



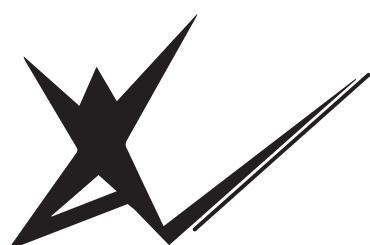
DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.IV AMBIGÜEDAD DEL VALOR ESTÉTICO



***I.IV  
AMBIGÜEDAD  
DEL  
VALOR ESTÉTICO***

***José Luis de la Mata***

*Madrid, 1971*





DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.IV AMBIGÜEDAD DEL VALOR ESTÉTICO

## I.IV- AMBIGÜEDAD DEL VALOR ESTÉTICO

### **Abordajes:**

#### I.IV.1

Crítica de la axiología scheleriana. El problema del valor estético. Ente artístico y ente estético: la percepción.

#### I.IV.2

Sartre y el valor estético: la irrealidad. Supuestos.

#### I.IV.3

El objeto estético en Ingarden y Malraux. Crítica.

#### I.IV.4

La evolución de los estilos. Realidad e interpretación. Arte intérprete; arte descubridor. La "subjetividad" como tema de las plásticas contemporáneas. Absolutización del valor artístico. Objetividad: comunicación y expresión.

Las primeras dificultades que pueden oponerse al sistema scheleriano son o están las que derivan de las propias contradicciones lógicas internas, por ejemplo, del concepto, noción, más bien, de "amor". En sentido estricto estamos ante un movimiento en absoluto creador, difícil de conciliar con un personalismo histórico. Lo primero que no comprendemos es qué significa eso de "elevar la persona amada hasta los valores más elevados", supuesto que jamás se crean nuevos valores. Si se trata de esa luz misteriosa que hace accesibles los valores que se encuentran disimulados, la dificultad apenas se soslaya, pues de lo que se trata, en definitiva, es de asegurar el término de una actividad y, en este contexto, no vemos cómo pueda ser justificada. Lo que se llama "actividad pura y creadora" no lo es en absoluto, puesto que, finalmente, la cualidad está ahí, en su independencia y autosuficiencia: no sólo se trata de



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.IV AMBIGÜEDAD DEL VALOR ESTÉTICO

un irracionalismo, se trata, además, de una nada de actividad, pues que toda libertad, toda productividad de una nueva cualidad es radicalmente imposible en un mundo de esencias puras, en donde ni Dios mismo posee el poder de la creación, de añadir una esencia nueva a las ya existentes. De lo que se trata es de una intencionalidad meramente receptiva. Así no sólo no supera a Husserl, es que ni siquiera llega no a Fichte, pero ni siquiera a Kant, con sus ideas de autonomía moral, de libertad. Fijémonos, además, que el personalismo mismo se derrumba, porque la persona no depende ni del cumplimiento ni del incumplimiento de unos actos, sino sencillamente de ser la "unidad" de esos actos. Una unidad puramente abstracta y verdaderamente más hipotética que el mismo "ich denke" o el yo trascendental. La idea de todo "cumplimiento" -no ya en el sentido husserliano, pero aún ni siquiera en éste-. Y acaso, pero no únicamente, sea en el ámbito estético dónde la contradicción se ofrezca con mayor ejemplaridad. Pero antes de centrar la crítica, será bueno que pensemos ya en plantear el problema en toda su extensión.

Como se sabe, el objeto estético es algo que doblemente está vocado a la percepción: constituido en cuanto que percibido, tenemos que sólo en la percepción se cumple. ¿Quiere esto decir que su ser se reduce al sentido que tiene para mí? ¿Tiene un sentido en sí mismo? Su ser, ¿es independiente de mi representación o, por el contrario, está fundado en ella? Su belleza, ¿está fundada óntica u ontológicamente? Nos encontramos ante un nuevo planteamiento intencional y, por tanto, y de alguna manera, de nuevo ante el problema realismo-idealismo. Sartre ha dicho que el objeto percibido es, a la vez, exterior y relativo a la conciencia; pero esta fórmula no resuelve la dificultad, ya que no basta con negar que el objeto esté en la conciencia y afirmar que, por esencia, la conciencia se trasciende hacia el "objeto". En la medida en que la noción husserliana de intencionalidad conduce a la oposición del en-sí y del para-sí, el debate revierte hacia el tema central de la



### constitución.

En su "Fenomenología de la percepción estética", Dufrenne plantea el tema en estas amplias líneas<sup>1</sup>: el objeto estético nos remite siempre al espectador; pero éste nos devuelve a la obra, puesto que la percepción implica una exigencia de verdad que peligra de no ser satisfecha. De igual manera, el objeto nos envía a su autor, "inmanente a la obra misma" (tema de la autoexpresión en Sánchez de Muniain): el objeto estético lleva en sí un mundo; pero este mundo se desvanece tan pronto como se disipa el sentimiento que nos ha dado acceso a él. El objeto estético reivindica, a la vez, la unidad - especialmente, la unidad de significante y significado- y la autonomía; sin embargo, esa unidad y esa autonomía, y que son, precisamente, las que consagran la excelencia de su forma, tienen que esperar la definitiva confirmación de parte de la percepción.

Pero, debemos preguntarnos, esa unidad y autonomía, ¿no existen realmente si no se dan en la percepción? Aceptarlo es caer en el psicologismo, como vamos a ver muy pronto; y el hecho es que lo que la experiencia estética misma desmiente es ese psicologismo, en el sentido de que muestra que la realidad de su objeto no depende en absoluto de la realidad de la representación. Apenas resuelve mejor el problema una estética operatoria, si no es que se acerca más a la cuestión, pues lo trata desde la obra misma, cuya génesis y estructura nos invita a considerar. Ahora bien, ¿qué ocurre propiamente con el objeto estético, es decir, con la obra artística en tanto que percibida? Porque, como hemos dicho en infinidad de ocasiones, estamos ante una cuestión ontológica, porque se trata del objeto percibido. Algunas tendencias tratan de obviar la dificultad, rehusando el ser intelectualmente equívoco del objeto percibido. De aquí que, frente al psicologismo, se den

<sup>1</sup> M. Dufrenne: "Phénoménologie de l'Expérience Esthétique"; pág. 258-297.



algunas doctrinas fenomenológicas, en las que el objeto estético es considerado bien como imaginario bien como intelectual. Aún cuando, el problema del valor siga intacto.

En esta línea señalada por Dufrenne podemos colocar a Sartre, a quién trataremos aquí de pasada, pues hemos de volver con más detención sobre él. Como se sabe, J. P. Sartre ha pretendido eludir el problema por recurso a la imaginación y a la emoción, abandonando la percepción, sencillamente porque en aquellos niveles es más simple estudiar la actividad constituyente, Sinngebend. Por necesidad de superar las posiciones del realismo y del psicologismo, se parte de la negación para el ser estético de ser cosa o representación. Pero, además, por una toma de principios: demostrar con la teoría de la concepción de la obra de arte cómo objeto irreal o imaginario depende, en gran medida, de un considerar la imaginación no como nivel previo de la percepción.

Se trata "de algo constituido y aprehendido por una conciencia imaginante, que lo pone como irreal". Esta es, sin embargo, conclusión de una teoría previa, en la que se identifica la imaginación con la libertad, como poder de negar y poner, a la vez, el mundo: estaríamos ante la tesis del poder nihilizador de la conciencia y, además, "de la imaginación como la conciencia en su totalidad, en tanto que realiza su libertad", esto es, por trascendencia de lo real, lo que la llevaría a fundarlo. Pero, de esta manera, artista, poeta, necesariamente es "el hombre que rehúsa utilizar el lenguaje", pues ni sueña en nombrar el mundo ni pretende nombrar nada, ya que "nombrar implica un perpetuo sacrificio del nombre en aras de lo nombrado, del objeto mentado"<sup>2</sup>.

Nos encontramos ante contradicciones que estallarán algo más tarde, con

<sup>2</sup> J. P. Sartre: "Lo imaginario"; págs. 242-236.



toda plenitud en el curso de la obra de Sartre, pero que ya en este momento son evidentes. En primer lugar, la consideración del lenguaje como un puro instrumento con el que se alude a significaciones puras: la palabra es fin en sí misma, al tiempo que se proclama el compromiso del escritor, el engagement. De otro, el que la imaginación y la percepción de hecho son unidas, aunque, según explicitará conveniente, la primera niega a la segunda. Sartre al hacer del objeto estético un irreal piensa que no puede darse el caso de que el sueño o el delirio se conviertan en objetos estéticos: éste sólo puede producirse, o, mejor, éste sólo puede advenir cuando nos encontramos frente a la obra de arte. La conciencia niega lo real imaginándolo, aunque haya un límite a su arbitrariedad: la aparición de lo imaginario está siempre motivada por la "situación en el mundo" de la conciencia. Y eso real percibido -el analogon-, todo lo que es "cosa", invita a la conciencia a que imagine lo irreal, sin coartar para nada su libertad y espontaneidad. En la obra de arte, lo real, esto es, el marco, las pastas de la tela, las pinceladas, el barniz, todo se conjunta en el analogon, que en absoluto puede ser objeto de la apreciación estética. "Lo bello, por el contrario, es un ser que no puede darse a la percepción y que, en su misma naturaleza, se halla separado del universo"<sup>3</sup>. "Mientras consideramos la tela, el objeto estético no aparece... Aparece sólo cuando la conciencia, operando una conversión radical, que impone el anonadamiento del mundo, se constituye a sí misma como imaginaria"<sup>4</sup>. Lo real, pues, funciona como analogon cuando cesa de ser percibido en sí mismo.

Nos encontramos con que la imagen está fundada sobre el fondo del mundo; la imaginación presupone a la percepción, pero la presupone al mismo tiempo que la niega: lo percibido se produce como catalizador de lo imaginario,

<sup>3</sup> J. P. Sartre: o.c. pág. 240.

<sup>4</sup> J. P. Sartre: o.c. pág. 239.



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.IV AMBIGÜEDAD DEL VALOR ESTÉTICO



pero sin orientarlo ni limitarlo, Sartre lleva a extremos insospechados la intencionalidad, reclamando la objetividad -en este caso, trascendencia cosal- de todo objeto intencional: cuando contemplo estéticamente una obra de arte, refiero mi conciencia al objeto-belleza, trascendiendo el objeto-materia, que es lo trascendido; lo real es el "cuadro", lo irreal la-obra-de-arte-contemplada en el modo de su irrealidad. "El cuadro debe concebirse como una cosa material, visitada de vez en vez por una irrealidad que es el objeto pintado"; este descendimiento se produce cuando hay "acto de atención", cuando la "conciencia estética" substituye a la "conciencia real", lo que trae aparejado un cambio de objeto intencional, esto es, "un conjunto sintético ideal y el propósito del artista ha sido construir un conjunto de tonos reales que permitan manifestarse a esa irrealidad"<sup>5</sup>. Basten, de momento, estas notas para que advirtamos cierta tendencia a hacer referencia a "valores" que de alguna manera subsisten en un más allá ideal, del que no podemos tratar.

La percepción plantea la aporética de la relación sujeto-objeto en toda su acritud: no hay determinación absoluta, pero sólo existe para una conciencia que sepa leerlo y descifrarlo. Nos fuerza a concebir la relación sujeto-objeto como interaccionada. Y en el orden estético fuerza a una relatividad recíproca, puesto que no puede darse el objeto estético si el sujeto no es capaz, como decía Merleau-Ponty, de ponerse a su nivel. Fenomenológicamente en este punto pretenden, las corrientes que comentamos, la reducción trascendental, pero el intento de Sartre o de Merleau-Ponty se endereza, precisamente, a la eliminación del sujeto trascendental. No se trata de llegar a un absoluto **incondicionado**, absolutamente constituyente, sino a su negación. Es decir, el residuo es propiamente la tesis del mundo. La reflexión sobre lo irreflexionado nos lleva a un punto esencial: nadie puede sustraerse del mundo en que vive y

<sup>5</sup> J. P. Sartre: o.c. pág. 240.



la percepción es el acta de testimonio de esa realidad " mutuamente constituyente" que es la relación "sujeto-objeto". Sin embargo, en el punto concreto que estamos examinando, las afirmaciones estéticas son infieles a los supuestos de partida. Y en el orden de los valores no se supera la posición scheleriana. Más sutiles son las afirmaciones de Ingarden o Malraux, pero consideramos que tampoco ellas son capaces de darnos la clave que estamos buscando. A Ingarden un idealismo le alcanza, en su afán por huir del "psicologismo". A Malraux, el trasfondo de su metafísica.

Ingarden ("Das Literarische Kunstwerk") sigue estrictamente las huellas de la Fenomenología, por lo que, a propósito del objeto estético, no nos habla ni de objeto ideal -a pesar de los análisis que hemos ya reseñado- ni de objeto intelectual: se refiere al ser "puramente intencional" del objeto estético, aunque finalmente llega a atribuir ese ser a las significaciones, "objetos ideales". Su fenomenología de la obra literaria se funda sobre una estricta consideración racionalista del lenguaje, en la que no sólo se llega a distinguir entre el signo y la cosa significada, sino además la aprehensión misma de la significación, dándose, claro está, una primacía de esa significación<sup>6</sup>.

La palabra, en su primer nivel, es simplemente material vocal al que se une inmediatamente una significación; esta significación esencialmente es heterogénea al vocablo, por lo que se hace necesario un acto de la conciencia para que la palabra adquiera su sentido y ejerza su función; es decir, el sentido es poco a poco constituido por la conciencia. La intencionalidad del acto de conciencia presta, pues, su intencionalidad a la palabra, con lo que queda como intencionalidad segunda y derivada la de ésta: "La capa de la obra formada por las significaciones y sin que de ninguna manera deba ser identificada a un contenido psicológico vivido, no posee un ser autónomo ideal, sino que es

<sup>6</sup> R. Ingarden: "Das Literarische Kunstwerk"; pág. 107.



relativa a las operaciones subjetivas de la conciencia"<sup>7</sup>.

Las unidades de sentido que constituyen las frases se organizan en lo que Ingarden llama "objetos representados", que son los que forman la trama de un relato. La diferencia entre las unidades de sentido y los "objetos representados" es la que media entre lo representante y lo representado: esta diferencia actúa en el interior mismo de la significación, ya que lo representante -"el estado de la cosa", como correlato intencional de la frase- es ya, por relación a esa frase, como unidad sonora, del género de lo representado; y el objeto representado nos mantiene evidentemente en el plano de lo intencional, puesto que verdaderamente es "objeto intencional".

Que la representación de esos objetos intencionales pueda ser avivada por "intencionalidades imaginarias" que permitan una aprehensión intuitiva, paralela a los bosquejos de la percepción que permiten llenar la intención del objeto percibido, según los análisis de Husserl, es algo que apenas nos interesa aquí, puesto que Ingarden no establece el estatuto de lo imaginario: "la determinación primera y auténtica de los objetos representados reside en la intencionalidad de las unidades de sentido que preceden estados intencionales de cosa", de suerte que las intenciones imaginarias no aportan sino determinaciones suplementarias al hacerlas aparecer.

Se llega así a la determinación de las capas de la obra

- material vocal
- significación verbal
- objeto representado
- intenciones imaginarias,

determinación que lleva a Ingarden a discernir el objeto estético de sus "concretizaciones", porque a cada uno de esos aspectos corresponde un cierto acto de conciencia y es posible que uno cualquiera de esos actos no sea

<sup>7</sup> Ibídem.



realizado o que, al menos, la atención pueda desplazarse de un aspecto a otro, de manera que la obra es siempre aprehendida en un "raccourci perspectif", que varía según las disposiciones del lector, según el interés que tome en éste o aquel aspecto de la obra, según la inteligencia que aporte a la comprensión de las significaciones, según la vivacidad de la imaginación con que "lea" esas significaciones. Lo interesante, a nuestro modo de ver, es que se afirma que la lectura jamás es absolutamente fiel, ya que el objeto estético desborda la percepción, el conocimiento que se pueda tener de él: el objeto estético está expuesto a una pluralidad de interpretaciones y que son las que propiamente le dan una vida y una historia. La contrapartida, sin embargo, queda en el hecho de que la obra está más allá, de sus concretizaciones, porque estas concretizaciones son ellas mismas intenciones y sólo intenciones de la obra.

Hemos hablado del carácter ideológico de la metafísica de A. Malraux, carácter que se trasluce en toda la consideración estética, por más que en ella encontremos algunos rasgos positivos. No nos referiremos a sus premisas de sistema<sup>8</sup>: la obra de arte no es un objeto que tenga lugar en el mundo espacio-temporal, sino que posee su propio lugar en lo que podríamos llamar "galería imaginaria del testimonio". Pasar de la vida cotidiana a la percepción artística no es sólo llevar nuestros ojos de un objeto a otro, sino radicalmente cambiar de visión: " Si entre la visión del artista y la del no-artista no se diferencian en intensidad, sino en naturaleza, es porque la del no-artista está ordenada por acciones, en tanto que aún para el artista más miserable el mundo todavía es cuadro... "<sup>9</sup>.

Pintura y lenguaje son comparables sólo cuando se les ha separado de lo que "representan", cuando se reúnen bajo la categoría de "expresión creadora".

<sup>8</sup> Consultese bibliografía.

<sup>9</sup> A. Malraux: "Las voces del silencio"; pág. 276.



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.IV AMBIGÜEDAD DEL VALOR ESTÉTICO

Se precisa destruir el prejuicio objetivista: es necesario renunciar al propósito de dominación del mundo visible (recuérdense las tesis de " La Condición humana"), volver al sujeto, como lo ha hecho la pintura moderna, pero simplemente para refugiarse en una vida "secreta" en un mundo que se opone voluntaristamente al mundo de la irreparabilidad metafísica. La pintura clásica se caracterizaba por su objetivismo representativo: se pretendía tan convincente como las cosas y como cosas se propone a nuestra consideración. Pero este "ser cosa" se realiza por el modo de "imponernos su propio sentido", aunque para nada toma en cuenta el carácter creador de nuestra percepción, de suerte que se entrega a una consideración mecanicista del proceso objetivador. El rechazo de la tesis imitativa, sin embargo, no posee en Malraux un sentido si no es el de rechazar la naturaleza, como lo impuesto metafísicamente hablando: el arte se imita a sí mismo en su evolución, como rebeldía, que es esencialmente la asunción prometeica de la "condición humana", frente al destino feroz.

Considera Malraux que la pintura cobra conciencia de sí sólo en la modernidad y cobra conciencia de sí precisamente como creador de signos. Pero esto ha sido novedad exclusivamente para el espectador, porque el artista, consciente o inconscientemente, siempre se ha producido como auténtico creador de signos. Toda obra -de ahí el concepto de "clasicismo"- significa mucho más de lo que consciente, lúcidamente sabe el artista. Cuando éste cree estar dando una representación del mundo, lo que en realidad opera es esa metamorfosis de que es consciente el arte actual. Con esto, Malraux nos dice que la pintura, el arte, no depende en su definición ni de la naturaleza ni de la referencia a nuestros sentidos y sí, por el contrario, de un contexto cultural determinado, porque la pintura, el arte, permanentemente será una manera creadora de plasmar un mundo sentido o con-sentido.

Entendemos que el acierto positivo de Malraux se falsea cuando se sitúa



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.IV AMBIGÜEDAD DEL VALOR ESTÉTICO



en el contexto total del pensamiento del autor: pero es el hecho de que concibe que los recursos significativo-plásticos del arte, la especificidad del hecho artístico, reside en que la realización del "espacio" conceptualizado y representado no obedece a las leyes del "mundo", puesto que es la constitución y configuración de un mundo, en el sentido profundo que para la fenomenología tiene el constituir. Y ningún ejemplo mejor que el de la fotografía para relevar lo que debe ser entendido por campo temático de la conciencia. La tematización es lo opuesto a la simultaneidad real y "verdadera" de las cosas; la tematización introduce eso que llamamos intencionalidad y que, en este punto, debe ser concebido como "proyectividad". Las cosas reales se disputan mi mirada, me urgen y apremian, me convierten en sujeto pasivo de mi condición. Pero, al realizar la obra de arte, al construir mi obra, me realizo un mundo en el que las cosas dejan de ser conflictivas solicitudes, para convertirse en elementos armónicos de una sinfonía tonal. La percepción real es una percepción temporalizante de estados sucesivos; por el contrario, la percepción estética es una espacialización temporal en la que horizonte y límites vienen determinados por "sugerencias".

Esto implica una consideración nueva del proceso técnico de plasmación que se traduce en la invención de un mundo dominado, poseído de parte a parte por una síntesis instantánea. Pero, además, sus elementos muestran cómo aún en la misma pintura imitativa u objetiva aparece la expresión creadora, aparición que cobra toda su fuerza en la actual pintura subjetiva. A la moderna introducción del sujeto en las ciencias corresponde en el arte actual la dominancia del sujeto como tema: un pintor buscará su propia transcripción, la originalidad de expresión que se confunde con su propia diferencia individual. Porque la razón de ser de la pintura, del arte en general, de ninguna manera puede ya entenderse en función de las normas de una belleza ideal e intemporal, sino en función misma del individuo, supuesto que el arte es la anexión, la



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.IV AMBIGÜEDAD DEL VALOR ESTÉTICO



creación de un mundo por un sujeto. Y en esto tendrá razón toda apología de lo "maldito" en arte: drogado o pervertido, el artista es el ser permanentemente entregado a sí mismo, en pretensión perpetua de la expresión bruta, expresión que a fuerza de pretenderse ha de trascender no ya el cauce de los sentidos, sino incluso de la propia inteligencia. Vamos a comprobar que en esto, Malraux no hace sino recoger las indicaciones que el arte da de sí mismo en la actualidad; sin embargo, Malraux pretende que esto se debe a que la obra no trata ya de ser una expresión objetiva, de algo "convinciente", sino de una comunicación "directa", que elude el campo neutral de los sentidos y de la naturaleza, para pronunciarse en orden absoluto no mediatizado. De aquí, incluso, la importancia del bosquejo, de la obra no necesariamente acabada.

Concluirá Malraux que la obra realizada no es la que tiene una existencia reificada, sino la que llega al espectador, para invitarle a continuar el gesto que la ha creado, sin más guía que un movimiento de la línea inventada que lleve a ese espectador a abordar el mundo silencioso del creador. El arte, pues, no necesita ni sentidos ni conceptos, puesto que lo que necesariamente debe ser es absolutamente poesía, es decir, voz que despierte y llame a nuestro poder de expresar, más allá de las cosas ya vistas o dichas.

No hay complejidad en lo que se refiere a los hechos históricos que A. Malraux consideraba, sí exclusivamente en el orden de interpretación de esos hechos. No hay duda de que, en el fondo, el primado de la realidad es el principal motor en la evolución del arte: incluso los periodos críticos-formalistas se caracterizarían por esta tensión, la de proponerse implícita o explícitamente como modelo explicativo de "una" realidad, por más que la extrapolación se manifieste ya en el intento de hablar de "la" realidad a propósito de "una" realidad. Y este modelo sería removido tan pronto como dejara de cumplir sus funciones hermenéuticas. Con lo que, propiamente,



estaríamos ante un descrédito no de la realidad misma, sino de la clave, del código de formulación e interpretación. Luego la cadena de realismos se produce en el momento mismo en que un nuevo modo de concebir la realidad substituye a otro ya inoperante, convencionalizado. Encontramos, entonces, una auténtica objetivación de valores, que se integran en lo que se puede llamar "auténticidad" de la realidad objetiva, tal como es definida por el nuevo movimiento.

No nos extraña, pues, que el anterior sea llamado "aparecial" y que sea el nuevo el que se crea en posesión de la clave definitiva, por lo que explícitamente se propone una superación, un abandono de esas apariencias, en propósito de pureza cada vez más acendrado. El componente sociológico nos indicaría que es el contorno sociocultural el que proporciona los marcos y límites en los que debe situarse la interpretación artística, prefijando los objetivos. Se trataría, en una palabra, de que todo nuevo estilo correspondería a un ámbito nuevo, a una concepción de una nueva radicalidad real. Así se caracterizaría la Historia del Arte, añadiéndose que desde el Impresionismo a nuestros días la realidad se habría mantenido inmutable, cambiando únicamente los modos de la visión artística correspondiente, hasta degenerar éstos en modas.

Sin embargo, esta no correspondencia daría ocasión a una nueva concepción, propiciada sobre todo por los programas y manifiestos, según la cual el "estilo" dejaría de ser "intérprete", para convertirse en "descubridor" de realidades. Con lo que se pretendía:

- que se había producido el agotamiento de las "posibilidades estéticas" de la realidad
- que se operaba el desvinculamiento del arte de sus tradicionales condicionamientos socio-culturales.



Consideramos que esto, contrariamente a lo que piensa Rubert de Ventós<sup>10</sup> no llevaba directamente a una "trivialización" de los modos de la Belleza, sino que, en el fondo, respondía a una constante idealista ya anunciada en la axiología de Scheler. Y se comprueba, precisamente, por lo que el mismo Rubert de Ventós llama "vías de racionalidad o de irracionalidad abstracta". Y no creemos se trate de que se confundan de tal manera las actividades que el arte, en su pretensión de alcanzar realidades o de descubrirlas, se identifique con la ciencia. Cuando Kandinsky proclama su pretensión de alcanzar la esencialidad última, el fundamento, no está haciendo otra cosa que referirse a lo que Malraux llama "subjetividad como tema" y que es, en definitiva, a lo que siempre se ha referido el idealismo. Y tampoco se trata de que por esta vía, "subjetivación de la subjetividad", haya de conquistar el arte su autonomía, pues ya hemos visto que, consciente o inconscientemente, nos decía Malraux, esa autonomía estaba conseguida. El problema de las "expresiones absolutas" como rechazo a radice de la "pura designación". No consideramos que por este camino podamos llegar a otra conclusión que no sea la absolutización de la "manera", pero también abstractamente ejercida en abstracto. Si no se acepta esta absolutización de la manera, trascendida incluso la propia forma, no se tiene entonces otro remedio que acudir a lo material, pero entendido éste a la luz de esas precisiones que hicimos en nuestra Introducción. El problema del código está inviscerado, esto es, el carácter no absoluto de los signos estéticos, esto es, la obra artística en las dimensiones del puente de conexión entre el artista y el espectador. En fin, el problema de la comunicación.

Por otra parte, y además, el problema del arte no se basa en una cuestión de mayor o menor acercamiento a la realidad, si por tal entendemos el intento

<sup>10</sup> Véase bibliografía.



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.IV AMBIGÜEDAD DEL VALOR ESTÉTICO

de la abstracción de que la pintura llegara a ser absolutamente sí mismo. Esa pretensión de "objetualismo", de aspirar a "ser" la realidad. Malraux afirmaba que la pintura sólo podía identificarse consigo misma, pero la ambigüedad de esta identificación se manifestaba en el uso que de ella hizo el informalismo, la abstracción: "las formas valen en sí y no por lo que representan", "el valor estético es inmanente a las formas" ... ... y otras fórmulas semejantes podían perfectamente autorizar en el plano teórico esa proclividad hacia la esfera ideal de los valores. La pintura tiende al significado, se hace signo de sí misma, lo que dicho así es perfectamente válido, si no es que la extremosidad lleva a esa forma a la incomunicabilidad radical y a la expresividad del balbuceo.

Nunca hemos dudado de la "realidad", y la más auténtica que cabe, de los productos culturales, es decir, de su "ser realidad". Pero tampoco jamás hemos dudado de que la comunicabilidad era un rasgo esencial de ese producto que, como tal, está vinculado a una actividad. Privado de toda osamenta intelible, el producto deja de ser ese algo, deja de haber el punto más importante en el condicionamiento de la contemplación. Y, no tememos en repetirnos, lo que verdaderamente en este punto se discute es el problema de la objetivación. La inmanencia del valor en la obra artística no depende en modo alguno de las fuerzas expresivas de una realidad profunda e incognoscible.

*Jose Luis de la Mata Impuesto*

*Madrid, 1971*