

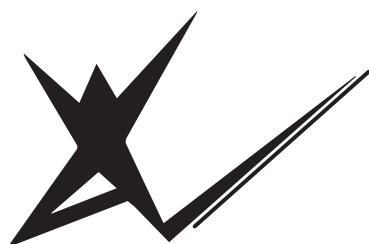


DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
I.V LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

I.V
LA
EXPERIENCIA
ESTÉTICA

José Luis de la Mata

Madrid, 1971





DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
I.V LA EXPERIENCIA ESTETICA

I.V- LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Abordajes:

I.V.1

La experiencia estética. El problema clásico de la Belleza. El juicio de valor. Momentos absolutos: objetivismo subjetivismo.

I.V.2

El mundo paradigmático platónico. La estética como normativa. Eliminación de la intencionalidad proyectiva.

I.V.3

El subjetivismo en las estéticas (crítica). Kant y la Estética. Kant y el problema de la imaginación: el esquematismo trascendental.

I.V.4

La imaginación: su función en la experiencia estética. La unificación humanista. Kant y el problema de la objetividad artística.

I.V.5

Notas históricas sobre la imaginación. Intencionalidad estética: el doble componente subjetivo de la experiencia estética.

I.V.6

Teoría sobre el valor construido: Marx y el valor económico. Crítica del economismo: K. Kosik. Crítica del reflejo: el concepto de totalidad.

¿Podemos dar una respuesta válida a la pregunta por la experiencia a que responde una obra de arte? Poco nos interesan las experiencias excelsas y excepcionales: sólo la obra de arte puede respondernos, porque todo lo que podamos llegar a saber de la experiencia del creador está ahí, en la patencia de un resultado, la obra, a la que no sin esfuerzo lograremos penetrar.



Quiere esto decir que pasamos de las esencialidades a lo fenoménico, sin que esto suponga ninguna cualificación peyorativa -ver los análisis de la fenomenología-; no queremos decir que pasamos al plano de la intencionalidad concebida como "finalidad" del artista: creemos que en este punto la intencionalidad no en su mera etapa mentalista y constituyente sino en su doble vertiente de actividad aprehensivo-realizada, se nos refleja con toda claridad en la obra, por lo que ha de ser a ella a la que debamos acudir a la hora de elucidar qué tipo de experiencia está en su base.

Si convenimos en llamar "bello" a ese valor objetivado que es la obra de arte, no podremos hacerlo sin indicar: en primer lugar, que la noción de Belleza históricamente considerada ofrece una gran ambigüedad; en segundo lugar, que no nos consentimos perder la noción del todo, no sólo porque se trata de un término decantado en nuestra tradición cultural, si no porque además es perfectamente válido para designar aquellas estructuras objetivas que están o son uno de los polos de la relación estética. Ya aquí, sin embargo, es necesario precisar que se utiliza el término en su función de adjetivo -"bello"- precisamente como designativo del campo que nos permitirá construir la noción abstracta, no sustantivizada -"Belleza"-. Ahora bien, ¿qué es lo bello?.

Si consideramos el juicio en el que lo bello es predicado, nos encontramos ante un juicio de valor que consagra, reconociendo, la cualidad de un cierto objeto. Pero esta consagración depende, en primer lugar, del reconocimiento de una factualidad y, en segundo lugar, de que el reconocimiento se realiza según una cierta actitud, actitud que podemos llamar "contemplación estética": sólo en esa actitud y no en otra aprehendemos el valor que estamos llamando "Belleza". Cuando la actitud, es decir, la intencionalidad cambia, adoptando otros modos, otros serán los valores aprehendidos. Así, a una intencionalidad de acción, lo correspondiente será un valor de utilidad, así como a una intencionalidad de



saber le corresponderá la verdad como valor. Ante la diversidad de valores se diversifica la intencionalidad subjetiva aprehensora, sin que esto quiera decir que se hayan de suponer una serie de facultades independientes, aunque conexionadas, en el sujeto aprehensor. Esto posibilita que un juicio de valor estético pueda ser pronunciado a propósito de realidades que en sí no solicitan la actitud estética: aunque evidentemente nos encontramos ante situaciones de analogía, nadie duda de que podemos calificar de "hermoso" o "bello" un razonamiento, un acto humano, etc. Pero es esta ambigüedad la que tenemos que evitar.

Considerada esa actitud, ¿cómo podemos escapar al relativismo? Kant, por escapar de él, subrayó un carácter que le parecía esencial en el juicio de valor estético: la pretensión de universalidad que en ese tipo de juicio se da. Cuando de algo afirmo que es bello, el índice de mi juicio es la absoluta convicción de que ese algo posee una objetividad tal que obliga a todos los posibles juzgadores a suscribir la afirmación de belleza. Desde ya conviene recalcar, según Kant, que este tipo de juicio ("Esto es bello") se distingue totalmente de todo otro tipo de juicio personal, preferencial. Al decir, "Esto me gusta" o "Esto es preferible a lo otro", lo que hago es expresar, desde la relatividad de mi individualidad, mis preferencias que, por su fuente, son esencialmente relativas. En este segundo caso, estoy más atento a mí mismo que al objeto y esta es la diferencia que media entre juicio subjetivo y juicio objetivo. El problema, sin embargo, ya se ve que no queda resuelto con este recurso, pues se puede pecar de filisteísmo y afirmar, en consecuencia, que todo juicio estético es irremediablemente subjetivo (recuérdese cómo Feijoo no podía concretar ese término objetivo y se refería al "no sé qué").

Si consultamos unas cuantas Historias de la Estética, del Arte, Psicologías y Sociologías del arte nos encontraremos con que esa subjetividad fue afirmada



con harta frecuencia: se ha afirmado la esencial subjetividad de la valoración estética y, consecuentemente, su esencial relativismo. Pero estas posiciones nacen de la necesidad de oponerse dogmáticamente a un intransigente dogmatismo. Nos referimos al dogmatismo de signo contrario, el que directamente conduce a la substantivación de lo "bello". Su argumento parece implacable e impecable: si el juicio estético válidamente ostenta sus pretensiones de universalidad es porque el objeto bello realiza y manifiesta a la "Belleza". Y esta es una constante que desde Platón no ha dejado de alentar en todos los racionalismos.

Para Platón el saber y la sabiduría implican un radical desligarse del mundo sensible, digamos un trascender el mundo de lo percibido para acceder al mundo de las Ideas. Se ha dicho, y con profunda verdad, que esas Ideas no eran otra cosa que la hipóstasis de relaciones lógicas, míticamente situadas en un mundo de plena inteligibilidad. Esas Ideas son como la luz que esclarece en su esencialidad lo dado en este mundo sensible y, aún más, normas celestiales de conducta. Constituyen los elementos de un discurso lógico y no pueden darse fuera del tejido dialéctico que componen, como las palabras, que sólo abstractamente tienen significación fuera de la frase o de la totalidad del lenguaje. En este sistema de Ideas hay una que se distingue nítidamente de las demás: la de Belleza. Sólo ella resplandece, sólo ella posee el poder de la evidencia, el encanto de lo más amable, etc., etc. (Pedro); añádase el hecho de que el objeto bello nos apresa y commueve más inmediatamente que ningún otro, porque es, a la vez, sensible y significante: en esa experiencia inexplicable, lo sensible, por la fuerza de su paradigma, revela en lugar de disimular; es decir, si nos commueve, si nos lleva consigo, es porque tiene en sí la luz participada de la Belleza.

A partir del platonismo, toda la tradición va a empeñarse en las tareas de



construcción de una estética normativa, fundada siempre en la afirmación de que hay una idea o esencia extratemporal de la Belleza, idea que venía a ejercer una doble normatividad: de un lado, conferir autoridad a todos los “academicismos”; de otro, establecer una concepción didáctica del arte, expresada en las “artes poéticas” (preceptivas y todo lo demás). El sostén teórico del edificio era la consideración de lo bello como trascendental. Pero el problema -dejamos a un lado los problemas de la abstracción formal, precisión de materia, esencialidad de la species, etc.- consiste en que la idea de Belleza se concreta en modelos determinados y que no hay normativa capaz de contener el avance de las formas plásticas. La concepción pedagógica se centra en la institución de la Academia y en esa teoría imitativa, formulable en las palabras del teórico del siglo XVII: “Je ne sais, Messieurs, si l'on peut croire que le peintre se doit proposer un autre objet que l'imitation de la belle et parfaite nature. Se doit-il proposer quelque chose de chimérique et d'invisible? Il est pourtant constant que la plus belle qualité du peintre est d'être l'imitateur de la parfaite nature, état impossible à l'homme d'aller plus avant”¹.

En las palabras anteriores nos encontramos con un dogmatismo que expresa los gustos estéticos de toda una época pero que, de ninguna manera expresa igualmente la práctica artística de esa época, ni siquiera en los nombres y obras que más cercanos a este realismo puedan aparecer. Se absolutiza una concepción de lo bello, pero no sin que para ello existan importantes intereses de sistema. Por el contrario, la consideración ontológica misma de la obra concreta, nos muestra que lo bello en sí mismo es algo objetivo-relativo.

Pero, incluso, nos sería necesario realizar el propósito de una doble subjetividad, pero siempre puesta de manifiesto a propósito de la objetividad. Sin embargo, la trascendentalización de la idea a lo absoluto se trata de

¹ Citado por M. Dufrenne en “Esthétique et philosophie”; pág. 19.



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
I.V LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

justificar como siendo impuesta por la Naturaleza misma -y no por la CULTURA, como es en realidad-. Se dice, en ese supuesto, que la naturaleza de las cosas es absolutamente bella y se invoca no sólo la identificación de eso bello con lo Bueno, con lo Verdadero, sino también determinadas formas. Así como en el arte actual nos encontramos con determinados elementos de magicismo, en ese intento no por anexionarse la realidad sino por presentarla o actuarla (Kandinsky, Mondrian, Tápies, Mathieu, etc.) F. Gore ha dicho en nuestros días que "si la obra de arte, que es un modelo de la realidad, fuera efectivamente realidad nadie podría entenderla... ya que a medida que el arte se acerca a la realidad se hace cada vez más difícil verla como realidad y encontrar un significado en ella". Pero así como el círculo en el mismo Aristóteles, el pentágono, como imagen del microcosmos durante la Edad Media, o la referencia a ciertas proporciones se deriva inmediatamente de esa presencia actuante por paradigma en las teorías que comentamos, su persistencia en los programas de las artes actuales, nos convencen de que esa pretensión metafísica es también un modo de alienación de la obra como producto, de la creación como actividad. Y esta divinización que llega a alcanzar la forma -en el periodo clásico- aún pendiente de un fundamento último, pero que, en definitiva es función identificativa BELLEZA = BIEN; cuando se llega a proclamar la "muerte de Dios", los sucedáneos sólo lo van a ser nominativamente: se manifiesta en la eliminación de todo código, en la eliminación de "contexto" o "campo noemático", como nos dice la semiología. Esta absolutidad está perfectamente formulada por Malraux: "L'art moderne n'est au Service des succédannés, de l'absolu, il est... le successeur de celui-ci"². Rubert de Ventós sintetiza las características de absolutidad con que se presenta la obra de arte

² A. Malraux: "Las voces del silencio"; pág. 599.



del modo siguiente³:

En su propósito de autonomía frente a las formas naturales, las formas de este arte se presentan como lo propiamente religioso:

- Estamos ante formas "autosuficientes" y "autosignificantes" (Ipsum Esse Subsistens)
- Estamos ante formas primarias o informales carentes de toda determinación (teologías negativas)
- En ellas la esencia es idéntica a la expresión, por lo que no admiten ser expresadas en términos compartidos (Taoísmo)
- Las formas sólo son lo que son; es decir, se disuelve todo intento de comprensión intencional, en favor de la pura y exclusiva presencia. Las cosas prescinden de su carácter humano cuando un sentido metafísico las funda (Zen).

Esta pervivencia platonizante puede encontrarse en movimientos como el neoplásticismo geométrico, presentado a sí mismo como "absoluta expresión". Y es curioso comprobar, además, un hecho singular: en este presentarse como "expresiones absolutas" hay incluso el intento de eliminar toda referencia subjetiva, para que el valor "objetivo" -cósico, diremos- se parezca más puramente a la intención aprehensiva. La regularidad, entonces, la pureza son referidas a unidades ideales, incontaminadas por todo intento de marca de la libre y constructora subjetividad. Y este mismo objetivismo axiológico - únicamente diferente en que se da explícitamente por la vía de la irracionalidad- podemos encontrarlo aún en los intentos de automatización, en la action-painting, aquí en la excusa de que el gesto traduzca un único tema -la propia subjetividad-, por medios de expresión no condicionados. La eliminación entonces de la intencionalidad proyectiva es tan evidente que no necesita ser

³ X. Rubert de Ventós: "Teoría de la sensibilidad"; págs. 51 a 80. Citamos por el sentido



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
I.V LA EXPERIENCIA ESTETICA

comentada.

No creamos, sin embargo, que lo bello, dentro de las teorías que esbozamos, se limitara a lo natural no humano, porque éste también pertenece al orden de la Naturaleza. En la naturaleza humana también puede fundarse una nueva variedad de la teoría normativa de la Belleza. Se nos dirá, en este sentido, que el juez decisivo será el placer subjetivo, la proyección de anhelos, etc., etc. El placer está determinado por una estructura inmutable de la sensorialidad y racionalidad humanas: las consonancias, las - homofonías, las buenas formas, los enunciados claros placen o agrandan siempre y, por ello mismo, son bellos. Con todo, es de destacar que hay en esta teoría modulaciones que nos descubren su propio sentido. No se repara en la historicidad del gusto: se olvida que propiamente no se está ante hechos de la naturaleza, sino ante hechos culturales -esto, el reparar en este carácter lo atribuye Malraux fundamentalmente al papel jugado por el museo, por la difusión de las técnicas de impresión, al permitir comparar o, más bien, enfrentarse estilos, conceptos, culturas-. El academicismo se mune de esta confusión, en cuanto posibilita la repetición mecánica de unas recetas que pretenden garantizar la belleza de la obra realizada o a realizar. Ni por un momento puede pensarse que, entre otras cosas, la "culturidad" de esas obras puede determinar que unas armonías, que unas formas plazcan a nuestros oídos, a nuestros ojos porque un entorno socio-educacional nos ha condicionado. Consecuentemente, puede el artista permitirse nuevas aventuras, nuevas tentativas de expresión, a favor de un material nuevo, pero aún no modulado en esta otra actividad: de esta nueva modulación se producirá, es evidente, un atentado contra el gusto vigente, pero esto podemos explicárnoslo no sólo en la necesidad de que un nuevo "estilo" venga a integrarse en los nuevos parámetros de comprensión y concepción de la realidad, sino también en el hecho de que no se da jamás una sincronía total en la diacronía de los hechos socio-



culturales, por lo que hay gustos que perfectamente pueden ser considerados "hábitos", recetas convencionalizadas que no responden a la verdadera, es decir, a la efectiva sensibilidad reinante, amodorrada en este campo, aunque despierta en los demás. Y esto sin contar con las imposiciones mismas de la ideología.

Con las teorías subalternas del "genio" se ha pretendido afianzar las tesis que estamos exponiendo. No negamos el hecho del "talento", pero no creemos sea incompatible con la tesis complementaria de lo que podemos llamar "genio del tiempo", aquella faz histórica que adopta una sociedad en un momento dado de su evolución: la pertenencia del artista, a un desarrollo perceptivo y social dados, podrá ser lo que nos explique la "inspiración", más que la aplicación talentosa, pero mecánica, de los procedimientos de una escuela determinada. Se puede hablar de "inspiración", pues, pero de una precisión de su carácter de integrada en la estructura del estilo, llegamos de nuevo al romanticismo esencialista, del que ya Platón nos hablaba en su "Ión". Es el caso de todos los arrebatos dionisíacos, esa efectiva alienación del artista. Por esto, el racionalismo -en la acepción concreta histórica- ha interpretado esto en el sentido de que la creación de la obra de arte es algo perfectamente imprevisible y que el oficio, la maestría, el métier, siempre se añade al proceso de una manera casual, no determinante. Lo veremos con más detención en el segundo capítulo, cuando nos refiramos a B. Croce,

Platón nos lleva directamente a Kant y éste será la fuente -un Kant platonizado- renovada de los apriorismos materiales o esencialistas. Se trata del primer autor que propone una teoría coherente del juicio estético, que se opone a ver en la "sensibilidad" un foco degradado de conocimiento, tesis de la línea Leibniz-Wolff. ¿En base a qué puedo afirmar que algo es bello? Kant nos dice que sólo poseemos un criterio: la felicidad que despierta ese objeto en mí; pero una felicidad desinteresada, vinculada a la forma y no como el agrado, que se



vincula al contenido. Es bello lo que gozo, pero lo que gozo universalmente, sin concepto. Decir que hay precisión de concepto es afirmar, entonces, que no hay idea de lo bello, que no existe un "modelo" que pueda orientar mi juicio, que pueda servirle de guía: lo bello debe ser encontrado en lo sensible y la sensibilidad es su exclusivo juez: "Buscar un principio del gusto que dé, por conceptos determinados, un concepto universal del gusto, es un trabajo estéril, ya que lo que se busca es imposible y contradictorio en sí", Y es contradictorio porque el principio del juicio estético no reside en el concepto del objeto, sino en el sentimiento del sujeto. Kant nos seguirá diciendo que el objeto bello es la ocasión del gozo que el sujeto experimenta, porque la causa existe en mí, en el acuerdo y armonía de entendimiento e imaginación, esto es, en la conjunción de las dos facultades que entran en juego en el proceso de desvelación o constitución del objeto. Aquí no se trata ya de que el entendimiento regule a la imaginación, pues en la experiencia estética la imaginación es libre y el sentir resulta del libre juego de las facultades, de su armonía y no de su jerarquía. Pensamos que ésta es la aportación más honda kantiana, a despecho de sus insuficiencias y de lo que se haya podido sacar de puntos de su sistema.

Queremos oponernos al equívoco que resulta de tratar de identificar imaginación con fantasía y ésta, a su vez, concebida como órgano de lo no figurativo; es decir, propiamente con los intentos de oponer "imaginación" a percepción, las formas irreales -y no ya posibles, como veíamos en el caso de Sartre- a las formas o experiencias "reales". Oposición, pues, a la radical separación entre la conciencia imaginativa y la conciencia perceptiva. Es ésta una postura muy vinculada a las posiciones del racionalismo, pero también como consecuencia muy directa del sistema escolástico -puede verse, por ejemplo, en un autor contemporáneo como es A. Marc⁴-. La vinculación más

⁴ A. Marc: "Psicología reflexiva"; Tomo I, págs. 103 a 177.



directa se da entre sensus e imaginatio. Los empiristas no llegan a mayores precisiones en lo esencial, sino que tienen que buscarlas en lo accesorio: de esta manera, para Locke la distinción estriba en que las ideas "fantásticas" son voluntarias, mientras que las "reales" son fatales y necesarias. Es Kant el que comprende mejor el problema: la percepción de la realidad implica algo más que la mera visualización, por lo que hay que recurrir a la imaginación, como órgano del tiempo. El del Esquematismo trascendental, dada la complejidad del tema, es uno de los puntos más controvertidos de toda la crítica de la razón pura.

Es anticipar demasiado esquemáticamente los puntos que serán el punto de inflexión más importante de nuestro estudio de la imaginación, pero no podemos dejar de decir que percibir es algo más que "ver", puesto que hay que contar con elementos que, aún siendo "sensibles", no están actualmente dados, no son sentidos... actualmente. A la imaginación compete, pues, la misión de constituir, de dar todas sus latencias a la imagen, sobre la que se ejercerá la percepción, de suerte que hay un vínculo indisoluble entre imaginación y percepción. Desde el momento en que se deja de creer en el conocer como instantaneidad, desde el momento en que se han abandonado las sensaciones puras, desde el momento en que la constitución, con toda su coimplicación de niveles de actividad interior y también transitiva, no podemos sino reconocer la importancia de ese momento imaginativo.

¿Un proceso inductivo? Nos guardamos de adelantar cuestiones: lo objetivo es término de un proceso no totalmente intimizado. Pero si ya Sto. Tomás llega a esta afirmación: "Sensus delentantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva"⁵, Kant no duda en decir que "la imaginación creadora es la

⁵ Santo Tomás: "Suma Th. I q. 5 a 4".



facultad fundamental del alma humana, presente igualmente en la sensibilidad y el entendimiento⁶.

Pero no se trata ahora de esta vinculación: Kant al hablar de esta armonía, está aludiendo al hecho de lo profundamente unificadora, totalizadora que es la experiencia estética. Este es el sentido del "humanismo" conformador de este tipo de experiencia. Pero la paradoja reside en el hecho de que Kant reivindica para ella el carácter o la nota de universalidad, con la cual eliminar cualquier resabio de hedonismo relativista. La universalidad, sin embargo, es un principio en el sujeto, no en el objeto ¿Cómo se justifica esa universalidad? "Basta con suponer que en todos los hombres las facultades de juzgar son las mismas... Lo que debe ser necesario, pues, de otra manera, los hombres no se podrían comunicar sus representaciones y sus conocimientos"⁷.

Conforme a su sistema de idealismo trascendental, Kant no puede menos que llegar a la conclusión de que hay que negar toda "objetividad" a lo bello, pues lo bello en sí ni es una idea en el objeto ni un concepto objetivamente definible ni una propiedad objetiva del objeto. Como dice: "Se trata de una cualidad que atribuimos al objeto, para expresar la experiencia que nos hacemos de un cierto estado de nuestra subjetividad, atestiguado por nuestra felicidad. Cuando llamamos bella a una cosa, no se trata de una propiedad del objeto determinada en él por conceptos: la belleza, sin embargo, separada del sentimiento del sujeto, no es nada en sí"⁸. Pero esta eliminación del concepto, ¿supone la negación de objetividad, tal como nosotros lo entendemos? El placer, la felicidad estética no es dada por un objeto; lo que sucede es que los individuos, en lugar de regirse por el objeto para juzgar de la belleza y hacerlo

⁶ X. Rubert de Ventós: o.c. pág. 152.

⁷ E. Kant: "Crítica del Juicio, párrf. 17".

⁸ E. Kant: "Crítica del Juicio, párrf. 38".



esto de modo puramente deductivo, lo que hacen es pronunciar el juicio "sino por la cualidad por medio de la cual esa cosa se acomoda a nuestra manera de tomarla", de suerte que el objeto mismo manifiesta esa cualidad, por lo que el juicio es objetivo en esa referencia, aunque, dadas las premisas del sistema, deba hacerlo por el a través de su referencia a la subjetividad.

Convienen algunas precisiones, sobre todo referidas a lo que hemos dicho del empirismo. Como se ha visto la constancia de Platón es evidente no sólo en lo que podemos llamar "clasicismo" sino también en las contemporáneas teorías del valor: en esa tradición, nos encontramos con que el objeto estético es menos la obra de arte concreta que lo bello, la Belleza, como entidad inteligible, participada por todas las cosas sensibles. El problema, con ello, consiste en una búsqueda de lo bello, tal como esto se manifiesta o se "actualiza" en las obras naturales o de arte. La esencia de esto bello puede ser definida de variadas maneras, -proporción, armonía congruencia, valor, etc.-, el elemento básico, sin embargo, responde a los principios pitagóricos relacionados con la idea de proporción, número, inteligibilidad formulable racionalmente; este pitagorismo se ha ido decantando hacia lo que llamaríamos "término objetivo", mientras que del lado subjetivo, y supuesta la radical determinación metafísica, nos encontramos con los términos de la "sensibilidad" "interior", el intuicionismo místico, etc. Pero con Kant se produce un corte: como acabamos de ver hay una conducción del objeto estético desde la idea de Belleza al sentimiento subjetivo, mutación en la que se advierte la influencia de los ingleses Hutcheson y Burke, operando sobre la distinción clásica entre imaginación y entendimiento.

Mientras que al entendimiento le corresponde la aprehensión de las ideas generales, a la imaginación compete el orden de aprehensión sensible. En el racionalismo la estética es disciplina subordinada, si por estética entendemos el orden ontológico mismo de lo sensible, con la raíz gnoseológica de considerar



ese nivel sensible como "confuso" y no discriminatorio. En el empirismo, la estética será del orden de la imaginación, con un sentido especial llamado "estético" en Burke o "sentido moral" en Hutcheson y que correspondería al "sexto" sentido de Locke y que, andando el tiempo, se convertiría en la famosa "imaginación" de Diderot o en la "conciencia" de Rousseau. Este sentido especial se hace facultad en Kant, "facultad del juicio", mediadora entre la imaginación ("esas representaciones con la imaginación que dan tanto que pensar, pero sin que ningún concepto se adecúe a ellas") y el entendimiento. Ya en la Introducción hemos visto que el principal motor de la encuesta kantiana es la dimensión ética: la referencia a la subjetividad no entraña relativismo, pues si bien lo bello únicamente en el seno de la experiencia se da, esta experiencia es irrecusable, con lo que puede decirse que es un hecho, aún cuando y siempre un hecho para nosotros. Lo estético es, de alguna manera, simbólico de lo ético, pues de igual manera a como lo bello no consiente concepto, igualmente la absolutidad del bien no consiente en ser concebido, sino que meramente exige ser cumplido. Por ello, el desinterés estético es el índice más adecuado de nuestra vocación moral, pues el sentimiento estético no se limita a "reflejar" en un lenguaje definido o no unas tensiones superiores, sino que en su autenticidad es preparatorio del sentimiento moral.

La intencionalidad se presenta en este punto: Kant considera que el problema estético pasa de ser un problema del objeto a un problema de actitud. No se trata de alcanzar una "Belleza" substancializada -porque esto no es, en el fondo, sino hipostasiar una esencia, tener por real una condición a priori de la sensibilidad-, sino poner de manifiesto lo que permite a la belleza, es decir, esa actitud que será cualificada como inmediata, desinteresada, sin concepto, etc. En cuanto a la autonomía de este ámbito, la va a atribuir Kant al hecho de estar vinculada a una facultad específica del espíritu humano. Los inconvenientes, sin embargo, van a resultar del hecho de que el objeto sigue poseyendo una



equivocidad característica, ya que no se llega a definir con claridad cuál es el correlato objetivo de esa actitud: un poco el arte, la naturaleza, lo nouménico... ... La trascendentalidad no hará sino complicar lo ya de suyo complicado.

En este camino equívoco van a resultar dos vías principales: no se comprenderá hasta muy tarde no ya la correlación objeto-actitud, sino lo que puede resultar más paradójico, esto es, la doble vinculación subjetiva que el hecho estético relieva. Doble vinculación que desde ya podemos consignar como "hecho del creador" y "acto y actitud del espectador". La primera vía será la que la belleza es la "Idea", una realidad que no es la obra de arte, sino algo que la trasciende; la segunda, una concepción peculiar del valor no ya como lo apriórico absoluto, pero independiente además de la percepción, del conocimiento, y objeto de intuición inefable, lo que será una duplicación de la primera tesis. Por eso, Piguet ha podido decir con mucha razón: "La estética contemporánea corregirá dos veces a Platón y dos veces a Kant: el objeto estético no es ni la idea platónica ni el sentimiento kantiano, sino la obra de arte, en la que se da, a la vez, idea y sentimiento... El juicio estético no es entonces un juicio de valor, ni un juicio reflexivo, como en Platón y en Kant, respectivamente, sino un juicio ontológico, al tiempo que el objeto de la estética cesa de ser un valor o una idea, para convertirse en un ser"⁹.

No queremos terminar este apartado sin hacer referencia a una línea divergente de Hegel -a quién nos referiremos en el próximo apartado-: se trata de aquella que busca auténticamente una "materialización" del valor y que podemos resumir de la manera siguiente:

Como pauta fundamental se establece la distinción entre intencionalidad cognoscitiva-científica e intencionalidad artística; a la primera competirían los modelos inteligibles capaces de dar cuenta de la realidad y sus procesos; esta actividad heurística carecería de normatividad, pues el científico sólo debe

⁹ J. C. Piguet: "De L'Esthétique á la Métaphysique"; pág. 75.



darnos la clave inteligible que nos permita saber que algo es así, pudiendo, además y por añadidura, darnos cuenta del por qué; la actitud artística, en cambio, se caracteriza porque el artista busca en la realidad "cualidades", que a su realidad "objetiva" añaden el plus de la "valoración". Esta valoración es inmanente a la realidad condensada o reflejada en la imagen artística, se impone al espectador en su carácter mismo de realidad objetiva y valorada, pero se impone siempre que el espectador se obligue a la actitud estética que la imagen artística le exige. La realidad objetiva "reside en el objeto"... "Pero esa realidad inmanente del objeto es puesta en evidencia solamente cuando aparece la humanidad; esa realidad no puede ser valorada sino cuando la actividad social del hombre crea no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto"¹⁰.

Ya nos damos cuenta de que estamos en la perspectiva del análisis del valor económico marxista. Si le hemos concedido este espacio mínimo es tan sólo porque nos interesa en este punto señalar los caracteres de "objetividad" y de estructuración que se transparentan en un texto tan mecanicista como éste, elegido por consciente propósito. Como se sabe, y pese a todos los intentos, nada hay sistematizado en Marx sobre el problema del Arte y de la Estética. Ahora bien, concebido el marxismo como ideología o como sistema conceptual operatorio -hechos absolutamente distintos- nos encontramos con dos concepciones estéticas de índole distinta, aunque ambas igualmente sintomáticas. Las dos se apoyan en la doctrina del valor contenida en "El Capital"; las dos se separan a la hora de determinar la función social del arte y el ámbito de su normatividad. El encuentro lo vamos a tener con motivo de la discusión de las nociones de "vanguardia", "decadencia", etc. Ver las notas más características de ese valor creemos puede ser importante, para conseguir la contrastación con las tesis idealistas que hemos examinado hasta el momento, aunque no será sino más adelante cuando consigamos los resultados de esta contrastación.

Cualitativamente, los valores se ordenan en distintos grupos, dándose en ellos la analogía del acto mismo en que consiste la valoración, por más que el

¹⁰ M. Breazu en "Estética y marxismo", pág. 77.



contenido se diversifique en los distintos ordenes; por otra parte, el carácter objetivo del valor atestigua su naturaleza histórica y la relación en que se encuentra respecto de los demás factores sociales. Marx realiza la distinción entre los dos caracteres esenciales de un valor; si atendemos a la necesidad que un bien puede inmediatamente satisfacer, nos encontramos con la materialidad misma de la cosa, el ser un "Valor de uso"; por el contrario, el "valor de cambio" o simplemente "valor" no es ni puede ser otra cosa que la expresión de un contenido diferenciable de él, su "forma de manifestarse", esto es, la "idea refleja", el "reflejo de esa existencia material en la conciencia social". La distinción entre la "idea inmediata" y la "idea refleja" se realiza a propósito del análisis de la mercancía y tiene como fin mostrar que el valor se encarna sólo después de la constitución de la sociedad, como expresión, por tanto, de unas determinadas relaciones sociales. Y los dos puntos que interesa destacar es, de un lado, y para afirmar la "materialidad misma", que el valor no puede darse con independencia de un substratum material, y que esto no atañe sólo a su "concreción", sino además es una negación total de todo presunto kosmos ouranós ideal; por otra parte, el valor es constituido en una forma concreta de praxis, histórica, socialmente, por tanto, determinable. Esta praxis concreta, socialmente determinada, es el trabajo: "el valor... convierte todos los productos del trabajo en jeroglíficos sociales. Luego vienen los hombres y se esfuerzan por descifrar el sentido de esos jeroglíficos, por descubrir el secreto de su propio producto social, pues es evidente que el concebir los objetos útiles como valores es un producto social suyo, ni más ni menos que el lenguaje"¹¹. Ya vemos lo que la tesis implica: el valor económico es expresión del trabajo abstracto contenido en la mercancía y posee un valor objetivo; su no absolutidad consiste en que la objetividad que el valor detenta depende de condiciones históricas independientes de la voluntad de los individuos es decir, no existe como tal sino en función de esas condiciones. No hay, pues, producción de valores en una determinación puramente abstracta.

Tenemos, consecuentemente: un proceso de aprehensión de la realidad; la transformación de esa realidad; en el seno de una situación histórica determinada; como expresión, pues, de unas determinadas relaciones sociales. La simple existencia material, pues, de la cosa no atañe al valor, pero el apriori condicionante de su existencia. "El idealismo no empieza sino allí, cuando el filósofo afirma que las cosas son nuestras ideas": diríamos, el idealismo no empieza sino cuando se ignora la fase transitiva del proceso de objetivación. La doble relación subjetiva que se ha afirmado en párrafos anteriores dependería entonces de lo siguiente: relación de la subjetividad a una materia independiente, sobre la que no sólo proyecta, sino además en la que realiza una verdadera "in-formación"; relación del producto así concretizado con otra subjetividad, que valoriza, es decir que considera la obra en su ser de materia "in-formada".

Sin que nos sea posible considerar como definitivos los análisis de K. Kosik en este punto, nos parece que ilustra bien la cuestión en su libro

¹¹ K. Marx: "El Capital"; pág. 64.



"Dialéctica de lo concreto". Ya en ocasiones anteriores nos hemos referido a él, de modo que se nos excusará si nos permitimos aquí realizar una síntesis de los puntos más importantes tratados en los dos primeros capítulos de su obra. Con ello, pretendemos fijar el estado de esa acusación contra el axiologismo objetivista, para lo cual, y sobre referirnos a Frondizi, expondremos la postura de R. Garaudy en este punto. Hay cierta coincidencia de posiciones que no vamos a negar; pero se habrá comprobado por el contexto el sentido que esas posiciones toman en nosotros, y esto no se refiere a ninguna "necesidad táctica", como podría parecer. Disentimos en muchos puntos de la interpretación que de esta postura da V. Bozal, pero es un deber afirmar que su obra es un importante intento sistematizador.

Si el problema del arte es, en su primer sentido obvio, y dentro de un ensayo sobre el valor, el problema de la creación, considera Kosik¹² que lo primero es tratar de la "cosa misma", una "cosa" que es viva concreción de la dialéctica. Lo primero será distinguir entre "representación y concepto" de la cosa; más, para evitar toda posible ambigüedad, piensa que no es preciso utilizar esos términos para designar un posible inesse de la cosa representada o conceptualizada: se utilizarán ambos términos para designar dos modalidades de la actividad o praxis humana. Esto representa, de entrada, negarse a la consideración de ningún sujeto en abstracto, sino centrarse sobre el hombre como ente de practicidad objetiva, como individuo concreto, que despliega su acción en un medio históricamente determinado, que persigue sus fines, pues, con relación a la naturaleza y a los otros hombres, en una situación determinada de relaciones sociales. Por tanto, "la realidad... ... se presenta al sujeto como el campo en que se ejerce su actividad práctico-sensible y sobre cuya base surge la intuición práctica inmediata de la realidad". En esa relación con las cosas, la realidad es un campo de fines, medios, instrumentos, exigencias y esfuerzos; el hombre en situación dispondrá básicamente de un acerbo conceptual y representativo socialmente decantado, pero será su situación misma la que le urja y finalmente le obligue a "crearse" sus propias representaciones, sus propios conceptos.

Esas representaciones y conceptos, por la presión de urgencias a que la situación somete al individuo, no pueden ser sino fragmentarios, insuficientes, pues se dirigen las más de las veces a lo epidérmico, sin que se pueda presentar como correspondiente a la estructura misma de las cosas. Ahora bien, esta deficiencia se compensa por el hecho de que con la praxis del individuo se corresponden las de otros muchos, creando entre todos el ámbito supuestamente material que, con sus modulaciones individuales, determinará el hábitat histórico correspondiente a la "situación" del individuo en cuestión. Este hábitat, íntimo familiar, será el mundo inmediato y concreto del individuo, pero la presunta materialidad a que hemos hecho mención anteriormente es, en esencia, la atmósfera espiritual, el mundo ya humanizado, lo que determina la historicidad de la situación. Kosik va a llamar a este ámbito el "mundo de la

¹² K. Kosik: "Dialéctica de lo concreto"; págs. 25, 37 y 39 a 77. Resumimos.



pseudoconcreción", como totalidad en la que se integran

- mundo de los fenómenos externos, como manifestativos de los procesos realmente esenciales que se producen en una interidad
- mundo del traficar y manipular, de la praxis fetichizada
- mundo de las representaciones comunes, es decir, mundo de la proyección de los fenómenos en la conciencia de los hombres; mundo del lugar común, del sistema de conceptos y representaciones sociales, como reflejo de la "práctica fetichizada y forma ideológica de su movimiento"
- mundo de los "objetos-cosa", "que dan inmediatamente la impresión de ser condiciones naturales y no son inmediatamente reconocidos como resultado de la actividad social de los hombres.

En este punto, muy hegelianamente, Kosik nos realiza la distinción entre esencia y fenómeno: el mundo de la pseudoconcreción es el mundo del doble sentido, porque en él se produce la dialéctica del fenómeno que manifiesta y oculta, a la vez, de la esencia que sólo mediatisada puede darse, por tanto, siempre de manera parcial, en alguno de sus aspectos o facetas. Un punto interesa destacar: el fenómeno es manifestativo no de la esencia en su integridad, como se acaba de decir, sino del movimiento, de la actividad misma de ella. Esta precisión en el concepto es necesaria, ya que al revelarse parcialmente en el fenómeno, muestra la esencia su incardinación, su no pertenencia a un mundo "separado y trascendente" de esencias ideales.

La referencia al movimiento nos hace ver que no se produce una "jora" absoluta entre esencia y fenómeno, pues éste es de la pertenencia de aquélla, es un momento de su manifestación, con lo que describir una esencia será tanto como exponer la secuencia de sus momentos manifestativos, y buscar la ley de su integración. Esto hace que el concepto de "irrealidad y realidad" se utilicen con todo tiento, pues entre esencia y fenómeno no se puede producir, en virtud de lo dicho, una disyunción absoluta. Ahora bien, ¿por qué se oculta la esencia, por qué no se da inmediatamente? Que detrás del fenómeno busquemos la esencia implica que tengamos una "idea" de la fenomenidad del fenómeno, de su pertenencia a, de su posible integración en una estructura, oculta, sin embargo, como "realidad" directamente aprehensible para nosotros. ¿Quiere esto decir que esa estructura, ese núcleo ideal del que los fenómenos sólo son sus manifestaciones visibles pertenece a otro mundo, a otra región, a la que nosotros en principio "presentimos" y a la que podremos acceder por no sé cuál misteriosa facultad? Es aquí donde interviene la "actitud", la modalización de la intencionalidad.



Kosik piensa que la filosofía es una actividad indispensable de la humanidad: el esfuerzo sistemático por fijar, conceptualmente, la estructura misma, la esencia de la cosa. Metodológicamente, el concepto de una cosa resulta de su descomposición por el entendimiento, consecución de los momentos esenciales para reconstruirlos más tarde en el concepto. Sin tal descomposición, sin tal eliminación de aspectos secundarios, sin tal tamización, no puede darse conocimiento. Pero, ¿cómo explicamos esa abstracción? Kosik afirma que si bien la abstracción es realizada por el entendimiento, esto se debe a la modalización de una función total en la totalidad que es la persona humana. Toda acción, por el hecho de tender a un fin, es "unilateral", puesto que tiene que abandonar aspectos de la realidad que considera inesenciales para el fin propuesto, mientras que tomará otros que sí sirvan para el logro de esa finalidad. Esto quiere decir que la acción, el proyecto, los medios del fin intervienen activamente en la realidad, la escinden, la recortan, la valoran. Este poder de escisión se da porque es posibilitada por una visión de totalidad: "el horizonte, oscuramente intuido, de una "realidad indeterminada" como todo constituye el fondo inevitable de cada acción y de cada pensamiento, aunque resulte inconsciente para la conciencia ingenua". Recuérdese que esto es lo que llamábamos campo temático de la percepción. De modo que la representación de la cosa nunca es la cosa misma, aunque la conciencia ingenua tienda a identificarlas -de ahí la posibilidad de la ideología, de ahí el papel determinante de las categorías sociales petrificadas, de ahí toda romantización, etc.-.

El problema es: estas representaciones y conceptos, ¿fijan de manera irremediable, de una vez por todas, la realidad o, mejor dicho, la comprensión de la realidad? Antes, el pensamiento crítico debe haber puesto en claro el verdadero valor del mundo de la "pseudococoncreción": destrucción de la apariencia inmediata de esa dependencia del mundo de las relaciones cotidianas. Y comprender que tras el fenómeno está la ley. Lo primero es conseguir, pues, desterrar la idea de un mundo material cosificado, irreversible, denunciar la fijeza de las representaciones, de las valoraciones y mostrarlos "como fenómenos derivados y mediatos, como sedimentos y productos de la praxis social de la humanidad".

El problema, entonces, y ya veremos cómo se nos hace más evidente, es saber por qué los hombres han cobrado conciencia de su tiempo precisamente con estas categorías y no con otras y qué "tiempo" se muestra a los hombres en esas categorías. Este problema es el de la praxis, es la debelación, por otra parte, de un mundo inexorable; puesto que la realidad, en la medida que ha sido creada por nosotros, por nosotros mismos puede y debe ser transformada -esto no se refiere al mundo de la "Naturaleza", sino del mundo constituido por las relaciones sociales de los hombres entre sí y, consecuentemente, de aquel cúmulo de hechos, objetos, etc. que se dan en él-. "El mundo real no es, por tanto, un mundo de objetos "reales" fijos, que bajo su aspecto fetichizado llevan una existencia trascendente como una variante, entendida en sentido naturalista; de las ideas platónicas, sino que es un mundo en el cual las cosas, los significados y las relaciones son considerados como productos del hombre social y el hombre mismo se revela como sujeto real del mundo social. El mundo de la realidad no es una variante secularizada del paraíso, de un estado de cosas ya realizado y fuera del tiempo, sino que es un proceso en el curso del



cual la humanidad y el individuo realizan su propia verdad, esto es, llevan a cabo la humanización del hombre. A diferencia del mundo de la pseudoconcreción, el mundo de la realidad es el mundo de la realización de la verdad; es el mundo en el que la verdad no está dada ni predestinada, ni está calculada indeleblemente en la conciencia humana; el mundo en la verdad deviene. Por esta razón, la historia humana puede ser el proceso de la verdad y la historia de la verdad. La destrucción de la pseudoconcreción no es inaccesible, pero tampoco es alcanzable de una vez y para siempre, sino que la verdad misma se hace, es decir, se desarrolla y realiza"¹³.

Kosik señala las siguientes etapas en la destrucción del mundo de la pseudoconcreción:

- a.- Crítica revolucionaria de la praxis de la verdad, crítica que coincide con el devenir del hombre, con el proceso de "humanización del hombre".
- b.- El pensamiento dialéctico rompe la fetichización de la apariencia, lo que hace llegar a la realidad misma.
- c.- La realización de la verdad y la creación de la realidad humana es un proceso ontogénico, ya que para cada individuo humano el mundo de la verdad es al mismo tiempo su propia creación como individuo histórico-social: todo individuo debe, con el realizar su vida, formarse su propia cultura.

Con ello, la destrucción de la pseudoconcreción tiene dos objetivos perfectamente definidos: no sólo la visión de la realidad en su propia concreción, sino además, y como exigencia sine qua non de personalización, proceso de creación de realidad concreta. De aquí que el auténtico problema no es el de una desubjetivación del mundo o el de una desobjetivación, sino mostrar que la realidad social es una unidad intersubjetiva alcanzada en la consecución misma del objeto. De aquí esa exigencia de "ad fontes!", entendida como crítica de la civilización y de la cultura, "significa una tentativa -romántica o revolucionaria- de descubrir, tras los productos y las creaciones, la acción y la actividad productiva, de hallar la "auténtica realidad" del hombre concreto tras la realidad cosificada de la cultura imperante, de revelar el verdadero sujeto histórico bajo las estratificaciones de las convenciones solidificadas"¹⁴.

Tendremos, pues, en Karel Kosik un intento de escapar tanto al positivismo como al idealismo, al subrayar el carácter dialéctico de la actividad doblemente marcada por la recepción y la proyección, el reflejo y la anticipación. Y al tiempo, la diversificación de la actividad, los distintos modos

¹³ K. Kosik: o.c. págs. 35-36.

¹⁴ K. Kosik: o.c. pág. 37.



de aprehensión. En su riqueza, estamos ante un proceso de índole totalmente distinta a lo que la tradición clásica consideraba, pues es un proceso que va desde lo abstracto a lo concreto: "El ascenso de lo abstracto a lo concreto es un movimiento en el que cada comienzo es abstracto y cuya dialéctica consiste en la superación de esa abstracción. Dicho ascenso es, pues, en general, un movimiento de la parte al todo, del todo a la parte, del fenómeno a la esencia y de la esencia al fenómeno, de la totalidad a la concreción y contradicción, de la contradicción a la totalidad, del objeto al sujeto y del sujeto al objeto. El progreso de lo abstracto a lo concreto como método materialista del conocimiento de la realidad es la dialéctica de la totalidad concreta, en la que se reproduce idealmente la realidad en todos sus planos y dimensiones. El proceso del pensamiento no se limita a transformar el todo caótico de las representaciones en el todo diáfano de los conceptos; sino que en este proceso, el todo mismo es, al mismo tiempo, diseñado, determinado y comprendido"¹⁵. "La dialéctica materialista, como método de explicación científica de la realidad humano-social, no significa, por tanto, la búsqueda del núcleo terreno de las configuraciones espirituales (como supone el materialismo reduccionista, espinoziano de Feuerbach) ni el acercamiento de los fenómenos culturales a los equivalentes económicos (como enseñaba Plejanov siguiendo la misma tradición espinoziana), o la reducción de la cultura al factor económico"¹⁶.

Jose Luis de la Mata Impuesto

Madrid, 1971

¹⁵ K. Kosik: o. c, pág. 49.

¹⁶ K. Kosik: o.c. pág. 52.