para Biernoff como para Freeland, estaría ubicado en un ámbito emocional meramente físico, entre la maravilla y el terror, entre el placer y el dolor, allí donde toda operación intelectual desaparece y sólo queda lugar para la vivencia.

