

Sobre la distinción entre valores estéticos y artísticos

Wolfgang Henckmann

Universitat de Múnic. Philosophie Department
Geschwister-scholl Platz, 1. 80539 München

Resumen *Sobre la distinción entre valores estéticos y artísticos*

En un intento de distinguir y relacionar entre sí los valores estéticos y los artísticos, el autor de este artículo resalta el carácter indefinido de las nociones estéticas y la conexión de los mismos con otros ámbitos de valor. Básicamente refiere lo artístico a la obra y a su proceso de creación y lo estético a la recepción de la misma, que a la vez contribuye a la apertura de los valores artísticos. Por otro lado, lo estético y lo artístico comparten la autonomía del arte, a diferencia de otras dimensiones axiológicas relacionadas, como son por ejemplo, la poesía, la psicología, la virtud, etc.

Palabras clave: valores, estético, artístico, recepción, autonomía.

Abstract. *On the distinction between aesthetic and artistic values*

In his attempt to distinguish aesthetic and artistic values and to establish relationships between these two groups, the writer of this article emphasises the indefinite nature of aesthetic concepts and the connection of these with other spheres of value. Basically the writer relates the artistic dimension of the work of art and its process of creation and the aesthetic dimension to its reception, which, in turn, contributes to the understanding of artistic values. On the other hand, the aesthetic and artistic dimensions share the autonomy of art, in contrast with other axiological dimensions such as those related to poetry (psychology, virtue, etc.).

Key words: values, aesthetic, artistic, reception, autonomy.

El tema está tan estratificado y es tan amplio, que no puede tratarse satisfactoriamente en pocas páginas. Se discute además si en general habría que distinguir entre valores estéticos y valores artísticos, tanto más por el hecho de que los conceptos de «estético» y «artístico» llegan a utilizar como sinónimos.

Pero en ello se delata un uso inadecuado de las palabras, no sólo en el lenguaje cotidiano, sino también en las ciencias que se ocupan de las diversas artes, tanto de las antiguas como de las más recientes. Ya en el siglo XIX se distinguió entre un concepto amplio de lo estético, y el concepto más reducido,

más específico de lo bello¹. De esta manera, los conceptos emparentados con el de lo bello, así los de sublime, cómico, trágico, etc., que en cuanto conceptos de valor se designan como modificaciones de lo bello o categorías de lo estético (en lo cual se observa que el problema estético del valor tiene una naturaleza camaleónica), pueden resumirse bajo un universal concepto genérico de lo estético. Pero esa acepción del término topa con el problema de que lo estético se usa también como una categoría especial, a saber, en el sentido de una cualidad que es percibida con un placer apacible. De esa manera lo estético sería, por una parte, un concepto genérico estéticamente neutral y, por otra, uno de los conceptos de valor que caen bajo el género conceptual de lo estético. Topamos aquí con uno de los problemas críticos de la estética, el de que sus conceptos apenas pueden fijarse. Estos exigen reinterpretaciones creativas, lo cual necesariamente confiere un carácter personal y perspectivista a cualquier diccionario de conceptos estéticos, bien se busque en ellos una comparación crítica, bien una historia conceptual.

A más tardar, desde principios del siglo XX se ha distinguido sistemáticamente entre el concepto de lo estético y el del arte. Una vez que en el siglo XIX las tendencias con «propósito realista» (A. Riegl) hubieron desplazado el clasicismo, se puso de manifiesto que puede haber un gran arte sin que éste tenga la posibilidad de ser incluido bajo categorías como «belleza» o «agrado estético». La filosofía de Max Dessoir y E. Uitz, el historiador del arte R. Hamann, y más tarde sobre todo Ingarden, H. Lützeler y W. Perpeet², limitaron la estética a la doctrina de lo bello, poniendo a su lado una ciencia general del arte, que debía investigar «los grandes hechos del arte» en todas sus manifestaciones estéticas y no estéticas³. La definición hegeliana de la estética, como «filosofía del arte bello»⁴, comprendía un círculo de problemas que, a la luz de una perspectiva posterior, merecía calificarse de «pequeño», un círculo en el que bajo el signo del clasicismo la belleza y el arte eran convergentes.

Más allá de este círculo se extienden los campos de problemas de las múltiples manifestaciones de lo estético, que rebasan con creces la esfera del arte: la naturaleza, los usos y costumbres sociales, los fenómenos científicos y los

1. Cf. por ej., K. GROOS, «Ästhetisch und schön». *Philosophische Monatshefte*, 29 (1893), p. 531-581.
2. R. INGARDEN, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967*, Tübinga, 1969; H. LÜTZELER, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*. Friburgo/Munic, 1975; W. PERPEET, *Vom Schönen und von der Kunst. Angewählte Studien*. Bonn, 1997.
3. Cf. M. DESSOIR, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart, 1906; E. UITZ, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*. 2 Bde., Stuttgart, 1914/20 (nueva impresión con prólogo del editor W. Henckmann, Munic, 1972); H. SPITZER, *Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literaturästhetik*. Graz, 1903; R. HAMANN, *Ästhetik*, 2ª edición, Berlín, 1919. Cf. W. HENCKMANN. «Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft». En L. DITTMANN (ed.). *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*. Stuttgart, 1985, p. 273-334.
4. G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik* (Theorie Werkausgabe) en 20 tomos, Frankfurt/Main, 1970, tomo 13, 13.

puramente intelectuales, como, por ejemplo, la «solución elegante» de un problema matemático. Bajo estas circunstancias lo estético ya no tenía que determinar los fenómenos en forma dominante y autónoma. Se investigó con interés cómo lo estético, como un factor subordinado y cooperante, aparece en la configuración de la esfera de lo religioso, de la moral, de la política, de la economía, de la vida cotidiana, de la producción de instrumentos y máquinas. Sobrepassar el ámbito del «arte bello» (Hegel), determinado tan sólo por sí mismo, e investigar también las funciones subordinadas, determinadas desde fuera, en el arte y en la estética, significaba naturalmente ir más allá de los límites de la estética filosófica y aspirar a una ciencia peculiar de la estética, no fijada como una disciplina particular, interdisciplinaria, en lo cual se habían empeñado entre otros la fenomenología de Moritz Geiger⁵.

Ahora bien, fuera del pequeño círculo de problemas del «arte bello», se extienden también los campos de problemas del «arte no bello». Se incluye aquí, aunque no por completo, el «pandemonio» de lo feo en el arte, tema al que dirigió la mirada K. Rosenkranz con su *Estética de lo feo* (1853)⁶, así como el arte del ámbito «dionisiaco», que Nietzsche resaltó como pareja dialéctica del arte «apolíneo»⁷; y añadimos la apostilla «no por completo», porque en Rosenkranz y Nietzsche el arte se cobija todavía bajo categorías estéticas. Tendencias artísticas como el realismo o el naturalismo rechazan semejante inclusión. El arte, se afirma allí, persigue originariamente intereses totalmente distintos de los meramente estéticos. Ha salido de ritos religiosos, hizo de transmisor de mitos, configuró las concepciones del mundo entre los pueblos, e incluso en la edad moderna, cuando reivindicó para sí la autonomía en el plano estético, sirvió todavía como medio de formación moral o política, como medio de análisis psicológico o de crítica a las relaciones sociales, y, sobre todo, también como una forma de conocimiento específico, no sustituible por nada, ni delegable a ningún otro ámbito, tal como lo propagó Konrad Fiedler.⁸

La liberación del arte del dogma de lo estético abrió también los ojos de la ciencia del arte para las funciones de éste en otros círculos culturales y en otras sociedades, sea para las funciones del arte en los tiempos prehistóricos, tal como podía verse en las pinturas de las cuevas de Altamira, descubiertas en 1879, sea para las funciones fetichistas del arte en las tribus negras de África. Es cierto que también estas manifestaciones lejanas podían considerarse como estéticas, asimilándolas así al dogma de lo estético. Esto tenía cierto fundamento, ya que

5. Sin embargo Geiger no se ha propuesto limitar las tareas de la estética a una única estética científica. Cf. M. GEIGER, *Phänomenologische Ästhetik* (1924), en M. GEIGER, *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*, ed. por K. BERGER; W. HENCKMANN, Munich, 1976, p. 271-293.
6. K. ROSENKRANZ, *Ästhetik des Häßlichen*. Koninsberg 1853 (con prólogo y reedición de W. Henckmann, Darmstadt, 1973).
7. F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), en NIETZSCHE, *Werke* (en 3 tomos editados por K. Schlechta, tomo 1 Munich 1958).
8. K. FIEDLER, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876) en FIEDLER, *Schriften zur Kunst*, 2 tomos, editados por G. Boehm, Munich 1971, tomo 1, p. 1-79.

puede demostrarse que la actitud estética es, antropológicamente hablando, una de las actitudes posible en principio y universal del hombre en relación con el mundo, de igual universalidad y originalidad que la actitud teórica, la moral o la religiosa. Pero a la vez en la experiencia de lo extraño podía notarse, digamos que a través de una mala conciencia estética, en qué medida tan escasa la forma de consideración estética hacía justicia a la esencia de tal arte.

Hablando desde esta perspectiva, detrás de la distinción entre lo estético y lo artístico se muestra una problemática tan compleja, que ninguna disciplina particular es adecuada para resolverla. E incluso los proyectos interdisciplinarios sólo irían más allá de la suma de aportaciones de las ciencias individuales, si cada aportación particular ordenara su aspecto especial en el problema conjunto de tal manera que, junto con el problema especial, pudiera desarrollarse a la vez el problema conjunto.

La distinción entre los valores estéticos y los artísticos es solamente un aspecto parcial del insinuado problema total. Pero como se refiere al problema total de la diferenciación histórica y de la transformación de la esfera estética y de las artes, tiene que comunicársele algo de la complejidad del problema conjunto. Sin embargo, seguidamente no abordaré la totalidad del tema de la relación entre los aspectos parciales del problema de la valoración y la complejidad del problema conjunto de la distinción entre lo estético y lo artístico, sino que me limitaré a resaltar y explicar cinco aspectos, a saber:

1. El aspecto de que los valores estéticos y los artísticos se dan junto con otros actos de valoración del arte y de los fenómenos estéticos.
2. El aspecto de que tanto la valoración estética como la artística tiene la pretensión de valorar el arte autónoma y no heterónomamente.
3. La pregunta: ¿En qué descansa una valoración estética?
4. ¿En qué descansa un enjuiciamiento estético?
5. La pregunta: ¿En qué medida pueden actuar juntamente los valores estéticos y los artísticos?

1. La valoración estética y la artística de obras de arte son solamente dos de las muchas maneras posibles de valorar las obras de arte.

Horacio escribe en su *Carta a los Pisones* que los fines del poeta se cifran en «agradar y ser útil»: «*aut prodesse volunt aut delectare poetae*».⁹ Con la unión de ser útil (*prodesse*) y agradar (*delectare*), el autor de la carta ha expresado tres posibilidades diferentes de valoración. Pero éstas se hallan formuladas tan abstractamente, que incluyen otras posibilidades de valoración, a saber, bajo el punto de vista de la utilidad (*prodesse*), de la provocación de agrado (*delectare*) y de una utilidad unida con el agrado. Con estas tres perspectivas de valoración de ninguna manera están agotadas todas las posibilidades; mencionemos,

9. QUINTUS HORATIUS FLACCUS. *De arte poetica liber – Die Dichtkunst*. Lat y al., introducción, traducción y explicación de H. Rüdiger, Zurich, 1961, vers 333.

por ejemplo, el valor económico, histórico-documental, pedagógico, político o recreativo de la literatura.

Es indudable que el *prodesse* ha de interpretarse primariamente desde el contexto histórico del tiempo de Horacio, pero también desde el del cambio histórico de las normas, que, aun pareciendo eternas, en realidad determinan solamente para un periodo silencioso la utilidad de la poesía y del arte. Con la utilidad Horacio se refería entonces a algo así como la orientación moral, de la misma manera que la poesía a lo largo de siglos se utilizó en la enseñanza académica de la ética como un arsenal para modelos de solución de conflictos morales. Pues, de acuerdo con el *Gorgias* de Platón, no hay pregunta más importante que la relativa a cómo hemos de vivir. Por eso la poesía, según escribe Aristóteles, no representa acciones y caracteres tal como han existido histórica y fácticamente, sino a través de una generalización tipológica, bien como hombres mejores, bien como peores.¹⁰

Pero la orientación moral puede entenderse también en un sentido totalmente personal, como ayuda para la vida, o puede ser útil asimismo para el conocimiento de la esencia y de las tendencias del hombre, a manera de una fuente de la antropología, tal como todavía Kant la utilizó en sus lecciones de antropología.¹¹ Así, pues, según Horacio las poesías eran valiosas en la medida en que cumplían de hecho la utilidad que se esperaba de ellas, fuera a la perfección, fuera en un grado más imperfecto. Y, de acuerdo con ello, su valor se gradúa en una escala entre un óptimo y un mínimo de un determinado tipo de valoración, por ejemplo, el moral o el recreativo. Y en el contexto histórico habrían de designarse como «valores» todas aquellas propiedades que en el plano individual o en el social satisfacen determinados deseos, necesidades y expectativas, o revisten una cierta importancia para los hombres. La falta de satisfacción de tales necesidades, o la mala satisfacción de las mismas, es criticada con conceptos negativos de valor, y en muchas ocasiones es censurada, lo cual significa que los hombres no se limitan a constatar mediante conceptos la simple falta de valores. Ahora bien, una poesía, aun conteniendo un gran valor como modelo de solución de conflictos morales, puede resultar poco persuasiva como comprensión de las estructuras motivacionales y pulsionales del hombre, por moverse excesivamente en la esfera de los tipos ideales de hombres buenos y hombres malos. Por ello, si se quiere comprender el arte y su manera de acción, hay que distinguir de hecho entre diversos tipos de valor, por ejemplo, el valor moral y el teórico del conocimiento psicológico, y hemos de entender que ni la medida de un tipo de valor puede trasladarse a otro, ni puede concluirse que con el alto valor de un determinado tipo axiológico va unido a la vez un alto valor de otro tipo valorativo. El ejemplo instruye además sobre el hecho de que en una poesía pueden cooperar, pero también oponerse, diversos tipos de valoración, de manera que, en lo relativo al perfil axioló-

10. ARISTÓTELES, *Poética*, cap. 2, 6 y 9.

11. I. KANT. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Königsberg, 1798, en: KANT, *Werke* en 6 tomos editados por W. Weischedel, tomo 6, Darmstadt, 1964, 401 p.

gico, habríamos de concebir las obras poéticas como estructuras complejas de diversos tipos y procesos de valoración.

La distinción entre tipos de valor, lo mismo que la cooperación o contraposición de tipos de valor en la poesía, permite reconocer que los valores estéticos (y también los artísticos) constituyen solamente una dimensión del conjunto del perfil axiológico en las obras de arte y en los objetos artísticos. Ahora bien, de estos dos tipos de valor esperamos que ellos, a diferencia de todos los demás tipos de valor que se presentan en la poesía, en las obras de arte y en los objetos estéticos, abarquen en cada caso la totalidad de una obra o de un objeto y, con ello, a partir de su manera de funcionar, determinen la conjugación de los diversos tipos de valor.

En la variedad de casos en que determinadas obras poéticas sirven como arsenal de modelos de solución de conflictos morales, como invitación a una vida virtuosa, como manual de análisis psicológico, de educación de niños, de arte de amar, o como fuente de conocimiento histórico de religiones y concepciones del mundo en pueblos y culturas que pertenecen ya al pasado, ellas ejercen en cada uno de esos casos la función de medios, sin llegar a configurarse desde sus propias exigencias internas; usando la terminología de Kant, se enjuician «heterónomamente», según una norma extraña y exterior, no «autónomamente», según una norma adecuada a su esencia.

2. Se supone en general que solamente los valores estéticos y los artísticos son capaces de cumplir las exigencias de la autonomía del arte y de los objetos estéticos. Sin embargo, cumplen estas exigencias en formas diferentes.

De las referencias ofrecidas al principio en relación con la historia de la diferenciación de las esferas de lo estético y lo artístico, se deduce que estos dos ámbitos se cruzan todavía, aunque sólo en parte. Un uso sinónimo de ambos conceptos sólo sería legítimo en el arte clásico. Pero, en realidad, ambos conceptos designan estados de cosas que en principio han de distinguirse entre sí. Condensado en breves palabras, digamos que el concepto de lo estético está fundado en la recepción, mientras que el concepto de lo artístico está fundado en la obra y en el proceso de creación. En esta distinción concuerdan estas tan diferentes como R. Ingarden y M. Kagan¹². La contraposición puede agudizarse por la vía negativa: para la experiencia y valoración de lo estético en el arte, la naturaleza y la sociedad no se requiere ningún conocimiento de lo artístico; la experiencia y valoración estética se refiere solamente a la pura aparición, tal como ésta se representa en los ojos del receptor.

Y, análogamente, para la experiencia y la valoración del arte no se requiere ninguna experiencia estética; es más, la experiencia estética encubre y falsifica precisamente la experiencia del arte, que consiste en la «configuración». Sin embargo, no puede negarse que, lo mismo que antes, hay teóricos en cuyas

12. R. INGARDEN. *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, l.c.; M. KAGAN. *Worlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*, 3ª reelaboración y edición ampliada, Berlín, 1974.

obras ambos conceptos se usan con manifiesta promiscuidad. Ellos apelan o bien a un impreciso uso terminológico, a un uso convencional, o al mínimo denominador común de ambos conceptos. Ese denominador común consiste en que, según la acepción etimológica, de acuerdo con la *Aesthetica* (1750) de Baumgarten, «estético» equivale a «perceptible sensiblemente», y todo arte es también perceptible sensiblemente. No entramos aquí en la cuestión de si esto tiene validez igualmente para los mundos imaginarios de la poesía, y menos todavía vamos a entrar en el tipo del concepto. En cualquier caso, la tesis de la sensibilidad constituye una extrema reducción y trivialización del sentido de lo estético, tanto como de lo artístico; y por ello mismo puede utilizarse con suma sencillez. En virtud de la tesis de la sensibilidad ambos conceptos pueden utilizarse con una misma intención, la de considerar el objeto al que se refieren no en virtud de pautas externas, sino solamente según sus exigencias internas. Sin embargo, el objeto considerado con actitud estética y el considerado con actitud artística no es un mismo objeto intencional: el primero es la imagen de la aparición en la conciencia del receptor; el segundo es el resultado operativo de procesos de configuración. La tesis forzada de Oscar Wilde y de otros, según la cual la belleza natural no constituye un fenómeno autónomo, sino que es solamente un reflejo de la belleza artística, contradice a la experiencia estética.

3. La valoración estética de poesías, obras de arte, objetos y sucesos no artísticos, etc., se basa en el agrado desinteresado que va unido a su contemplación¹³.

Horacio, con su «delectare», posiblemente se refería al agrado desinteresado, que Kant considera como nota característica de la complacencia estética, a diferencia del mero placer del «agrado» sensible y del agrado intelectual de lo «bueno». Pero lo cierto es que la antigüedad conocía ya la distinción entre un placer meramente sensible y la estimulación de pasiones, por una parte, y la alegría contenida en sí, distanciada, ante representaciones bellas de objetos, por otra. Lo primero constituía la vivencia del hombre natural, es decir, descansaba en la base de la naturaleza antropológica y psicológica del hombre; lo segundo era la vivencia del hombre formado y cultivado. Desde que en el siglo XVIII A. Baumgarten introdujo el concepto de lo «estético», éste, a pesar de las interpretaciones de la *Aesthetica* por parte de los lectores del siglo XX, iba unido con el gusto del hombre formado. Nietzsche limitó ese concepto a la esfera del arte apolíneo, contraponiéndole lo indómito y embriagante apolíneo. Nietzsche estableció una lucha productiva entre la cultura y la naturaleza de las configuradoras fuerzas sensitivo-emocionales de los artistas, y criticó como «estética de mujerzuelas» la consideración del arte desde la perspectiva del receptor. Entre tanto la pugna de Nietzsche ha encontrado una versión en el

13. En este asunto he entrado más extensamente en el artículo «Aspekte der ästhetischen Erfahrung», en R. HOFMANN, J. JANTZEN, H. OTTMANN (eds.). *Anhodos. Festschrift für Helmut Kuhn*, Weinheim, 1989, p. 55-75.

terreno de la sociología del arte, donde se usa la contraposición entre una dionisiaca vanguardia rebelde, que con sus choques (*shocks*) cada vez más masivos quiere arrancar a los hombres de su forma de sentir, que está configurada socialmente y en gran parte se ha hecho letárgica, de un lado, y una forma de vivencia extremadamente tolerante, capaz de asimilación y dada al disfrute, en relación con todo lo que la sociedad incorpora a la institución establecida del arte, de otro lado. Entre los vanguardistas, de la dirección que sean, el concepto de lo estético apenas tiene ningún papel; designa más bien la actitud que el público artísticamente interesado asume frente al arte, una actitud por la que el arte se delimita frente a otras esferas de la moderna vida social. La distancia estética, en la que se estabiliza el desinterés del agrado, opera, pues, en dos direcciones: como delimitación de la esfera del arte frente a otros ámbitos de la vida social y como equilibrio y armonización de los efectos del arte en el receptor, por lo cual éste experimenta una regeneración de su ser humano, una especie de humanización estética, en un estado, sustraído a la realidad, mediante el cual se pone en acción la conjugación de las capacidades sensitivo-receptivas, emocionales e intelectuales. Esta específica experiencia estética se percibe como algo positivo. D.V. Hildebrand ha introducido el concepto de «respuesta valorativa» para referirse a esas experiencias, que en sí son axiológicas, receptoras de valores, y que implican una toma de posición frente al valor objetivamente dado. Dicha expresión, a pesar del sentido no lingüístico de la palabra *respuesta*¹⁴, ha sido aceptada de manera general en la filosofía fenomenológica de los valores.

Las respuestas estéticas a los valores aparecen en diversas cualidades vivenciales. La vivencia de lo bello se distingue cualitativamente de la de lo gracioso, lo bonito, lo encantador, lo sublime, lo suntuoso, etc. La expresión «experiencia de lo bello» (etc.) permite reconocer que se trata de una «vivencia intencional», en la que se concibe algo enfocado objetivamente, una determinada cualidad. En sentido estricto es obvio que los calificativos *bello*, *gracioso*, *suntuoso*, etc., no se refieren a la vivencia; más bien, a la vivencia de las cualidades objetivas de lo bello, gracioso y suntuoso corresponden en cada caso específicas cualidades vivenciales, que están determinadas también por las cualidades perceptibles del objeto.

Por tanto, la vivencia estética establece una correlación entre una determinada cualidad objetiva y la correspondiente forma de vivencia subjetiva. Solamente en una mediación correlativa entre algo objetivo y las formas de vivencia de un sujeto se constituye lo estético, que no es ni algo dado en un

14. La exposición más extensa se halla en D.V. HILDEBRAND, «Ethik» (1952), *Gesammelte Werke* tomo 2, 2ª edición Stuttgart/Regensburg, 1973, cap. 17, p. 201-253. Él distingue tres grados de unión con el valor: 1. La captación o comprensión del valor. 2. La afección por parte del valor, y finalmente 3. La respuesta, por la que participamos muy estrechamente del valor o nos igualamos a él. La participación puede adoptar diversos niveles de profundidad: cuanto más profundo el valor, cuanto más elevado su rango, tanto más hondo es el estrato de nuestra alma al que él apela.

plano puramente objetivo, ni algo puramente subjetivo, es una mediación surgida simultáneamente entre el objeto y el sujeto. Pero si hemos dicho que lo estético está fundado en el receptor, en consecuencia la fundamentación en el receptor ha de concebirse como la mediación simultánea, vivida por el receptor, entre las cualidades experimentadas como determinadas objetivamente y las formas de vivencia que les corresponden, como la mediación experimentada subjetivamente entre lo objetivo y lo subjetivo. El acceso a la estética «radica a la postre en nuestra propia vivencia estética», tal como M. Geiger ha resaltado con razón¹⁵, aunque sin delimitar la estética frente a la teoría del arte.

Ingarden designa como «valoración» la respuesta axiológica que se atribuye a un objeto a través de la experiencia estética incitada por él¹⁶. Ella distingue del explícito juicio estético de valor; éste, dice, es un acto puramente intelectual por el que se atribuye un determinado valor estético a un objeto¹⁷. Según esto, en el ejemplo kantiano de un juicio de gusto: «esta rosa es bella», habría que distinguir dos cosas: por una parte, la experiencia viva, a la vez sensible y reflexiva en sí, de la belleza de la rosa. Por otra parte, el juicio explícito de que corresponde a la rosa el predicado de la belleza (experimentada). La formulación explícita del juicio de gusto constituye un acto de la facultad del juicio que es libre, no determinado por la experiencia estética, mientras que la experiencia de la belleza es un proceso experimental que se conserva a sí mismo por más o menos tiempo, pero independientemente de la determinación de la voluntad del sujeto. Se podría renunciar en principio a juicios estéticos explícitos, si no se diera el hecho altamente sorprendente de que la experiencia estética impulsa a cerciorarse de la coincidencia de la propia experiencia con la de otros hombres, o sea, de la existencia de un *sensus communis*¹⁸ estético.

Los conceptos de valor indicados en las palabras *bello, gracioso, feo, tosco*, etc., designan de una forma muy general formas personales de vivencia de datos objetivos, formas vivenciales que son complejas y extraordinariamente variadas. La desproporción entre tales conceptos generales de valor y la diferenciación viva de la vivencia estética individual lleva anejo un difícil problema lingüístico. Se trata de concretar el contenido semántico de los conceptos axiológicos por la relación con una experiencia, que siempre se reduce a ser una experiencia completamente personal. No sólo hemos de decir, tal como escribe Kant, que cada uno tiene su propio gusto, sino también que la expe-

15. M. GEIGER, «Prólogo» a *Zugänge zur Ästhetik* (1928), en: GEIGER, *Die Bedeutung der Kunst*, l.c., p. 133.

16. R. INGARDEN, «Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils», en *ERLEBNIS. Kunstwerk und Wert*, l.c., p. 9 ss.

17. D. V. HILDEBRAND añade todavía el mero ver el valor que es una auténtica comprensión del mismo, pero sin que él produzca un impacto en el sentimiento: «a veces oímos una melodía y captamos claramente su belleza, pero ésta no se apodera de nuestro corazón, no se apodera de nosotros».

18. Cf. KANT, *Crítica del juicio*, p. 40.

riencia estética se desarrolla solamente conforme a lo que hace de ella el que la experimenta¹⁹.

Una primera dificultad lingüística consiste en la cuestión relativa a la medida en que el receptor logra concretar semánticamente el concepto general de valor en relación con su experiencia. El receptor puede alcanzar con ello un concepto que en su contenido esté más o menos bien determinado. Una ulterior dificultad lingüística se plantea por la insuficiencia inherente al hecho de disponer de pocos y muy generales conceptos de valor. ¿Cómo es posible conseguir conceptos más diferenciados de valor que permitan abrir, describir y comunicar a otros hombres la experiencia estética con mayor precisión? En el siglo XIX K. Köstlin²⁰ emprendió el intento sin duda más amplio y osado de diferenciación del vocabulario estético. A la postre su empresa fracasó en conjunto, no sólo porque su obra apenas fue tenida en cuenta, sino también porque la semántica de los conceptos estéticos de valor depende en exceso del gusto personal, de la formación estética de la época, y del cambio de la formación del canon en el ámbito de la literatura, de la música y de las artes plásticas. Por eso, también la idea de una complementación y sistematización de los conceptos estéticos de valor, tal como la han esbozado K. Aschenbrenner y R. Ingarden²¹, por supuesto sin conocer la obra de Köstlin, ha de considerarse igualmente como irrealizable, pues infravalora el múltiple condicionamiento del lenguaje estético.

4. La valoración artística se basa en la estructura de la obra y en el proceso de creación.

Cada obra de arte puede concebirse como la solución de un determinado problema artístico. El artefacto en el que encuentra su conclusión el proceso de creación artística, ha de interpretarse como solución de un problema artístico, para que pueda enjuiciarse la eficiencia artística incorporada en él. A este respecto todo depende, por una parte, de la exploración del problema artístico que ha de resolverse mediante el artefacto, y, por otra parte, de la recta identificación y ponderación de las técnicas e ideas artísticas por las que se ha conseguido la solución del problema.

En ello hay que distinguir dos niveles. En el primer nivel se reconstruye el problema artístico, atendiendo a la estructura del artefacto y teniendo en cuenta todos los elementos de los que consta. El problema explorado por la estructura no tiene por qué ser idéntico con lo que el artista mismo ha entendido como su problema. En el segundo nivel la posición reconstruida del problema es referida al estado de evolución que ha alcanzado el género artístico al que pertenece la obra individual. En comparación con el estado de evolución

19. KANT. *Crítica del juicio*, p. 2, 33 y 34.

20. K. KÖSTLIN, *Ästhetik*. Tübinga, 1869.

21. K. ASCHENBRENNER. *The Concepts of Criticism*, Dordrecht, 1974; R. INGARDEN. *Das Problem der Systems der ästhetisch valenten Qualitäten*, l.c. p. 181-218.

de la técnica artística de un género de arte, un planteamiento individual del problema puede parecer progresista o retrógrado, creador de época o convencional, genial o epigonal, etc.

R. Ingarden refirió la valoración artística solamente al primer nivel, y más allá de esto vio su norma solamente en la cuestión de la medida en que el artista logró provocar una vivencia estética con su obra. La norma radica para él en la naturaleza instrumental de la obra de cara a las concreciones estéticas. Ingarden se aferra todavía a la idea tradicional de que la creación artística se consume por primera vez en la concreción estética. Para el artista y para el que juzga el proceso de creación termina en la obra. De la posición de Ingarden se sigue que el valor artístico de una obra se sustrae a todo enjuiciamiento mientras ella no está concretada estéticamente, o mientras en general resulta demasiado extraña para poderse concretar. Frente a esto se trataría de desligar enteramente el artefacto de la función estética, para enjuiciarlo solamente según la norma de la solución del problema que subyace en la obra, parangonándola con las soluciones coetáneas de la misma, tal como esa solución ha penetrado en la ley de su construcción, en su estructura artística.

La valoración, rebasando el ámbito de predicados generales como *perfecto*, *genial*, *creador de época*, etc., puede diferenciarse según la complejidad con que está estructurada la obra, y según las decisiones que el artista hubo de tomar para configurar el artefacto tal como está configurado. Mediante un análisis descriptivo del artefacto pueden determinarse sus elementos y sus formas de unión. Ambas cosas, los elementos y las formas de unión, o bien han sido escogidos de entre un repertorio correspondiente, o bien han sido creados como elementos nuevos o formas de unión que ahora entran a formar parte del repertorio. Las decisiones que el artista ha debido tomar para elegir los elementos de entre el repertorio e integrarlos en su artefacto, constituyen el auténtico material para la determinación del valor artístico del artefacto.

También aquí se presenta un problema lingüístico. Por lo regular un artista no está interesado en someter sus decisiones artísticas a un determinado concepto, intento que de todos modos no le aportaría nada para la solución del problema de su creación.

Para el crítico de arte es ya más importante disponer de una diferenciada forma de expresión. Pero el lector de una crítica de arte ha de poder captar esa forma de expresión en el artefacto, la cual, por tanto, ha de mantenerse dentro del horizonte del uso lingüístico de los formados y del público interesado por el arte. Este uso lingüístico está relativamente fijado cuando el crítico de arte se atiene al canon de obras con carácter de modelos válidos, y, por el contrario, apenas está asentado terminológicamente cuando la crítica de arte, tal como sucede mayormente hoy día, está dirigida a lo artísticamente nuevo y, por una especie de fusión simbiótica con las innovaciones artísticas, parece percibir por su parte una obligación de usar un lenguaje creativo. Por el contrario, las ciencias del arte han de cuidar de la estabilidad y univocidad de su terminología. Esto sucede en conexión con teorías generales, que necesariamente llevan en sí una nota de rigidez e inmovilidad. Frente a subjetivismos

e irracionalismos tienen que comportarse con reservas o con gesto de rechazo. Bajo conceptos negativos de valor como «subjetivo» e «irracional», con frecuencia se incluye el problema artístico del valor en general, lo cual constituye un ejemplo del «enfrentamiento de culturas» (*«clash of cultures»*: Huntington) dentro de una única cultura, es más, de una única disciplina.

5. En medio de la distinción entre valores estéticos y artísticos, hay también algunas convergencias entre ellos. Hemos hecho referencia anteriormente al ámbito del «arte bello», que no ha sucumbido con el clasicismo, sino que representa una forma en principio posible de creación artística. Está claro que el arte moderno ni pretende ser bello, ni quiere servir al disfrute estético; pero el arte de épocas anteriores y de otras culturas está sin duda alguna bajo la norma de la belleza, por más que estas normas condicionadas culturalmente discrepen entre sí en lo relativo a su contenido. Ya con la orientación de la creación artística a la recepción de la obra por parte de otros hombres de la misma época, o bien de épocas posteriores, capaces de recepción y de juicio, está dada en principio la posibilidad de que la obra se exponga a las exigencias de una valoración positiva no sólo a tenor de normas artísticas, sino también a tenor de normas estéticas. No pocos habrán experimentado que por primera vez en virtud de la consideración estética el sentido del receptor se hace libre para la apertura de la específica estructura artística de una obra, y que la comprensión de los valores artísticos puede diferenciar e incrementar la experiencia estética. El que los valores estéticos y los culturales se distingan entre sí también según su naturaleza, no significa en manera alguna que ellos no puedan cooperar fructíferamente, bien bajo la dirección de los valores estéticos, bien bajo la dirección de los artísticos.

Hemos de añadir que los valores y las normas no existen, por así decirlo, aisladamente en la percepción, el sentimiento y el pensamiento de hombres particulares, o incluso de la conciencia pública, sino que se hallan en una conexión estrecha, organizada y jerarquizada de múltiples maneras, de modo que, con la vivencia de especiales cualidades particulares de valor, también resuena siempre a la vez la entera conciencia axiológica de un hombre, de una sociedad, de una época, o incluso, según se piensa en épocas de proyección clasicista del arte, resuena la conciencia artística de la humanidad entera y se hace presente en un determinado orden, estructurado en forma más o menos fuerte y condensada, lo cual repercute de nuevo en el mundo de la vida estético y artístico de una sociedad.

Bien sea fluida o rígida esa conciencia individual, social o epocal del valor, bien muestre o no muestre contradicciones, bien los conceptos que han de designar determinadas cualidades o relaciones estructurales sean vagos y quizá sólo tengan una subjetiva fuerza enunciativa, de modo que tampoco la diferencia entre valores estéticos y artísticos le diga gran cosa a la conciencia axiológica, lo cierto es que el interés teórico mantiene su derecho a darse razón de

los fundamentos y trasfondos de la distinción poco o muy desarrollada entre conceptos de valor. Tales distinciones nunca son mera teoría, sino que son a la vez un voto a favor de que, en el sentido de la activación y diferenciación de la conciencia axiológica, se lleven a cabo distinciones entre tipos de valor y, por tanto, también entre lo estético y lo artístico. Contraoponer una teoría «pura» a una valoración «irracional» y prohibir sus relaciones recíprocas, más pronto o más tarde se mostrará como un acto de incultura positivista.