

# EL VALOR ESTETICO Y LOS PRINCIPIOS DE LA CRITICA

Thomas Munro

## 1.—VARIEDADES DE LA CRITICA DE ARTE. TENDENCIAS ACTUALES.

Comúnmente se reconocen, por lo menos, tres clases de crítica: una es la **interpretativa**, que pretende analizar, describir y explicar una obra de arte, para ayudar a los demás a percibirla y entenderla en su totalidad, tan claramente como sea posible, sin que sea necesario tratar de evaluarla. Otra clase es la **enjuiciadora**, que procura hacer una evaluación basándose, por lo general, en una argumentación racional para emitir su veredicto. Una tercera crítica es la **personal**, autobiográfica o impresionista, que relata las experiencias del crítico en conexión con las obras de arte, regularmente sin un análisis intensivo o sin una demostración.

Estas clases de críticas se combinan a menudo hasta cierto punto, y las formas intermedias son comunes. Entre ellas, tenemos la que nos da un pequeño análisis de la obra de arte en cuestión, señalando uno tras otro los rasgos característicos de la obra y aplicándoles términos evaluativos tales como "hermoso", "feo", "fuerte", "débil", "admirable", "desagradable", "original" o "imitativo"; puede ofrecer razones para estos juicios valóricos, o bien puede no hacerlo o generalizar sobre el mérito de la obra total y otras de su clase. Si los juicios son expresados como afirmaciones de una realidad objetiva y no sólo como sentimientos personales, pero si al mismo tiempo no se aducen razones para tales juicios o normas según las cuales se ha procedido, la crítica se vuelve arbitraria o dogmática.

Con frecuencia, la crítica produce obras de arte literario a través de un estilo gracioso, ingenuo, con figuras del habla, llenas de colorido. Con el énfasis en el enfoque personal, se tienden a evitar los argumentos o análisis sistemáticos que podrían mermar el interés del lector común. No obstante, ese método podría fallar en satisfacer al lector de naturaleza más filosófica o científica, quien exige un apoyo lógico para las opiniones expresadas.

La tendencia reciente hacia un método científico en la estética ha creado tipos de crítica más claramente diferenciados: de la crítica "**interpretativa**", con alguna que otra ayuda psicológica y científica, se ha desarrollado la rama de la Estética llamada

"Morfología Estética", que trata de describir y analizar obras y tipos de arte tan objetiva y sistemáticamente como sea posible, sin evaluarlas y sin expresar sentimientos propios acerca de ellas. Por otra parte, se está realizando una tentativa para desarrollar una crítica enjuiciadora o evaluativa en su propio sentido, con cuidadosa consideración a los problemas filosóficos, psicológicos y sociológicos envueltos en la teoría del valor. La morfología estética le presta su ayuda indirectamente, al proveer un informe detallado, imparcialmente objetivo, de las características y tipos de forma, estilo, expresión y contenido en las artes que la crítica enjuiciadora se propone evaluar.

Este tipo de crítica enjuiciadora, que sacrifica la atracción literaria en aras de la claridad y de la lógica de los datos empíricos y del análisis, es el tema de este ensayo. Tratará directamente algunos de los problemas básicos de la teoría valorica estética. El propósito no es, por supuesto, dar ninguna respuesta definitiva o reglas específicas para evaluar el arte, sino mostrar cómo se puede hacer una evaluación un poco más informada y racional, para quienes la quieren así.

Un modo de hacer esto, como trataré de demostrar, es prestar una más cuidadosa atención a la naturaleza del observador, o del juicio de quien percibe la obra de arte, a su respuesta o experiencia estética, a las circunstancias bajo las cuales él percibe la obra y a las posteriores consecuencias que pueda tener la experiencia para él u otros. También se hará referencia a las normas (modelos) empleadas en la crítica enjuiciadora o evaluativa. Lo dicho se aplicará a la crítica de cualquier arte. De manera especial, la crítica enjuiciadora tiene un interés teórico, debido a que abarca algunos problemas filosóficos difíciles.

Estos se refieren, principalmente, a la naturaleza del valor y a los standards o criterios que se emplean al apreciarlo. Están íntimamente relacionados con las cuestiones de valor moral y rectitud, pero es un punto de disputa el determinar en qué grado están relacionados. Algunos filósofos miran al valor estético como determinado por el valor moral, mientras que otros insisten en la "autonomía" de la estética.

En mi opinión, el valor en el arte es una parte integral del valor en la vida, como un todo, y no puede ser explicado adecuadamente en forma aislada. Debe ser considerado en relación a los valores morales, sociales e intelectuales, como también a los deleites y penas, alegrías y pesares de la experiencia de la vida en general. Con esto no se quiere decir que los valores estéticos están determinados enteramente por los principios morales. El arte no es ni completamente autónomo ni completamente heterónomo, a pesar de que algunos quisieran que fuera o lo uno o lo otro. Hay situaciones y clases de arte en las cuales las cuestiones morales están profunda e inescapablemente envueltas, como en la *Tragedia Griega*, *La Divina Comedia*, de Dante, y *El Paraíso Perdido*, de Milton. Una evaluación de estas obras, que ignorara los aspectos morales, sería obviamente incompleta. Hay otras situaciones, otras clases de arte en las cuales el problema moral, si es que hay alguno, es insignificante y remoto. No podría ser evocado, en absoluto, en el caso de un lujoso diseño textil o de una pintura abstracta.

Pero algún crítico podría preguntar si fue correcto gastar dinero y trabajo en esa clase de cosas, mientras los pobres están sufriendo; o si la forma abstracta simboliza una sátira oculta de la injusticia social moderna.

Otro problema crucial es aquel que la estética y la crítica moderna heredaron de la Antigua Grecia y que se refiere a si existen, en realidad, cualidades indicadas con términos tales como "belleza" y "fealdad". Una experiencia ingenua, en el arte y en otras cosas, tiende a proyectar sobre su objeto una experiencia sensorial cargada de afecto, considerándola como una propiedad inherente de aquel. La creencia de que tales cualidades existen independientemente de los sentimientos del observador ha sido sostenida y racionalizada por la tradición platónica en filosofía, hasta el tiempo actual. Se oponen a tal creencia los naturalistas y empiristas, quienes consideran la "belleza" como algo muy subjetivo, aunque causado, en parte, por ciertas características intersubjetivamente perceptibles en el objeto. Si se acepta la teoría platónica de la belleza y la bondad, no se puede creer, por consiguiente, que el valor en el arte es relativo

a los observadores y a todas las condiciones diferentes. Este ensayo acepta la hipótesis relativista en general, pero señala algunos aspectos, en cierto modo objetivos, del valor.

Mi teoría del valor en el arte y donde sea, es naturalista, más bien que super-naturalista. No explica el valor en términos de una ley absoluta, ideas trascendentales o un reino espiritual separado. No evalúa el arte como un medio de llegar al cielo o a un Nirvana. No implica que la Historia está determinada por una Mente Cósmica en desarrollo, o una Voluntad Cósmica irracional. Niega que el valor (moral o estético) es completamente objetivo en el sentido de ser independiente de los deseos y satisfacciones humanas.

Mi teoría es, hasta cierto punto, objetiva, al encontrar la fuente y fundamento de todo valor, en la experiencia de los seres humanos u otros organismos conscientes. Pero el valor no es puramente subjetivo, en el sentido de ser por completo interno; siempre envuelve una interacción entre el ser y el mundo exterior: siempre hay un efecto del objeto u objetos exteriores sobre los sentidos y sobre otras disposiciones psicológicas del individuo. De aquí que la naturaleza de ese objeto (por ejemplo, una obra de arte), incluyendo su poder para afectar la experiencia humana en el bien o en el mal, es importante, pero no lo sería en el caso de que la experiencia estética fuera un asunto de ensueño puramente subjetivo.

## 2.—CRITERIOS DEL VALOR.

### ABSOLUTISMO Y RELATIVISMO; OBJETIVISMO Y SUBJETIVISMO.

En cuanto a los criterios para juzgar el valor en el arte, algunos filósofos siguen a Platón, al enseñar que la bondad, la verdad, la belleza, son formas de pensamiento que no cambian, eternas, trascendentales, y que existen en un reino supernatural de ideas puras. El idealismo metafísico de esta clase, aplicado a la estética, se convierte en absolutismo, como algo opuesto al relativismo: (la creencia de que los valores existen independientemente de los gustos y deseos humanos) como algo opuesto a subjetivismo (la creencia de que son solamente productos del sentimiento y pensamiento humanos). Otros filósofos, que siguen a Protágoras en el relativismo y subjetivismo, dicen que cualquier cosa que le guste a un individuo es bueno para él en "este" momento; que en la Ética o Estética no existen leyes o principios trascendentales de valor, y que ninguna crítica general, o enjuiciadora, es posible. El crítico tiene solamente el derecho de expresar sus propias preferencias del momento.

Evitando ambos extremos y restringiendo la discusión a un nivel empírico, se podría decir que algunos criterios de valor son moderadamente objetivos; y otros, moderadamente subjetivos. Ambos pueden asumir una filosofía naturalista. Pero una clase de criterio se refiere más a las características del objeto exterior; y la otra, a sus efectos sobre el sujeto u observador.

La experiencia estética y sus valores son el resultado de la interacción entre un objeto exterior, como una obra de arte, por ejemplo, y un sujeto u observador que la percibe. Revisando las reglas y criterios que se usan actualmente al juzgar el arte, encontramos que algunas se refieren principalmente a la obra de arte u otro objeto, e indican que debería haber ciertas características para que algo sea bueno o valioso, y que la obra es mejor en tanto en mayor grado posea semejante característica. Un concepto usado así, es el de "la unidad en la variedad"; otro es "la representación realística"; un tercero es la "originalidad"; y un cuarto, la "expresividad". A los criterios de esta clase, los llamaremos "**enfocados en el objeto**"; a los de otra clase, "**enfocados en el sujeto**". Un criterio de este último tipo es la "agradabilidad", como lo afirmó Horacio, al decir que un poema debería ser "agradable y beneficioso" (1).

(1) **PRODESSE**, quiere decir: beneficiar, instruir o sacar provecho. **DELECTARE**, significa agradar. (Ver su "*Ars Poética*").

Horacio, como discípulo de Epicuro, concebía el placer en su sentido corriente, naturalista; pero algunos filósofos cristianos, como Santo Tomás de Aquino, lo han aceptado como criterio, con la condición de que el placer sea de índole correcta, derivado de los objetos convenientes, y que refleje la naturaleza divina. Esto introduce una referencia objetiva. La filosofía cristiana, en la tradición platónica, también ha enfatizado el ideal del arte como anagógico: que tiende a elevar el alma de los placeres terrenales y sensibles, al nivel espiritual. Todos estos criterios tienden a evaluar el arte como un medio de alguna clase de experiencia o como un mejoramiento interior, subjetivo.

Entre los criterios que son moderadamente subjetivos y aquellos que son moderadamente objetivos, no hay ninguna contradicción necesaria. Se pueden usar ambos tipos juntos: el uno para especificar como deseable un cierto efecto sobre la persona que lo percibe, y el otro para especificar ciertos rasgos característicos en la obra de arte como mejor adaptados para producir ese efecto. Cuando al crítico se le pregunta por qué la unidad en la variedad es buena, generalmente responde mostrando que la realización de ese axioma produce en el observador un mejor efecto. Esto hace que el criterio sea más subjetivo o experimental en intensidad. Por otra parte, las experiencias mentales pueden ser consideradas como objetivas o intersubjetivas; como fenómenos psicológicos.

Los criterios que recién se han mencionado son muy amplios y generales, por lo tanto capaces de interpretaciones diferentes. Cuando se aplican a las diversas artes, se refieren a diferentes componentes y modos de organización; por ejemplo, la unidad en la música depende grandemente de la repetición de los temas y de la construcción de modelos auditivos en el tiempo. En la pintura, depende más bien de los modelos espaciales de línea y color. En ambos casos estaría involucrada alguna consistencia en la expresión emocional. La unidad en el drama fue construida en el siglo XVII como una limitación de la trama en tiempo, lugar y acción.

Definidos de cierta manera, algunos conceptos parecen antitéticos e inconsistentes, tales como unidad y variedad, realismo e idealismo. Personas de temperamento e ideología diferentes, como los neo-clásicos y románticos, tienden a enfatizar una de estas posiciones antitéticas y llegan tal vez a extremos opuestos. También se diferencian cuando se trata de determinar qué componentes de cierta clase de arte deberían ser acentuados y elaborados, tales como las cualidades sensoriales o la expresión emocional, la decoración o la utilidad, la trama y la acción, o el personaje y el motivo; el dibujo o la significación simbólica. Como regla, los compromisos son posibles, y muchos artistas tratan de combinar hasta cierto punto campos opuestos de valores. A otros les gusta ir tan lejos como sea posible dentro de cierta línea.

Los criterios de valores en el arte pueden ser, como los estilos mismos en el arte, una expresión del carácter de un pueblo en cierta época, y de los individuos criados en él. No se puede probar que ninguno de aquéllos, en uso común, sea errado, ni que sea el único camino correcto. Pero es posible mejorarlos como instrumentos del arte, reconsiderándolos y volviéndolos a definir más claramente, viendo hacia donde nos conduciría cada uno, si firmemente se llevara hasta el fin, y escogiendo aquéllos que expresen más cercamente nuestras creencias y deseos. No han aparecido criterios fundamentalmente nuevos, pero los antiguos están siendo re-expresados constantemente y aplicados a materiales, técnicas y formas nuevas. Cada nuevo estilo en el arte puede ser descrito en términos de las reglas y de los criterios que implica. Aún la decisión de no obedecer reglas es, en sí, una regla. Que el arte rechace toda norma tradicional es, en sí, una norma tradicional.

El adulto moderno, educado, nunca percibe una obra de arte sin algunas normas de valor en lo recóndito de su mente. Si no están explícitamente expresadas con referencia al arte (como en la mente de un crítico profesional), son, por lo menos, actitudes y hábitos generales de preferir una clase de cosa a otra. Algunos observadores están predispuestos a gustar de lo tradicional; otros, de lo que no es convencional. A algunos les gusta la unidad compleja y otros prefieren una informalidad suelta, no-causal. A

algunos les agrada lo decorativo y monumental; a otros, lo rebelde y satírico. Al enfrentarse con una obra de arte que no es familiar, no se piensa inmediatamente en las normas necesarias de valor; se las tiene ya, por lo menos en forma rudimentaria. Entonces, el problema principal es cómo aplicarlas, y quizás, cómo modificarlas y mejorarlas a la luz de una experiencia nueva.

Al tratar de evaluar el arte basándose en sus efectos sobre los seres humanos (el principio por el cual se juzga hoy a la mayoría de las cosas) se sigue la tradición de Epicuro en filosofía, a través de Bentham, Hume y J. S. Mill; pero con alteraciones. Un hedonismo, que identifica el valor con el placer, ya no parece adecuado ni siquiera a los filósofos naturalistas. Parece que limita excesivamente el valor a una sola clase de matiz de sentimiento; a una clase de experiencia sensitiva y emocional. Evidentemente, el arte moderno no trata siempre de ser agradable o hermoso, y los críticos lo alaban por las cualidades opuestas. Mill, distinguió entre placeres "más altos" y placeres "más bajos", incluyendo en los primeros a aquéllos del arte, pero algunos filósofos objetaron que el arte no siempre aspira a alguna clase de placer.

Es más tolerante y de alguna manera menos polemístico, decir que el arte es bueno en la medida en que **satisface**, ya sea agradable o desagradable, hermoso o feo. Contra esto, se puede objetar que la gente, con frecuencia, quiere que el arte la conmueva, desasosiegue e inquiete. Pero si obtienen lo que quieren y lo que gustan, esto es una satisfacción.

Algunos criterios de valor en el arte son muy amplios y generales, incluyen casi cualquiera obra de arte; por ejemplo, sería difícil encontrar una obra que no tuviera algún tipo de unidad y alguna variedad. Todas las escuelas de pensamiento pueden aceptar esto como un criterio de valor, pero sirve de muy poco para distinguir lo bueno de lo malo, o lo mejor de lo peor.

Por otra parte, existen muchas normas específicas que son más selectivas para graduar, pero son mucho menos aceptables. La famosa regla de las "tres unidades" del drama del siglo diecisiete (tiempo, lugar y acción) no era aplicable a la poesía épica o lírica, a la música o a la pintura. La regla tradicional contra las "quintas paralelas" en música, evidentemente es inaplicable fuera de este arte, mientras que el realismo visual, en perspectiva y anatomía, se aplica, principalmente, a la representación pictórica y escultórica. Mientras vamos desde los objetos, reglas y criterios más generales, a los más y más específicos, encontramos conceptos que están más limitados a ciertos estilos, artes y "media". En alguna oportunidad, algunos de ellos fueron considerados como absolutamente obligatorios dentro de sus artes respectivas, pero ahora son estimados solamente como características estilísticas opcionales. Si se desea hacer una pintura al estilo del Alto Renacimiento Italiano, probablemente se empleará cierta cantidad de realismo visual; si se desea componer al estilo neo-clásico de Haydn y Mozart, del siglo XVIII, no se hará hincapié en las características románticas de disonancias frecuentes, ritmos irregulares o fuertes y frecuentes contrastes de disposición de ánimo y colorido emocional. Los efectos que serían inconsistentes en un estilo, por anular sus fines y tendencias, podrían adaptarse a otro estilo, o quizás a una parodia del anterior.

La actitud relativista con respecto a las reglas y criterios en las artes consiste en tratarlas como medios para fines, en términos de "si... entonces". Si se quiere producir un cierto efecto, entonces "esto" (mencionando algunas características específicas en el producto) será, probablemente, la mejor manera de hacerlo. Una generalización de esta clase debería basarse en la experiencia empírica: en la observación de cómo las diferentes clases de arte afectan a las diferentes clases de personas bajo circunstancias diferentes. Aún las normas más generales pueden ser consideradas de esta manera. Admitiendo que todo arte tiene alguna unidad y variedad, el arte de tipo fuertemente clásico, dignificado monumentalmente (como en los edificios públicos), tiende, a menudo, hacia una unidad y orden más grande, mientras aquél que trata de sugerir el espectáculo de la gente y acontecimientos de las calles de una ciudad puede pedir más variedad y aún algún desorden. Los dos criterios pueden parecer a primera vista,

contradictorios, es decir, que uno de ellos debe ser falso. Pero un estudio de la historia del arte demostrará, con frecuencia, que ambos han sido usados para fines diferentes, con resultados satisfactorios.

Actualmente hay una gran multiformidad en todos los medios y fines artísticos, con gran libertad para la experimentación. Muchos artistas estiman que es intolerable seguir alguna regla en el arte, puesto que la palabra "regla" está asociada con una coacción opresiva. Pero los mismos individuos no vacilan en obedecer las reglas de fútbol, golf o bridge, porque éstas son necesarias para el goce. En nuestro tiempo, el artista es, por lo general, libre de hacer sus propias reglas, si lo desea, y su problema será entonces el de comunicar lo que él quiere, en un lenguaje no-familiar. Si él desea producir un efecto análogo al del arte tradicional, puede encontrar ventajoso estudiar cuantos artistas precedentes lo han hecho así. Hasta los más radicales de los artistas experimentales recientes han usado algunos medios tradicionales para fines específicos, quedando, a la vez, libres de alterarlos de maneras originales. Se puede decir esto de Stravinsky, Picasso, Henry Moore, Kandinsky, James Joyce y muchos otros.

Puesto que no hay tal cosa como el valor absoluto, el crítico debería recordar que cualquier valor o disvalor que él afirme de una cierta obra de arte, debe ser valor para **alguien**, si ha de tener alguna base en la realidad. Ese alguien puede ser el crítico, el artista, la humanidad en general, algún tipo particular de persona (como niños de 12 años), o adultos expertos en arte, con gustos de vanguardia, altamente desarrollados y educados. Esto puede no ser un concepto de valor en general, como una mera abstracción, y, sin embargo, tener un poder selectivo en la evaluación, porque casi todo en la vida tiene alguna clase de valor. Para que un concepto tenga un significado definitivo de alabanza, condenación, o decisión, debe ser aceptable no sólo para las personas que lo usan, sino que debe ser selectivo para distinguir lo bueno de lo malo, lo mejor de lo peor.

### 3.—UN ENFOQUE PRAGMATICO DE LA TEORIA DEL VALOR.

A través de la historia de la filosofía ha sido imposible probar alguna teoría particular de la metafísica, ética o estética. El descubrimiento de este hecho en la Estética ha llevado al abandono de toda la discusión que se refleja en las palabras familiares: "No se puede discutir de los gustos" (de gustibus non est disputandum). Sin embargo, las mismas preguntas son recogidas de nuevo por alguien que contradice la sentencia escéptica, arriba expuesta.

El enfoque pragmático, llamado, una vez, "un nombre nuevo para algunos modos antiguos de pensar", sugiere un camino posible para continuar la discusión. Está basado en el hecho de que, cuando no hay prueba disponible, estamos propensos a juzgar la verdad de una teoría por sus consecuencias en la acción. Cada querellante tiene el derecho de establecer y defender su opinión lo mejor que pueda, sea en general, sea en la aplicación a casos particulares, a través de la experiencia, si fuera posible. Puede tratar de mostrar a dónde ella lleva: a qué implicaciones y consecuencias, a qué elecciones y decisiones. Puede atacar teorías rivales; y sus oponentes, a su vez, pueden atacar las suyas. Cada contrincante puede parecer más dogmático de lo deseado. De esta dialéctica puede surgir un conocimiento y sabiduría mayor, acaso como una síntesis selectiva.

Evidentemente, no hay nada cierto o decisivo en este método. Pero, dado que ninguno de los otros métodos presenta algo distinto, éste es, quizás, el más digno de ensayar. Por muy plausible que sea la teoría del valor, en el arte de Tolstoy, nadie aceptaría hoy una teoría que lleve a la conclusión de que Verestchagin es un gran artista, mientras que Shakespeare, Manet, Baudelaire, Verlaine y Wagner son solamente "artistas falseados".

Sin duda, el método pragmático nos deja con el problema de cómo reconocer cuando una teoría "anda bien". Esto se contesta, inmediatamente, desde un punto de vista científico: en la ciencia, una teoría "anda bien" si nos ayuda a predecir y controlar correctamente los fenómenos. La teoría copérmica hace esto en la astronomía; y la medicina, en la genética. En la Ética y la Estética, como materias normativas, no tenemos una corte de apelación, sino la aprobación y desaprobación de gente educada, madura, normal, después de probar todas las teorías rivales en acción. Esto es, fundamentalmente, un proceso de esfuerzo, deseo, gusto o disgusto. Es imposible hacer una evaluación puramente lógica. El análisis del valor nos lleva de vuelta, inevitablemente, al hecho básico de que nosotros somos, por naturaleza y crianza, organismos equipados con la disposición de querer y recibir con regocijo ciertas clases de objeto y experiencia más que otros.

Esto no es un círculo vicioso de razonamiento, puesto que hay una amplia diferencia entre: (a) aprobar un principio moral o estético antes de que se lo haya puesto a prueba en funcionamiento, antes de que se hayan visto y experimentado repetidamente sus efectos en comparación con otros principios, y (b) aprobarlo después que se hayan hecho estas cosas. Toda la sabiduría moral y práctica que nos han entregado es el producto de estos ensayos humanos a través de sucesivas generaciones. Después de larga experiencia, pero sin prueba, la gente vino a aceptar la creencia de que la esclavitud es injusta, y que la ayuda mutua es justa. Con frecuencia hay un compromiso. La representación realística es una buena clase de arte, pero no la única. En el arte, generalmente, lo mejor es combinar alguna unidad con alguna variedad. Pero si un artista quiere violar esas reglas, es bueno dejarlo que lo haga; él puede descubrir algunos valores nuevos.

#### 4.—GUSTOS Y PREFERENCIAS. LO DESEADO Y LO DESEABLE.

Una dificultad en el relativismo estético es la variedad de los gustos individuales y de las clases de arte producidas para satisfacerlos. Aunque nosotros estemos de acuerdo para juzgar el arte a base de sus efectos estéticos sobre el observador, hay aún gran desacuerdo en determinar si los efectos estéticos satisfacen, si son buenos, hermosos, o bien, si son deseables.

Estas dificultades, sin embargo, no son insuperables. Las obras de arte no son enteramente únicas y diferentes; recaen en ciertos tipos y estilos reincidentes, que pueden servir y satisfacer a quienes los emplean para presentarlos de manera nueva. Cada persona se parece a alguien en algunos aspectos, y es única en otros. Nuestros gustos y experiencias de arte no son enteramente distintos. Esto provee un fundamento para las generalizaciones descriptivas, realizadas sobre los efectos que tendrán diferentes clases de arte, sobre diferentes clases de personas. Negociantes, editores, directores de concierto, productores de discos, y muchos otros se ganan la vida provocando preferencias estéticas con algún acierto, aunque ocasionalmente se equivoquen.

Este hecho, sin embargo, no es suficiente para demostrar qué clases de arte son realmente buenas. Los votos o preferencias no miden ni establecen un valor moral o estético.

Es evidente que lo que desea y gusta a la gente no es siempre bueno para ella o para otros. Palabras tales como "deseable", en el sentido de "vale la pena de ser deseado", son usadas para distinguir aquello que es realmente bueno, de aquello que falsamente lo parece. Pero, ¿cómo podemos decidir lo que es realmente bueno? Si la bondad verdadera pertenece a algún dominio trascendental de valor absoluto, o a las cosas que en sí mismas son independientes de la experiencia humana, entonces podemos descubrir su naturaleza sólo apelando a alguna autoridad supranatural. La frase normativa "esto es bueno", no podría ser, entonces, deducida de una información descriptiva, como: "Esto es lo que le gusta a la gente". Pero los naturalistas niegan que

la bondad o valor tengan características trascendentales. Sólo si corresponde con los hechos empíricos —ellos dicen—, el valor es una clase de relación entre los fenómenos. No hay un salto equivocado en deducir aseveraciones normativas, de las descriptivas, si ambas son captadas como referidas al mismo nivel de hechos empíricos. Fundándose en esto, la diferencia entre "deseado" y "deseable" se puede expresar sin dicotomía metafísica. Lo "deseable" se puede definir como aquello que se desea (o gusta, prefiere, recibe con regocijo, o aprueba) después de haber aprendido de propias u otras experiencias acerca de su naturaleza, sus consecuencias potenciales, y quizás sus otros genes y contexto actual en la naturaleza y en la vida. Lo que se deseó en primera consideración, y lo que se sigue deseando después de nueva comprensión, se llama "deseable", "bueno" o "verdaderamente valioso". Lo que ya no se desea, porque no gustan sus implicaciones y consecuencias, se llama "indeseable".

¿Podemos, entonces, juzgar correctamente el valor del arte en términos de lo que la gente desea y aprueba después de experimentarlo y entenderlo? Esto nunca sería una prueba completa y definitiva, porque tal conocimiento no es nunca completo. Las condiciones cambian de tal manera que lo que parece un buen resultado hoy día, no lo es mañana. Y muchos individuos escogen lo que parece indeseable a otros, aún después de conocer sus consecuencias.

Si juzgamos que una clase de arte es tal, porque ha "resistido al test del tiempo", satisfaciendo a observadores a través de muchas generaciones, esto no es teóricamente concluyente, pero es un método práctico, bastante confiable. Es más convincente cuando se restringe a aquello que satisface, a través del tiempo, a los observadores y conocedores calificados y expertos, personas con inteligencia, buen gusto y sensibilidad para el arte en cuestión. Esto crea otro problema, por supuesto, en cuanto se debe precisar quién es un bien calificado observador de arte.

El naturalista insistirá en que no hay ningún camino mejor que el suyo, si se admiten todas las limitaciones de la evaluación empírica. Todos los otros, que descansan en algunos criterios puramente objetivos, o trascendentales, son solamente expresiones disfrazadas de las preferencias de algunas personas en el pasado. Son inferiores a un empirismo franco, en el sentido en que son estrechos, rígidos, y basados en una concepción, relativamente débil y en parte errónea, de la experiencia de la vida en toda su diversidad.

"Indeseable" no significa "enteramente malo". En arte, especialmente, hay incontables grados intermedios de bondad y maldad, valor y disvalor. A la cosa que deseamos al principio, con todo el corazón, le encontramos, luego, pequeñas imperfecciones. La cosa rechazada revela unas cuantas virtudes salvadoras. Tales casos son importantes, sobre todo en el arte, donde estamos, a menudo interesados en el objeto que "lleva cualidades" potenciales; sea que aquél continúe revelando valores adicionales e inspirando mayor admiración, o bien que luego se convierta en "un limón exprimido".

El hecho de que ya no deseemos una cosa, sea porque nosotros hemos cambiado o porque ella haya mostrado características decepcionantes, no implica que es o fue completamente sin valor. Si nos agradó o satisfizo una vez, aún parcialmente, tendría que haber tenido algún valor. Quien recuerda la alegría que surgió al provocar y por primera vez experimentar algo que, más tarde, probó ser desilusionante, está propenso a fusionar los dos recuerdos en su mente; el veneno de la desilusión echa a perder la imagen del preludio feliz. Pero, hablando estrictamente, si uno puede separar los dos recuerdos, debe conceder al primero su propio mérito, por haberle dado una satisfacción verdadera en una época que acontecimientos posteriores no pueden destruir. Es un error, en la edad madura, mirar desdeñosamente las cosas, en arte o donde sea, que hemos gozado con un gusto ingenuo e indisciplinado. Ellas cumplieron con su propósito en esa época y nos ayudaron a desarrollar facultades de discernimiento.

Uno de los procesos más importantes en la crítica de arte es pesar los puntos fuertes y débiles, los buenos y los menos buenos en un artista, obra o estilo particular. El gusto de personas inexpertas o ingenuas es, a menudo, extremo y violento. No ve

ningún fundamento intermedio entre lo excelente —la obra de genios— y lo penoso y abismantemente malo. Esto se puede atribuir a una percepción inadecuada, a no haberse percatado de todas las características de una obra compleja, excepcional, y de no haber asido sus principios de unidad, la *raison d'être* del todo. Uno puede no haber visto bastantes otras obras de la misma clase, como para darse cuenta de que unas son un poco mejores y otras un poco peores que ésta. Una evaluación más juiciosa procuraría reconocer y pesar tanto las virtudes como los defectos. Preguntaría por qué esta obra es mejor que algunas de su clase, o peor que otras.

Evaluar una obra desde el punto de vista naturalista es conectarla, más amplia y totalmente, a la experiencia humana, individual y social. Es demostrar cómo la obra afecta, o podría afectar a los observadores, más profundamente que si se la mira sólo como un objeto de percepción sensitiva e intelectual. Es demostrar cómo la obra puede afectar los deseos, sentimientos y acciones humanas, cuando se usa como un estímulo y guía para la experiencia estética; cómo puede, de una manera especial, satisfacer esos deseos y producir tipos de experiencia más agradables. La evaluación puede ser breve o larga, casual y personal, o erudita y técnica. Cuando es muy completa, puede ver en detalle cómo la obra en cuestión u otras de su clase puede afectar a la sociedad humana en general, o grandes grupos y clases de ella, incluyendo, de un modo particular, las tendencias hacia ciertas clases de comportamiento.

## 5.—EL VALOR COMO BONDAD EN LA EXPERIENCIA, DIRECTA O INDIRECTAMENTE.

La usual teoría naturalista del valor se divide según se defina el valor, en términos de: (a) la satisfacción del deseo, necesidad, esfuerzo, interés, o algún concepto analógico; o (b) de un tipo de experiencia o calidad en la experiencia, tal como lo agradable. Los dos están en íntima relación, psicológicamente. La satisfacción del deseo produce regularmente un sentimiento agradable, pero no lo produce siempre; algunas veces, tarde o temprano, genera lo contrario. Si la satisfacción de nuestros deseos no produjera, en general, alguna experiencia agradable o grata, probablemente cesaríamos de desear o vivir.

Por otra parte, el simple "tono de sentimiento" no es adecuado para que sirva como un "summum bonum" o criterio de todos los valores. El organismo humano está constituido de tal manera que no desea sólo un placer aislado, ya sea sensible o no; sino que también desea **agradable ejercicio** de muchas funciones diferentes, corporales y mentales, al tratar con diferentes clases de objetos y condiciones exteriores. Algunos placeres son sensitivos; otros intelectuales. No siempre queremos o luchamos por aquello que promete el placer sensitivo más grande, pero si la mayor parte de nuestra experiencia fuera fuertemente penosa y no prometiera nada mejor, la mayoría de nosotros dejaría, pronto, de querer vivir. El hedonismo, como una teoría del valor, es más aceptable hoy día, si definimos lo "agradable", de una manera muy amplia, como lo que incluye muchas experiencias que comúnmente son consideradas como aflictivas, por ejemplo, un trabajo penoso, el sacrificio por el bien de la persona a quien uno quiere. Tal "desagrado" puede ser mentalmente agradable. El vivir por nuestros propios ideales, sacrificando voluntariamente muchos placeres por el bien de una causa mayor a la cual estamos entregados, puede producir su propia clase de agrado y felicidad.

El concepto del placer como una norma del valor está sobrecargado con tantas asociaciones confusas que, a menudo, preferimos otros conceptos. El más utilizable que yo encuentro es el de "buena experiencia". Al principio puede parecer demasiado vago, porque quiere significar mucho, pero se lo puede limitar con precaución, como seguiré demostrando. Como punto de partida, tiene la ventaja de: (a) ubicar definitivamente el valor en el ser humano consciente, y no en algún otro mundo, vida futura o un plano espiritual separado; además, de (b) no tratar de someterlo indebidamente

a ninguna clase de experiencia. La buena experiencia puede producirse, directamente, en la percepción del arte, o indirectamente, como una de sus consecuencias: por ejemplo, como resultado del adiestramiento visual y la educación adquirida junto con él.

La satisfacción de cualquier deseo, el producto de cualquiera clase de buena experiencia es para toda persona un valor, hasta cierto punto. Pero puede ser excedido en importancia por disvalores concomitantes o consiguientes (maldades, privaciones, frustraciones, características desagradables) como el comer manzanas dulces, pero no maduras. El valor para uno puede preponderar como disvalor para otros, y si el crimen es agradable para algunos, la sociedad impone castigos que tratan de hacerlo desagradable para el criminal. En la práctica, tanto la evaluación estética como la moral siempre sienten el peso de diferentes clases de valor y disvalor: actual o potencial, inmediato o futuro, completo en sí o relativo a otro, sensitivo o intelectual.

En esta evaluación comparativa, aplicamos nuestras predisposiciones innatas (que son muy vagas y generales), modificadas y re-dirigidas por la educación y la influencia social dentro de un grupo cultural. El acondicionamiento cultural ensancha y diferencia nuestros gustos y deseos, en arte y otras cosas, ampliando círculos de objetos y actividades, de tal manera que enfocamos cualquier problema específico de evaluación con un trasfondo complejo de experiencia fundada, criterios de valor aceptados, y hábitos de gusto o disgusto, de aprobación o desaprobación.

A veces, las culturas modernas prefieren el arte que es, en un sentido, penoso o desagradable. El arte puede satisfacer aún cuando tiende a hacer a la gente infeliz, molesta, indignada, frustrada, ansiosa, pesimista, etc., o sea, haciéndola responder de modos diferentes al gozo, serenidad, éxtasis y tranquilo reposo, que eran estimados por los clasicistas. Cualquier clase de experiencia que responda a una obra de arte es "buena" en el sentido aquí expuesto, si es acogida con agrado por el individuo en cuestión, siempre que él esté dispuesto a aceptarla por sí misma y no por beneficios posteriores; y si una vez habiéndola tenido, está dispuesto a tener una experiencia similar, tal vez después de un intervalo de quietud y contraste. Esto no abarca solamente el arte trágico en el sentido clásico, sino también el arte patético en un plano inferior y el arte realista que trata de retratar verdadera y honestamente el lado malo, sórdido y despreciable de la vida. Tal arte puede estar encaminado a animar a la gente para que mejore sus condiciones, pero también puede proveer, de inmediato, una clase de buena experiencia.

Mi sistema básico de valores es experimental en vez de puramente hedonístico. Como yo lo veo, la buena experiencia, es el único bien intrínseco. Todo lo demás puede ser bueno solamente como instrumento para ella. La vida física y la salud, el conocimiento, la virtud, la moralidad y las obras de arte pueden tener únicamente valor instrumental, como medios de alguna clase de buena experiencia, para alguien, en cierta oportunidad. Esto es lo único que puede justificar un principio moral o estético en vez de otro. Ninguna clase de arte, ni estilo ni cualidad de arte es buena en sí misma; sino sólo como medio para la buena experiencia, directa o indirectamente.

Todo progreso en arte o en lo que sea, debe ser juzgado sobre esta base. El progreso actual es un verdadero adelanto en la calidad de la experiencia para una o más personas. El progreso potencial es el desarrollo de los medios para tal adelanto, que pueden usarse efectivamente una vez que las condiciones lo permitan. Cierta tecnología científica no tiene valor efectivo, sino potencial; alguna tiene disvalor efectivo al causar la miseria, pero después puede ser beneficioso.

Al basar todos los valores en la calidad de la experiencia, lo que es posible a los humanos en esta vida, surge la pregunta de cuál es o sería la mejor clase de experiencia. La respuesta que da uno a esta vasta pregunta tiende a influir en su teoría del valor del arte. Mi respuesta se funda, en parte, en la Ética aristotélica, con su énfasis sobre el ejercicio equilibrado y la realización de nuestras potencialidades innatas como seres humanos y miembros de una sociedad, bajo el control de la razón y de acuerdo a la virtud y la moderación. Es muy probable, aunque no cierto, que esto produzca la clase de felicidad activa que Aristóteles llamó "eudaimonia".

Mi sistema de valores está también basado, en parte, en las concepciones modernas de la evaluación y el progreso; en la creencia de que así como los individuos crecen y se desarrollan física y mentalmente, la humanidad y la cultura también han evolucionado y progresado desde el bajo período animal, desde el salvajismo y la barbarie, a un nivel de civilización comparativamente alto. A veces, en la historia reciente, tanto en el Este como en el Oeste, algunos individuos y grupos han sido capaces de gozar de un alto nivel de experiencia y actividad creativa que nos proporciona, actualmente, un digno ideal. Sin embargo, ni la evolución ni el progreso son universales, unilineales, o inevitables. Se pueden invertir en cualquier momento, como fueron invertidos temporalmente en la caída de Roma, y pueden ser permanentemente invertidos, a menos que el hombre frene sus impulsos agresivos. No obstante, aún podemos aceptar el ideal de la experiencia humana, individual y social, como desarrollo indefinido en la salud mental y corporal, en el vigor, longevidad, sabiduría, justicia, simpatía, riqueza y variedad de la vida consciente; en el poder creativo y en otros bienes deseables de la civilización. El hombre moderno no quiere una eternidad de sonrisas suaves y tranquilas, felicidad o placer inquebrantables; quiere siempre nuevas y diferentes experiencias; quiere resolver problemas, vencer dificultades. Al hacer esto con cierto éxito, encuentra la felicidad. Esto es llamado, a veces, el ideal "fáustico" del hombre moderno, quien desea enfrentar y entender los males de la vida, a través del arte, la ciencia y la observación diaria y, si fuera posible, reducir estos por medio de una tecnología inteligente.

## 6.—LA DEFINICION DEL ARTE. FUNCIONES ESTETICAS Y NO-ESTETICAS DEL ARTE.

Los tipos de producciones clasificados como obras de arte —canciones, cuadros, esculturas, poemas, dramas, etc.— han tenido siempre como una de sus funciones sociales, "el estímulo y orientación de la experiencia" que satisface a los observadores humanos. De este modo, el arte responde a una clase de deseo y necesidad psíquica que es casi tan universal como la necesidad de alimento y bebida. En este sentido, todo arte es "funcional" y la antítesis común entre el arte funcional y no-funcional está mal encauzada. El arte tiene tanto funciones estéticas como no-estéticas, especialmente aquellas artes que, como la arquitectura, aspiran al mismo tiempo a la belleza y a la utilidad. Esto nos proporciona una base para la concepción funcional del arte, que se usa actualmente en la antropología y en otras ciencias sociales. Las artes, de acuerdo a este concepto, son técnicas psico-sociales cuya función más distintiva es ayudar a producir buena experiencia estética, presentando formas significativas para la percepción e imaginación.

Una obra puede ser clasificada como arte, si pertenece a un género, como por ejemplo, una estatua-retrato, que es usada comúnmente para esta función, aunque sea o no considerada como algo hermoso o valioso. Esta definición no-evaluativa del arte nos permite marcar un campo objetivo de fenómenos para ser estudiados, sin tener que probar que todo en dicho campo es realmente bueno o hermoso. De este modo, podemos comparar y analizar como "arte", en un sentido amplio, muchas clases de producciones primitivas, infantiles o neuróticas. Esto no nos impide evaluarlas como arte bueno o malo, así como hablamos de una ley o de una medicina buena o mala. Un cierto tipo de habilidad o producción se puede calificar como arte, sin tener que agrandar a todo el que la percibe. Pero su función estética debe estar establecida socialmente hasta cierto punto, y no ser solamente un capricho individual. Algunos trabajos en hierro son adaptados a funciones estéticas y decorativas, y son, por lo tanto, arte; otros son puramente utilitarios y no son arte. El tatuaje no es por lo general considerado hermoso en la actualidad, pero ha tenido una función estética en muchas culturas primitivas.

La palabra "arte" puede ser entendida como algo que se refiere a una clase de actividad o experiencia, por ejemplo, cuando dice: "El está dedicado al arte". En este

sentido, el arte puede tener un valor intrínseco, aunque no siempre envuelve una experiencia buena para el artista. Por otro lado, una obra de arte, como producto o representación observable, por ejemplo, un drama impreso o su realización, puede tener solamente valor instrumental; puede tener a la vez disvalores instrumentales, faltas o debilidades. Algunas veces se dice que una obra de arte tiene valores finales, pero esos valores existen solamente en la experiencia del que la percibe y que responde estéticamente a ella. Los valores instrumentales que una obra de arte pueda tener, son, en parte, directos e inmediatos, como la percepción estética, y, en parte, indirectos, como los efectos marginales o consecuencias posteriores. Por ejemplo, un cuadro o un film pueden tener valores indirectos cuando ayudan a desarrollar nuestros poderes de percepción y nuestro conocimiento de la vida. Pueden tener disvalores, si estimulan una actitud maliciosa e intolerante hacia otros.

Los valores que puede tener una obra de arte son valores artísticos. Algunos de éstos son estéticos; otros no. Los estéticos son aquellos que están directamente implicados en la experiencia estética de la obra de arte. Esta puede tener también disvalores estéticos, por ejemplo, lo desagradable, lo fastidioso u ofensivo. Sus valores y disvalores no-estéticos son aquellos que no están implicados inmediatamente en la reacción estética, como por ejemplo, manejar un auto mientras se goza del panorama; comprar un cuadro, y venderlo después que uno ha gozado mirándolo, sería también un valor no-estético; en este caso, económico y práctico. La evaluación de una obra de arte es una evaluación artística. Puede ser especializada, parcial o completa, y abarcar muchos aspectos; se puede limitar a una evaluación estética, o solamente a un aprecio de los valores estéticos de la obra; también puede tratar de abarcar los valores no-estéticos, tales como sus consecuencias morales y sociales.

Además de sus funciones estéticas, el arte ha sido empleado para muchas otras no-estéticas, como la magia, religión, educación, política y guerra. Cuando una obra de arte está hecha y empleada para varias funciones, puede ser juzgada, distintamente, por su éxito en cada una de ellas. Pero tal evaluación es incompleta si no se considera la importancia relativa de las funciones mismas dentro de los valores de la vida. A veces, el arte es usado para anunciar productos comerciales muy triviales; otras veces tiene usos educacionales más importantes.

Por influencia del movimiento "del arte por el arte", ha habido un esfuerzo persistente de parte de muchos artistas para evitar que el arte sirva para un fin no-estético, aunque sea valioso; también ha habido un esfuerzo de parte de los críticos para ignorar efectos extrínsecos, como ajenos al arte. Por otro lado, recientemente ha aparecido un contra-movimiento que vuelve al ideal del arte como "comprometido" o entregado al servicio de alguna causa, tales como la organización mundial o la justicia social. Mi parecer en este aspecto es que los artistas deberían ser libres para decidir este problema por sí mismos, y que no fueran considerados necesariamente inferiores, "como prostituyendo su arte", si lo usan para fines sociales o moralmente deseables. El crítico, asimismo, queda libre para ignorar tales efectos no-estéticos, si los considera ajenos al arte; queda libre para debatir en pro o en contra, en cuanto afectan al valor total de la obra, sin tomar en cuenta los sentimientos del artista con respecto a ella.

Muchos artistas modernos niegan tener la intención o deseo de agradar o influir en alguien. Ellos dicen que crean sólo para satisfacerse a sí mismos y para expresar sus sentimientos. Dudo de que esto siempre sea verdadero. En todo caso, esto no impide y no debería impedir a otras personas juzgar sus obras a causa de sus efectos psicológicos, buenos o malos. Los efectos actuales, agradables o no, son frecuentemente muy diferentes a lo que el artista se proponía. Este puede tratar de escandalizar e insultar al público, y por estos mismos medios lo puede complacer aún más que cuando trataba de ganarse su favor.

## 7.—FACTORES EN UN PROCESO ESTETICO. LA REACCION ESTETICA. PREDICCIONES Y DECISIONES

Para ver la evaluación comparativamente amplia y completa que involucra una obra de arte, es útil analizar un proceso estético dentro de sus factores principales. Digamos que una persona o **sujeto** (S) está percibiendo un **objeto** (O), por ejemplo, un cuadro. **Reacciona** (responde) ante él de una manera estética (R). ¿Cuál es la causa de que su reacción (respuesta) sea estética? Tres factores obran recíprocamente y su acción en conjunto produce la reacción (respuesta). Estos son: la **obra** de arte (O), la naturaleza del perceptor (S) y las circunstancias (C) bajo las cuales ocurre la percepción. La reacción conduce a ciertas consecuencias (Cn). Este proceso se puede simbolizar de la siguiente manera:

$$O \ S \ C \ \rightarrow \ R \ \rightarrow \ Cn$$

Obras de arte diferentes tienden a provocar reacciones estéticas distintas en el mismo individuo. La misma obra de arte puede estimular, de algún modo, diferentes reacciones en personas distintas, o en la misma, bajo circunstancias diferentes.

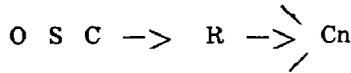
En un caso particular, cada uno de estos factores es una configuración compleja que puede ser analizada en sus rasgos componentes, que varían ampliamente en distintos casos; y algunos de ellos cambian rápidamente, de momento a momento. Para describir en detalle lo que sucede en un caso particular, se puede analizar cada uno de estos factores en un grupo de rasgos característicos: en el grupo O; en el grupo S; en el grupo C y en los grupos R y Cn. El problema descriptivo en un caso dado, es el de establecer las relaciones actuales y causales que han ocurrido o pueden ocurrir entre estos complejos variables.

Una situación o proceso estético particular llega a ser **evaluativo**, en cuanto la reacción (respuesta) (R), las consecuencias (Cn), o ambas, son consideradas con deseo o aversión, con una actitud de acogida o de rechazo, de aprobación o desaprobación.

Se puede considerar la situación con referencia al futuro: por ejemplo, como un intento de **predecir** lo que sucedería (Cn), si un cierto complejo O, S y C obraran en conjunto para producir un cierto complejo R. Esto es una **exposición descriptiva orientada hacia el futuro**. También se puede considerar la situación en términos de deseo, evaluación y decisión: ¿Qué combinación de O, S y C, sería más efectiva para producir cierto complejo R y/o Cn? Si se desea un R —complejo o un Cn— complejo particular, la combinación puede ser evaluada como un medio para ese fin. La respuesta será una **exposición evaluativa orientada hacia el futuro**.

Al hacer tales exposiciones y predicciones evaluativas, es necesario preguntar, a menudo, cuáles y de qué manera son **modificables** las características en cuestión, y cuáles son determinadas e inmodificables. Si se toma en cuenta la obra de arte, las características en O pueden ser inmodificables para todos los propósitos prácticos, como en la Catedral de Chartres; pero las de S pueden ser cambiables por la educación; y las de C, por una re-distribución planeada.

La reacción puede tener consecuencias diferidas (Cn), cuando por ejemplo, un crítico de música escribe la crítica de un concierto que se ha dado en un confortable auditorio; hace su crítica una o dos horas después, en la oficina del diario, que es más bien bulliciosa e incómoda. La naturaleza de esta crítica será, en parte, el resultado de su experiencia directa (R) de la música en el auditorio. Pero estará también afectada por acontecimientos y circunstancias posteriores, como la oficina y las personas que conversaban allí. La consecuencia (Cn), que es la escritura de la crítica, se deberá en parte a estos últimos factores, y será simbolizada de esta manera:



La reacción (R) es el resultado de la acción conjunta de O, S y C. También es un factor para determinar Cn. Se debería tener cuidado al atribuir un suceso posterior (Cn) enteramente a la experiencia (R) de cierta obra de arte (O): por ejemplo, un crimen o un suicidio que sobrevengan se pueden atribuir totalmente a las características del S (por ejemplo, tendencias neuróticas) o a circunstancias especiales (C), como un desengaño en el amor.

La evaluación puede ser hecha por el sujeto (S) que percibe, o por alguien más: por un evaluador (E) que juzga el efecto (R) del proceso en S. Si la misma persona está percibiendo y evaluando, la llamaremos SE. Supongamos que el evaluador juzga a R y Cn como buenos, en razón de criterios generales que él ha aceptado previamente, por ejemplo, que lo agradable es el único fin que se debe considerar. Si la R es agradable en forma inmediata, tiene un valor intrínseco; y como un medio para consecuencias agradables (Cn) tiene también un valor instrumental. Puesto que O, S y C han contribuido a la bondad de R y Cn en este caso, deben también ser considerados instrumentalmente buenos, como medios o determinantes en conjunto de R y Cn.

En cualquier caso real, es probable que la situación sea compleja y diversificada. Algunas características del S pueden ser favorables y otras desfavorables para una R y una Cn agradables. Lo mismo se puede aplicar al O, algunas de cuyas cualidades son consideradas buenas, y otras malas; también esto se aplica a las circunstancias que prevalecen en ese momento. El agrado no puede ser aceptado como un criterio suficiente de la bondad de R y Cn. También de ellos se pueden exigir las cualidades X e Y; por ejemplo, que el placer se derive de actividades intelectual y moralmente beneficiosas. En tal caso, el trabajo de una evaluación detallada puede involucrar una distinción cuidadosa entre los valores y los disvalores de R y Cn; también puede involucrar una explicación causal acerca de ellos, como debidos a ciertos rasgos de O, S y C, además de los acontecimientos posteriores que ayudan a determinar Cn. El veredicto podría ser una aprobación de O, calificada como excelente en algunos aspectos, e inferior en otros; también podría ser el reconocimiento de que los rasgos característicos insatisfactorios de R y Cn se deban, en parte, a los defectos de S y C.

Un evaluador exterior puede tratar de decidir qué clases de arte son buenas o malas para alguna persona o grupo. Por ejemplo, aquellas que están a cargo del plan de estudios de un colegio deciden qué lecturas literarias son mejores para los alumnos de cada curso. Esta clase de decisión enfatiza, a menudo, consecuencias, como por ejemplo, el desarrollo de las habilidades y actitudes sociales deseadas.

La naturaleza de la reacción (R) puede ser **descrita**, en un caso particular, como un suceso psicológico sin implicaciones evaluativas definitivas, incluso si contiene algún ingrediente como la agradabilidad, que es frecuentemente considerada como un equivalente del valor. Su descripción es un problema psicológico, pero es también crucial para la evaluación estética. Para saber la naturaleza de R, tenemos que depender grandemente de la introspección de S y del informe de su propia experiencia. Como datos para la ciencia, éstos deben tratarse con cuidado. El patente comportamiento del S en aquel momento (al sonreír, desaprobando o aplaudir) puede o no ser una señal fidedigna.

En la psicología actual ha habido unas pocas tentativas para distinguir las variedades de la reacción estética y desarrollar palabras para describirlas. En esto, la Estética Occidental puede aprender algo de la teoría de la India, con respecto a la "rasa" (o sabor estético), la cual distingue muchos tipos de reacciones y muestra cómo las emociones comunes, por ejemplo, la ira y el temor, pueden ser transformadas en la experiencia de arte.

La reacción o experiencia estética es esencialmente transitoria: puede ser breve, como una rápida mirada a un cuadro; o larga, como escuchar una ópera. Tiende a cambiar de momento a momento al darse cuenta de las diferentes partes o aspectos del objeto. Es un tipo de configuración que involucra varias —si no todas— funciones psíquicas, tales como la percepción, imaginación y voluntad.

Este tipo de reacción se caracteriza por la concentración de la atención (por medio de la vista, el oído u otro sentido) en un objeto exterior, por ejemplo, un cuadro o una sinfonía. Un paisaje o sonido de la naturaleza también pueden ser considerados estéticamente. La actitud del observador es complaciente en el sentido de que él capta con gusto los detalles en el objeto presentado, como por ejemplo, los colores, las melodías y las normas establecidas. El obedece, de buena gana, a las indicaciones en el objeto, por ejemplo, las palabras impresas en un cuento, para que lo guíen en pensar e imaginar de una manera determinada. El observador está dedicado al objeto y no vaga demasiado por las sendas apartadas de la imaginación libre, que le ofrece soluciones a sus problemas. Si él lo hace así, su reacción cesa de ser estética, pero esto no quiere decir que esté errada.

La reacción estética está matizada normalmente con algún esfuerzo mental y sentimiento, como en la esperanza y en el temor por la suerte del héroe, pero aquéllos son como partes reconocidas de una imaginación dirigida. A través de la proyección sentimental (empatía) e identificación, el observador tiende "a sentirse dentro" de la escena imaginaria. Su experiencia estética es, por lo general, agradable de algún modo, pues de otra manera perdería su interés. Pero también puede contener algunas cualidades desagradables.

No hay una manera perfecta para percibir obras de arte. El tipo de reacción estética, o modo de experiencia, tiene ciertos valores distintivos. El centrar la atención sobre la obra de arte y el no permitir distracciones (como por ejemplo, pensar en nuestros propios problemas o deseos personales) favorecen una percepción y entendimiento completo, sensitivo y orgánico de la obra. También favorece la plena complacencia, en la imaginación, con las pautas que la obra contiene para la orientación del observador. Permite, además, la descarga de cualquier reacción emotiva e impulsiva, como la simpatía y empatía, hacia las cuales se siente inclinado el observador.

Hay otras buenas maneras de experimentar el arte, como por ejemplo, la del artista. El proceso artístico es tan práctico como estético, puesto que el artista está tratando de resolver problemas y adaptar los medios a los fines. Otra buena manera de conocer el arte es por medio de la erudición crítica e intelectual, pero para realizar ésta de una manera correcta, es necesario tener también cierta experiencia estética. No hay reglas definitivas que se puedan formular para mirar un cuadro o escuchar música. El arte es un campo totalmente abierto; cualquiera puede gozar mientras se encuentre apto para ello. Pero al mismo tiempo se puede decir que el estudio sistemático de un arte abre nuestros ojos (u oídos) a muchos valores que de otra manera perderíamos. El interés de una persona inexperta se agota pronto en la mayoría de las artes. Para la persona debidamente adiestrada, el arte, y sus orígenes en la naturaleza, son campos de interés y deleite inagotables.

## **8.—EL ANALISIS DEL OBJETO, SUJETO Y CIRCUNSTANCIAS.**

La naturaleza del objeto u obra de arte (O), en un caso particular, debería describirse tan objetivamente como fuera posible, si el propósito o fin fuera aproximarse al método científico. Tal descripción no es necesaria en una crítica regular e informal del arte, que se acerca al arte literario, y que no intenta establecer una clara diferencia entre la descripción y la evaluación. Pero si procuramos distinguir los papeles del objeto y del sujeto en el proceso estético, y juzgar eventualmente el valor del O,

no debemos empezar por caracterizar al O en términos evaluativos (por ejemplo, como "hermoso"), o en términos de la reacción afectiva (R) que O despierta en nosotros. Como hemos observado, las descripciones completamente objetivas del arte son imposibles, pero la morfología estética proporciona conceptos para la descripción, en términos de contenido, forma y estilo, que van bastante lejos en esta dirección.

Las obras de arte, en cuanto a su estabilidad, varían mucho. Algunas, tales como los templos de mármol y bustos de bronce, pueden durar siglos; otras son efímeras. Una partitura puede durar mucho, aunque una sola ejecución no dure sino unos pocos minutos. Cada ejecución, a menos que esté grabada, difiere de las otras hasta cierto punto. Al hacerse la crítica de la obra (O), se debería especificar si se está refiriendo a una ejecución particular.

La naturaleza del S en un caso particular es un problema para la psicología individual. Las características relativamente estables o lentamente cambiantes del S pueden ser descritas en términos de categorías corrientes, como la edad, el sexo, la inteligencia, aptitudes e intereses especiales, educación general y especializada, la salud, actitudes y tendencias básicas emocionales e impulsivas, el carácter moral, la estructura de la personalidad, el estado socio-económico, ocupación, vocaciones, los gustos y preferencias. Las características específicas de un individuo en cada una de estas categorías, tienen relación con su actitud hacia el arte y con su tendencia a reaccionar de una manera especial, frente a determinada clase de arte. Pero también cada individuo tiene características transitorias en cierto momento, tales como disposiciones de ánimo e intereses momentáneos; condiciones físicas, como estar fatigado o descansado, calmado o exaltado, sereno o ansioso. Estas características también pueden afectar nuestras reacciones frente al arte, incluso hasta el punto de hacer que el mismo objeto parezca hermoso o feo.

Las circunstancias (C) son también estables o transitorias. Entre las primeras están el medio ambiente físico (como el de los glaciares o selvas tropicales) y el ambiente cultural (como el de la antigua Atenas o el París Moderno) en las cuales la obra se ve u oye. Entre las transitorias están las condiciones locales, tales como la lluvia, el sol, el ruido o el sosiego. El efecto estético de cierta pieza de músicaailable o el de una decoración puede sentar bien al ambiente agradable de un club nocturno, pero está fuera de lugar en una iglesia.

Al tratar de formular normas muy específicas del valor, podemos encontrar necesario relacionarlas a las características específicas en cada factor: si estamos formulando principios para el diseño e iluminación de una iglesia, un hospital, o un parque de entretenimientos, deberíamos considerar los tipos de personas que serán afectadas y sus probables disposiciones de ánimo o actitudes en ese momento, así como también el estado de ánimo o actitud que deseamos estimular.

## 9.—LOS VALORES ESTÉTICOS DERIVADOS DEL ARTE.

Como hemos visto, los valores estéticos no son los únicos que el arte provee. La práctica de un arte y el conocimiento de su historia puede ayudar a algunas personas, a ganarse la vida, a ganar amigos o a hacerse famoso. Estos no son, en rigor, valores estéticos. Los valores estéticos son aquéllos que pueden ser realizados en y a través del proceso de la percepción estética, dirigidos hacia una obra de arte o algún otro objeto sensorial.

Algunos de ellos son logrados inmediatamente, otros después. Si la percepción estética de un cuadro no es solamente satisfactoria en el momento, sino que nos ayuda también a gozar más tarde, cuando percibimos esa misma u otras obras de arte, entonces las dos clases de valores pueden ser clasificadas como estéticas: una es inmediata; la otra, consecuente. De este modo, los valores estéticos pueden ser acumulativos.

Estos valores estéticos, al ser experimentados directamente, en el presente o más

tarde, son intrínsecos; como medios para valores estéticos y no-estéticos posteriores, son instrumentales. No todos los valores que se han producido durante la percepción estética son estéticos. El caminar y trepar mientras se observa una catedral desde varios puntos, puede ser un buen ejercicio-estimulante para el apetito, pero estos efectos no son parte integral de la percepción estética visual. Son efectos consecuentes y secundarios. Pero la conciencia inmediata del esfuerzo muscular, aire fresco y otros estímulos no-visuales puede tener cualidades estéticas.

La experiencia estética del arte no siempre es mejor que la de otros objetos: una persona viva, real, un paisaje de la naturaleza, una flor o puesta de sol, el cielo estrellado, las máquinas y paisajes industriales, todos pueden parecer más hermosos que algunas obras de arte. Reconociendo esto, muchos artistas han dedicado su arte a imitaciones selectivas del mundo exterior. Estas, a menudo, se ven pálidas y sin vida, en comparación a la naturaleza. Pero se debe recordar que mucho de lo que llamamos "naturaleza", se debe en parte al arte humano; por ejemplo, una arboleda o jardín de flores cultivados, una figura humana vestida, con peinado y maquillaje.

Entre los valores estéticos comúnmente derivados del arte, tenemos los que vamos a enumerar a continuación. Los conceptos de estos valores actúan como fines del arte y normas para juzgar su valor estético. Se enfatizan valores diferentes en ocasiones diferentes:

(a) El arte realiza las **superficies y formas sensoriales** del mundo en que vivimos, especialmente las visuales y auditivas. Esto incluye todo género de productos utilitarios, tales como las construcciones, enseres, vestuario, muebles, jardines y vehículos. Puede estimular nuestros sentidos por medio de un conjunto de imágenes ricas y variadas, arreglando, alterando e intensificando colores, sonidos y figuras, para hacerlas más atractivas a la percepción y más interesantes a la inteligencia. Esto lo hace de muchas maneras, especialmente construyendo series temáticas y diseños en el espacio, en el tiempo, o en ambos; como forma para o en combinación con composiciones utilitarias, representacionales o explicativas.

(b) Al estimular y ejercitar nuestra función perceptiva y otras funciones psicológicas, el arte tiende a producir en nosotros un aumento general en la vitalidad, actitud de alerta y gozo de la vida. Esto se puede extender a nuestra experiencia estética de otras cosas: puede realzar el interés y significado que encontramos en los objetos y sucesos análogos a los del arte; en las vistas y sonidos de la naturaleza, en las personalidades humanas y en todas las actividades y productos culturales.

(c) El arte selecciona, enfatiza y reorganiza en cada obra particular, relativamente pocos detalles y cualidades del torrente abrumador de fenómenos que baña nuestros sentidos e imaginación en la vida común. Frecuentemente reorganiza éstos, por medio de un recurso sensorial, para que sean más concentrados y consistentes, más cooperativos al producir un solo y completo efecto estético. Esto facilita la contemplación de un modo lento, completo, sin distracciones. La obra de arte se convierte efectivamente en un pequeño mundo propio. Tal mundo puede ser más intenso y poderoso en algunos aspectos, que situaciones similares en la vida exterior. Los materiales psicológicos se presentan en forma conveniente para la observación, de un modo puramente estético, o junto con otras actividades.

(d) El arte puede preservar una querida imagen, del flujo de lo evanescente, como en el retrato, y conservarla indefinidamente, dando al recuerdo la ilusión de la inmortalidad de lo que representa; parece perpetuar el momento fugaz de un modo acogedor.

(e) El arte nos ayuda a escapar imaginariamente de los límites de nuestras vidas individuales, de la especie humana, de las leyes de la naturaleza, del espacio y tiempo. Nosotros podemos vagar libremente y agrandar el alcance y riqueza de nuestras vidas individuales por medio de la guía del arte. A través de la empatía e identificación podemos imaginarnos que vivimos las vidas de otras personas en otros tiempos y lugares. De este modo, podemos conseguir una satisfacción parcial de muchos deseos que serían imposibles o peligrosos para nosotros mismos y para otros en la vida común.

(f) El arte dramatiza los continuos conflictos que se repiten en la experiencia humana, mostrando las consecuencias que los diferentes cursos de la acción tienden a provocar para bien o mal. Puede fortalecer en nosotros el deseo de actuar de maneras que la experiencia pasada ha demostrado ser las más inteligentes. Aparte de su valor para la acción posterior, esta experiencia imaginativa puede ser satisfactoria inmediatamente. El arte puede expresar, objetivar y clasificar los deseos, conflictos, dudas y ansiedades internas y los problemas personales del observador. Puede mostrarlos ampliamente como algo común en la experiencia humana en general. Puede ser un alivio y "purgación" de las emociones, como también una ayuda para resolver problemas. El arte puede demostrar cómo algunas personas han resuelto problemas similares, mientras que otras han fracasado. Esto puede lograr un sentido de mayor entendimiento y sabiduría.

(g) Por medio del experimento, el arte ha descubierto variedades incontables de materiales psicológicos que tienden a dar experiencias agradables o satisfactorias a la gente en general, o a las personas de determinadas clases. El arte selecciona y concentra estas variedades en formas tan típicas como historias de aventuras, amor, viaje, invención, crimen, guerra y misterio; también lo hace a través de ilustraciones pictóricas de aquellas formas típicas, ya sea que estas ilustraciones estén incluidas en las historias impresas, o como obras de arte separadas.

(h) El arte selecciona y organiza sus materiales por medio de una mente humana y de algún período de la cultura humana. De esta manera, nos muestra el modo en que estos seres humanos reaccionaron a los materiales seleccionados. Podemos ver una pequeña porción de la vida y de la naturaleza, a través de los ojos de otro individuo, acaso una gran personalidad de una época creativa. Nuevamente esto nos ayuda a ampliar y enriquecer nuestra propia experiencia, incluyendo en nuestra imaginación, elementos de la experiencia de otros individuos y grupos.

(i) El arte simboliza y expresa verdades importantes acerca del mundo y del hombre. Aprendiéndolas, como cuando se trata de interpretar el arte simbólico, puede ser interesante por sí mismo, así como también instructivo.

(j) El arte sigue tratando de distintas maneras las imágenes arquetípicas que llegan a nosotros a través de la historia de la cultura de distintos lugares. Estas se refieren a varios tipos que se repiten en la historia y que tratan de persona, animal, planta, objeto inanimado, situación, suceso, como por ejemplo, el héroe que lucha con un monstruo. Estos tipos tienen considerable poder emotivo, como si hubiesen sido llenados de detalles diferentes por artistas diferentes.

(k) El arte puede ofrecer un sentido de unidad con la naturaleza y con el cosmos; de unidad, con poderes más altos, ya sea personificados o no, y un sentido de expansión, poder, grandeza, nobleza, sublimidad y elevada vitalidad a través de este sentido.

(l) Una cantidad limitada de variedad tiende a sostener el interés y la atención, por medio de la sorpresa suave o intensa. Hay cierta unidad que mantiene los elementos juntos y facilita la co-percepción y la reacción unificada. Todos ellos pueden ser satisfactorios, estéticamente. Demasiada variedad puede ser confusa, mientras que un arreglo demasiado simple y uniforme, a menudo falla en mantener el interés.

(m) Tanto la sorpresa como el reconocimiento de cosas familiares en el arte pueden ser satisfactorios. Algunas personas prefieren lo uno; y otras, lo otro, pero a casi todas les gustan los dos. El efecto de originalidad en una obra de arte (o de lo que se supone que sea original) es similar al de la sorpresa, mientras que la imitación es como la repetición de cosas familiares. A los niños pequeños les gusta por lo general oír las mismas historias, repetidas exactamente, mientras la gente madura tiende a desear algo nuevo, como en las películas; o también un ambiente familiar, como en los muebles y cuadros.

(n) Los ideales clásicos griegos, apolíneos, de equilibrio, medida, proporción, armonía y reposo pueden ser cualidades del arte y también reacciones a él; es cuestión de

experiencia estética. Se puede percibir simetría y proporción de un modo vago y general, sin comprender exactas relaciones matemáticas. Estas cualidades son deseadas y bien acogidas en el arte clásico de todos los períodos y culturas, y hasta cierto punto, en otros estilos.

(o) Las cualidades dionisiacas románticas de intensidad en el deseo y la emoción, ya sea en formas benignas, o que tiendan hacia un éxtasis orgiaco, son también siempre deseadas en la experiencia estética. Estas incluyen sugerencias y ejemplos de abandono de la moral y de inhibiciones prudentes y de razonamiento lógico. Incluyen formas y moldes que expresan tales actitudes como irregularidad, vaguedad, desorden, falta de simetría y proporción, como también palabras o gestos que expresan emoción violenta.

(p) Los elementos apolíneos y dionisiacos pueden ser combinados hasta cierto punto, como en la tragedia griega. Esto se aplica al arte y a los modos de reaccionar a él.

(q) La sátira, el realismo austero y la tragedia pueden satisfacer al observador. en el arte, de maneras distintas, no solamente a través de la catharsis, por medio de piedad y temor, sino también causándole una fuerte impresión al perturbarlo, irritarlo o deprimirlo. Aparte de sus consecuencias no-estéticas, estas emociones pueden ser acogidas por sí mismas, como estimulantes de una mayor vitalidad, sacudiéndonos de la rutina o complacencia. Las emociones que son desagradables en la vida común, especialmente las negativas, relacionadas con el rechazo y la aversión, pueden ser agradables si se presentan en forma más suave, como componentes de una reacción estética. En ese caso, generalmente se sabe que sus supuestas causas son imaginarias, aún cuando sean realísticas. Interrumpimos, de buena gana, esta visión increíble, pero al darnos cuenta de que la causa en este caso particular es ficticia, nos ayuda a que la emoción sea aceptable.

(r) Los sentimientos que son más o menos incompatibles en la vida común, tales como ansiedad y serenidad, amor y odio, pueden ser fácilmente experimentados juntos, o en una sucesión inmediata, mientras se reacciona frente a una obra de arte. En la vida diaria, la ambivalencia extrema de sentimiento; o los rápidos cambios en la actitud emocional hacen que el adulto normal se sienta incómodo. Pero en el arte generalmente estamos dispuestos a que el artista nos provoque estas actitudes y estados de ánimo cambiantes, siempre que estemos conscientes de que los supuestos objetos son imaginarios: artistas y obras de arte diferentes, caracteres diferentes en la misma comedia o novela, expresan actitudes radicalmente opuestas hacia la vida. Estas pueden despertar, de momento, actitudes estéticas asimismo contrastantes. Pero se puede aprender a simpatizar, a su vez, con cada una, hasta cierto punto, con la guía del artista. Quizás después se puede simpatizar en parte con otras actitudes opuestas. De este modo, la experiencia estética, extendiéndose sobre una variedad de obras artísticas, puede participar en la dialéctica múltiple del arte mismo.

## 10.—VALORES NO-ESTÉTICOS DERIVADOS O ESPERADOS DEL ARTE.

Considerados de una manera general, estos valores son infinitamente diversos. Cada rama mayor de la actividad cultural, incluyendo la Filosofía y la Ciencia, ha usado de alguna clase de arte, para sus fines propios. Pero restringimos el problema a aquellos valores no-estéticos que son o han sido socialmente reconocidos como funciones normales de las Artes. Algunos de éstos pueden ser enumerados como sigue:

(a) **Mágicos:** En las culturas primitivas, desde la prehistoria hasta el presente, el arte ha sido usado como medio directo para controlar los espíritus menores y los fenómenos de la naturaleza. Así, los dibujos y figuras de animales en arcilla fueron hechos para asegurar el éxito, en la caza de estos mismos animales. Los hechiceros trataban de mejorar al enfermo con cantos y danzas.

(b) **Religiosos:** A medida que aparecía la creencia en dioses y espíritus más poderosos, se trató de aplacarlos por medio de templos, estatuas, pinturas, himnos, danzas y ritos, para así asegurar la prosperidad, la victoria y otras bendiciones. Los lazos religiosos ayudaron a aumentar una solidaridad social.

(c) **Políticos, sociales, económicos:** Desde la antigüedad, el arte también ha sido usado como medio de glorificar a los gobernantes, de reforzar el gobierno y el *status quo*. Ha sido una fuente de riqueza, poder y prestigio para los individuos, clases y naciones que lo poseían. En otras oportunidades, el arte ha servido para incitar y estimular revoluciones.

(d) **Educacionales, morales:** Una de las principales funciones del arte ha sido el ayudar a transmitir la herencia cultural del grupo, a las generaciones venideras. Esto incluye creencias y prácticas religiosas y morales, historia y genealogía, conceptos filosóficos, leyes, instituciones y destrezas prácticas. Los cuadros y la literatura oral se usaron para este propósito, cuando la mayoría de la gente no sabía leer. Aún se usan mucho las ilustraciones pictóricas en los textos de distintas materias.

(e) **Terapéuticos:** La psiquiatría moderna se vale de la música y de las artes visuales para tratar a los pacientes perturbados, a fin de que por medio de un estímulo interesante revelen su interior; así, los ayuda a incorporarse a las actividades sociales extrovertidas.

(f) **Comerciales:** Una función corriente del arte, en los últimos años, ha sido ayudar a crear una demanda de consumo para ciertos productos y servicios por medio de publicidad, anuncios, avisos de radio y televisión, y otros.

(g) **Propagandísticos:** Nos referimos al uso del arte, para difundir ciertas creencias y actividades, incluyendo religiosas y políticas. En la guerra, el arte es usado para asustar al enemigo o para persuadirlo de que no oponga resistencia; además, para despertar un ardor marcial en su propia gente. También puede ser usado para reforzar las agencias internacionales, como las Naciones Unidas en su trabajo de cooperación pacífica.

En general, los propósitos y funciones no-estéticas operan a través y por medio de la producción de un efecto estético satisfactorio. A menudo dos efectos ocurren al mismo tiempo; el efecto estético agradable produce una actitud favorable hacia algo, asociándolo con una imagen agradable; por ejemplo, una muchacha bonita en un aviso de automóviles. Sin embargo, el efecto no-estético tiende a durar más; quizás durante toda la vida de un individuo y a través de muchas generaciones.

## 11.—GRADOS DEL VALOR EN UNA OBRA DE ARTE. EVALUACION COMPARATIVA. MATICES.

Para los propósitos de la crítica y de la evaluación práctica, no es suficiente decir que el arte en general puede tener un gran número de valores diferentes. El valor de cierta obra particular no es necesariamente proporcional a sus multivalencias.

No siempre preferimos una obra que es agradable y útil en muchos aspectos. Especialmente en los tiempos modernos, donde las obras de arte han llegado a ser copiosa y ampliamente distribuidas, a menudo preferimos obras más especializadas, que desempeñan cada una funciones diferentes, ya sean útiles o estéticas. La diferenciación evolutiva del arte y del gusto se puede ver, por ejemplo, en la separación de la escultura de la arquitectura; y de la música instrumental, de la vocal. También existe una demanda por obras diversificadas, como por ejemplo, en ópera y en cine sonoro. A pesar de que la riqueza cultural de una obra como "*Fausto*", de Goethe; o "*Parsifal*", de Wagner, es considerada como un valor y sello de grandeza, nosotros no podemos

asèverar que una obra muy diversificada sea siempre mejor que una altamente simple, especializada.

A veces, como en los dibujos a brocha japoneses y en los poemas líricos cortos, lo opuesto es lo verdadero: una obra sumamente simple logra dar una imagen vívida y memorable; y se la prefiere por su intensidad y economía.

Al juzgar una obra determinada de arte, el crítico no sólo debe decir que tiene cierto valor o muchas clases de valor, sino también **cuán** valiosa es; cuán buena es comparada con otras. Esta comparación puede ser hecha sencillamente con otra determinada obra que se tiene a mano, o con otras obras de ese mismo tipo. El crítico puede decir: "Esto es extraordinariamente bueno en una obra de este tipo" —refiriéndose tal vez a un producto hecho a máquina, sin especificar a qué obras de ese tipo supera. Hay muchos grados de claridad y vaguedad en la crítica, y a veces una crítica vaga es bastante apropiada para propósitos prácticos. Sin embargo, si el crítico quiere dar un juicio más explícito, de acuerdo con direcciones relativistas, puede proceder atendiendo a los cinco factores que entran en un proceso estético.

Una obra de arte (O) puede ser estéticamente mejor que otra (O'), porque conduce mejor a una buena reacción (R) y/o a una buena consecuencia (Cn), o porque lleva a una reacción mejor y/o a una consecuencia.

¿Qué es lo que va a formar lo "bueno" y lo "mejor" con respecto a la reacción y la consecuencia? Esto dependerá de la naturaleza del perceptor (S) y de las circunstancias (C). Lo que pudiera ser una buena reacción (C) para una niña adolescente (como el ser conmovida hasta las lágrimas) pudiera no ser apropiada para un hombre mayor. Las consecuencias deseables para un hombre adulto, sano (por ejemplo, tener una sorpresa en la noche), pudiera ser malo para un niño que se asusta fácilmente a la hora de acostarse.

En general, es fácil juzgar el mérito relativo de dos obras de arte, al compararlas, y que pertenecen a un tipo semejante de composición y estilo: por ejemplo, dos floreros de estilo Ming. Ambos tendrán más o menos la misma forma y función utilitaria. Si su función utilitaria es mantener las flores en el agua, pueden ser comparados desde el punto de la eficiencia con que cumplen su cometido, y aquél que gotea, se vuelca o se quiebra fácilmente, será inferior, con respecto a ese alcance (fin). Estas son consecuencias (Cn) de su uso. Pero el valor estético visual también debe ser tomado en cuenta, y aquí se puede preferir al menos eficiente, por su color y diseño. El veredicto puede implicar un valor relativo, al determinarse cuál es más importante en general: el factor estético o el utilitario. Este factor a su vez puede ser parcialmente determinado por las circunstancias. En el caso de un museo, donde el florero no va a ser usado, sino que sólo mirado en una vitrina, el factor estético será el más importante. Pero si un experto puede descubrir su futilidad, al mirarlo, esta interpretación afectará su respuesta estética con respecto al florero.

Aún cuando no se trate de ninguna función utilitaria, dos o más obras de arte, de tipo similar, pueden ser comparadas según el relativo éxito y efectividad, al llevar a cabo una determinada función estética. Por ejemplo, de dos cuentos de misterio que intentan ser excitantes y llenos de suspenso, uno puede fracasar a causa de largas y descriptivas divagaciones y un final increíble. Pero el fracaso al cumplir una función esperada puede ser compensado por un valor inesperado. Así: largas descripciones pueden tener un interés por sí mismas.

Es más fácil evaluar una determinada obra o tipo de arte (O), si no tenemos necesidad de considerar posibles diferencias en los otros factores. Si podemos dar por seguro que una cierta R y Cn serían deseables en este caso, cualquiera que fuesen S y C, entonces podemos tomar a O como el único factor variable importante. Sus variaciones determinan su valor relativo. Podemos decir quizás, a través del conocimiento empírico, que una obra que posee ciertos rasgos O, es mejor por ser más idónea para producir la deseada R y Cn para S y C. Con conocimiento suficiente, podemos incluso llegar a

uccir que mientras O tenga en mayor grado ciertas cualidades, mejor es, como medio para R y Cn.

Sin embargo, al simplificar el problema, corremos el riesgo de sobresimplificar el juicio. En realidad, ese juicio puede ser falso con respecto a ciertos tipos de S y C. Teóricamente no tenemos derecho de suponer, sin alguna buena razón, que estos factores no son importantes. En la práctica, estas suposiciones se hacen muy a menudo. Si la naturaleza precisa de S y C parece despreciable, se avanza, comparando el valor de diferentes cualidades de O, como medio para la R deseada, presumiendo tal vez que S es un experto adulto que examina la obra de arte con toda comodidad y sin distracción. Esta clase de análisis crítico tiende a enfocar las cualidades específicas de O como en un microscopio, marcando, allí dentro, matices importantes o pequeñas sombras de diferencia. Por ejemplo, si dos cuadros son idénticos en motivo, composición, colorido general, pero uno está hecho por un maestro y el otro por un alumno torpe, seguramente nosotros basaríamos nuestro juicio en los matices de los toques de pincel, en el dibujo, colorido, textura y demás elementos semejantes.

¿Cómo vamos a decidir qué clase de reacción (R) es deseable? Esto generalmente se desprende del conjunto de normas generales adoptadas anteriormente por el crítico. El está predispuesto a pesarlasy a darles énfasis de una manera determinada; como una jerarquía de valores. Puede preferir habitualmente, por ejemplo, cuentos satíricos de un realismo horrendo y pinturas abstractas con diseños complejos. Sus normas, sin duda, incluirán algunos de los conceptos mencionados en las dos secciones anteriores como valores "estéticos" y "no-estéticos" del arte.

La jerarquía específica de los criterios que uno acepta es ampliamente derivada del molde cultural en que uno vive; en parte, individual y temporal. Muy pocas personas consideran hoy los valores mágicos del arte, como muy importantes. Un menor número ahora, que durante la Edad Media, consideran los valores religiosos como supremos. Muchos críticos reducirán hoy al mínimo, o ignorarán, las consecuencias no-estéticas del arte; por ejemplo, los posibles efectos en la delincuencia juvenil. En cambio, ciertos tipos de experiencia estética—como lo es una impresión fuerte de sorpresa y novedad—serán muy estimados. En la pintura se le dará ahora menos énfasis a la representación realística que hace un siglo atrás.

Por lo tanto, la evaluación de los diferentes criterios varía de edad en edad y de pueblo en pueblo, más o menos de acuerdo con las corrientes generales sociales y culturales. Algunos de estos cambios son lentos y graduales; otros, súbitos, según las circunstancias transitorias. Por ejemplo, en una guerra u ola de delincuencia juvenil, el grupo tiende a poner más énfasis en las consecuencias no-estéticas del arte. En una sociedad libre, algunos artistas y críticos se conformarán con esa corriente, mientras que otros críticos la resistirán y denunciarán.

El éxito de una obra de arte (O), al desempeñar una cierta función estética o no-estética, no es razón adecuada para una evaluación completa. El problema que persiste es determinar cuán valiosa es esa función, para quién y bajo qué circunstancias. También existe el problema de si alguna otra obra o tipo de arte, actual o posible, pueda desempeñar la misma función u otra mejor, con mayor éxito. La eficacia de dicho sustituto es una de las circunstancias bajo las cuales se hace la evaluación de O.

## 12.—CRITICA INTRAESTILISTICA E INTERESTILICA.

Un crítico bien preparado, que trabaja en un determinado arte, conoce los principales estilos históricos de él: algunos son nacionales o internacionales; otros, locales; y otros, individuales. El Barroco, por ejemplo, fue un estilo europeo muy difundido, con subdivisiones: el Barroco Nórdico, del Sud, Español y el Alemán. El estilo de Rubens

fue una variante individual del Barroco. El Greco, Beethoven y Picasso han producido en estilos diferentes, durante distintos periodos de sus vidas.

Es relativamente fácil evaluar un ejemplo de un cierto estilo, comparándolo con otros ejemplares de ese mismo estilo; tal vez con un ejemplar bien conocido del estilo, en su momento culminante. De esta manera, todos los templos dóricos pueden ser comparados con el Parthenón. El estilo mismo, encarnado en varios ejemplares típicos, es un complejo de varios, diferentes rasgos, en relación recíproca, como los arcos puntia-gudos y los contrafuertes (volantes) de la arquitectura gótica francesa.

En obras típicas de un cierto estilo, todas o casi todas las partes y los rasgos característicos tienden a cooperar en la producción de un cierto distintivo efecto estético; también a facilitar, tal vez, ciertos usos no-estéticos. Los conceptos de éstos pueden funcionar como criterios de valor en la afirmación de otros ejemplares del estilo, como, por ejemplo, para ver en qué medida ellos proporcionan o no los valores comúnmente presentes en él, y esperados de él. Esta es la evaluación intraestilística, dentro de un cierto estilo. Deja la interrogante abierta acerca de si ese estilo es inferior o superior a otros. Además, sugiere que un ejemplar de un estilo es mejor cuando cumple los requisitos usuales del estilo y no añade otros. Este podría tender a hacer distinciones en perjuicio de las variantes originales.

Comparar o evaluar obras de dos o más estilos diferentes corresponde a la crítica "interestilística". Es más difícil en cuanto se carece de instrumentos para saber las finalidades específicas y las normas comunes a todos ellos. Pero se realiza constantemente, como por ejemplo, cuando un funcionario de museo debe decidir entre comprar un florero chino o una pintura impresionista, ofrecidos al mismo precio. Hay que tener en cuenta varias consideraciones en este problema, como por ejemplo, si el museo ya tiene buenos ejemplares de uno de estos tipos. Una persona desearía saber los niveles de los precios corrientes, por obras similares, para decidir cuál sería la mejor compra; también desearía preguntar qué tipo le gustaría más a los patrocinadores influyentes y a los funcionarios. Semejantes problemas, más o menos sin importancia para el valor estético, muchas veces operan como circunstancias bajo las cuales se hace la evaluación. El gusto de los patrocinadores incluye otro tipo de sujetos (S), además del comprador mismo.

Las evaluaciones interestilísticas pueden determinarse a base: a) de nuestra propia preferencia personal, después de una percepción repetida; b) de nuestra propia opinión, en cuanto a la importancia relativa de las artes y los estilos en cuestión; y c) de nuestra propia opinión con respecto a si tales obras son buenos ejemplares de estas artes y estilos.

### **13.—LA INFINITA COMPLEJIDAD DE LA EVALUACION RELATIVISTICA. MODOS DE SIMPLIFICARLA. DIAGNOSTICO PRELIMINAR.**

Es fácil ver a través de estas líneas, que la evaluación relativística puede ser llevada indefinidamente lejos y puede llegar a ser infinitivamente compleja. Las causas potenciales o actuales y los efectos de estos varios factores en el pasado, presente y en el futuro posible, podrían ser rastreadas por la observación o la imaginación, infinitamente lejos, a lo largo de muchos senderos. Nunca se alcanzará una meta definitiva; no habrá un "G-E-D" final, como en un teorema geométrico. Mucho antes de haber alcanzado los límites teóricos, el juez o el crítico en cuestión no dejará de decidir que no hay razón práctica para seguir adelante. El lo decidirá, probablemente, basándose en el veredicto que le parecía más razonable, al llegar a esa etapa de la deliberación. Podrá decidir por simple deducción de sus normas aceptadas anteriormente, o desviarse de ellas, debido a algún aspecto del caso recientemente reparado.

Para una persona que le gustan las conclusiones lógicas y claras, un método que no pueda conducir a un resultado más satisfactorio que éste, le parecerá probablemente desilusionador, si no inútil. Sin embargo, existen razones para asumir una actitud más favorable. En primer lugar, ningún otro método de evaluación estética, hoy en día, ha llevado a resultados más válidos y decisivos. Muchos han reclamado poder hacerlo, pero sus demostraciones han sido falaces. Los modos de evaluación más precisos sólo son posibles en la tecnología científica o en otros campos donde (a) se ha convenido en fines definidos y (b) los medios determinados para ellos pueden ser graduados con mayor o menor eficacia. Estos no son posibles en la evaluación estética del arte por ahora. En segundo lugar, el procedimiento relativístico, arriba esbozado, puede ser simplificado de tal manera que se vuelva más práctico.

Esto puede hacerse casi de la misma manera en que nosotros generalmente resolvemos problemas corrientes de evaluación. En teoría, un hombre, al vestirse en la mañana, puede meditar indefinidamente qué corbata va a usar ese día. Se le pueden ocurrir buenas razones para usar la azul; y otras, para usar la roja o la castaña. Mucho antes que él haya agotado la lista de valores y disvalores posibles por cada lado, su sentido común le habrá hecho notar que al problema no vale la pena darle mayor extensión. El podrá elegir rápidamente, siguiendo un impulso repentino, en parte racionalizado por la breve deliberación recién hecha; o podría preguntar a su mujer o echarlo a cara o cruz. Estos métodos aparentemente poco racionales son inteligentes, porque dejan el tiempo y la energía mental para los problemas más importantes y difíciles que deben debatirse más tarde. Algunos de éstos pueden ser discutidos en una hora de conferencia; otros, en semanas. Una nación puede discutir años una política importante.

Lo que generalmente sucede en estos casos es que la persona responsable hace un rápido **diagnóstico preliminar** de la situación; "toma las medidas" para ver cuáles son los problemas específicos involucrados, cuán difíciles e importantes parecen ser a primera vista, y cuánto tiempo y estudio se les debe dedicar. Esta es una estimación a grandes rasgos del problema como un todo. Si le parece importante y difícil, el individuo debe continuar distinguiendo ciertos aspectos de la situación que parecen más importantes a primera vista y que requieren una decisión y un estudio urgente. Entonces reexpone el problema general y sigue adelante con un análisis más profundo y decisivo, explorando más hondamente dentro de él. Este estudio puede confirmar o alterar su primer diagnóstico. Este es, en breve, el procedimiento seguido constantemente por los médicos, funcionarios de gobierno, líderes militares, directores de empresas, profesores, padres y otras personas, en un nivel tecnológico, o en el del sentido común.

En una determinada evaluación del arte, uno o más factores pueden resaltar a la vez como los más importantes o problemáticos; por lo tanto, dignos de un énfasis especial. Otros pueden ser descartados sin peligro, o disminuidos. Al hacer crítica de arte, raramente es necesario considerar cuidadosamente todos los factores que entran en el proceso estético, como lo hemos descrito más arriba.

En general, las circunstancias que rodean a una experiencia artística no son cuidadosamente consideradas, en la crítica, o planeadas por el artista. En algunos casos especiales, ellas pueden llegar a ser importantes como, por ejemplo, cuando una obra de teatro o un concierto se realiza en un teatro al aire libre, sobre el cual pasan aviones. Al pintar o criticar un mural, se debe pensar en la luz, la visibilidad y la protección contra la humedad interior y exterior.

Muy a menudo, el único factor cuidadosamente examinado es la obra de arte misma. Esta es una evaluación "**enfocada en el objeto**". A menudo es asociada con el absolutismo y objetivismo, con la creencia de que los gustos y los disgustos de distinta gente no valen la pena de ser considerados, porque ellos no afectan al valor real; esto ocurre especialmente cuando no están de acuerdo con nuestros gustos personales. Los patrocinadores ricos y poderosos y funcionarios están especialmente predispuestos a esta manera de pensar. Tales personas presumen que lo que a ellos les gusta es objetiva-

mente mejor. Sin embargo, el énfasis en un objeto no necesariamente indica una actitud dogmática o egoísta. Puede expresar un interés científico en la estructura y las variedades del arte, más bien que en la psicología y sociología de la persona que lo goza o lo produce.

Un estudio biográfico del artista, en cuanto personalidad, con respecto a su vida y amores, éxitos y fracasos, no incluye necesariamente una evaluación de sus productos. Eso puede suceder, pero el biógrafo a menudo lo menciona sólo casualmente, quizás con sólo unas vagas palabras de elogio. Relacionadas con una evaluación auténtica, la vida, las épocas y el carácter del artista pueden ser clasificados dentro de las circunstancias históricas que rodean su obra. Hablando estrictamente, el valor de su obra para nosotros, hoy, no debe ser estimado en términos de nuestras ideas sobre el artista, o de aquellos que tiene el propietario de la obra. Un gran énfasis en el artista individual puede llevar a falsificar la historia, reduciendo al mínimo el alcance por el cual su obra se debe a un arte anterior y a factores sociales e impersonales.

Un énfasis en la naturaleza del sujeto o apreciador (S) puede asimismo llevar la atención fuera de la obra de arte. Esto es evaluación "enfocada en el sujeto". Esta actitud puede demostrar un interés mayor en la psicología y sociología del arte, que en el producto mismo.

Un interés psicológico puede también llevar a enfatizar la naturaleza y las variedades de la reacción estética. Los rasgos—O están entonces considerados como fuerzas eventuales para la producción de una buena o mala experiencia estética, o como fuerzas actuales si uno los ha gozado y admirado directamente. Una atención extrema y persistente con respecto a la propia experiencia estética de cada uno, puede llegar a ser excesivamente consciente de sí misma, inhibiendo así la proyección y empatía, que son elementos vitales en tal experiencia.

Un énfasis extremo en las consecuencias no-estéticas con respecto a los diversos tipos de sujeto (SS) puede surgir de un interés moral, sociológico, educacional o terapéutico por parte del crítico. Al considerar una lista de cuentos que sería entregada a los niños, un bibliotecario puede pensar en las consecuencias posibles (ejemplo, las que provienen de una clase de cuento racista, obsceno o criminal), que podrían ser ignoradas para lectores adultos.

Existe aún otra clase de evaluación "enfocada en el sujeto", que ocurre cuando se acentúa la fuerza de una obra para la aprobación de un apreciador (S) ideal. Hablaremos de esto en una sección más extensa.

#### 14.—VARIEDADES DE GUSTOS Y DE EXPERTOS EN LA CRÍTICA DE ARTE.

La palabra "gusto" se toma en Estética en dos sentidos: el primero incluye todas las preferencias con respecto al arte y a otros objetos estéticos. Por lo tanto, cada uno tiene gustos, como cuando se dice que el gusto por la ficción, en cierta persona, la lleva a los cuentos policiales. En este sentido se puede decir que el gusto de una persona es bueno o malo. El segundo sentido implica el buen gusto, como cuando se dice "El es un hombre de gusto". Un *homme de gout* tenía este significado en Francia, durante el siglo XVIII. "El buen gusto" implica, por lo general, capacidad para distinguir el arte bueno, del malo, y una preferencia por el bueno. Se cree que tal habilidad depende, en gran parte, de la experiencia y la educación, a pesar de que algunas personas son innatamente más aptas para ello que otras. Al principio es vaga y general, como las necesidades físicas; después se agudiza y clarifica por la experiencia, en la evaluación comparativa.

Definir "buen gusto" como "el conocimiento del valor estético real" sugiere una objetivística teoría de valor que consiste en el aprecio de las cualidades que existen de una manera independiente en la obra de arte. Tradicionalmente se le ha asociado con una concepción aristócrata y jerárquica de la sociedad, dividida, por nacimiento, en clases altas y bajas. Así lo hicieron Platón, Aristóteles y sus seguidores, quienes tenían una baja opinión de las clases de música y drama, preferidas por las masas.

Al contrario, Bentham declaró en el siglo XVIII que el único criterio de valor era la cantidad de placer que producía la obra, y que si el "pushpin" (un juego para los niños, en que los alfileres son empujados por turno) produce un placer igual, éste es tan bueno como la poesía. Esta doctrina expresaba la filosofía radicalmente democrática que llevó a la Revolución Francesa. Partiendo de esta base se puede argüir que el gusto de un hombre es tan bueno como el de otro: el mejor arte será aquel que cause más placer al mayor número de personas. El buen gusto no requiere que a uno le plazcan las cosas "correctas", es decir, aquellas aprobadas por críticos influyentes, de gustos a menudo estériles y decadentes. Este argumento empuja a algunos a la conclusión de que el valor en arte se podría decidir por votación popular.

A pesar de ser atractiva para personas con marcada tendencia democrática, esta teoría no ha sido nunca seguida de una manera consistente en la práctica, o aceptada en teoría por la mayoría de los eruditos y críticos. Incluso en las mismas sociedades democráticas, se ha aceptado el conocimiento profesional y la destreza técnica, como lo que da al individuo una cierta autoridad dentro de un campo especial de acción. En los problemas, como una regla general, seguimos el consejo de los expertos —abogados, médicos, etc.—, dentro de sus campos de práctica, experiencia y realización. Incluso los seguimos a veces más lejos aún, porque presuponemos que son, en general, hombres de gran habilidad mental y buen criterio. Al mismo tiempo nos damos cuenta de que no son infalibles: a veces cometen errores más desastrosos que aquellos que comete un crítico de arte. Pero la experiencia social justifica, en conjunto, la política de respeto que merecen los expertos profesionales en el campo artístico. Es probable que la gente lea un libro, compre un cuadro o asista a un concierto, si ha sido recomendado por un crítico de arte muy conocido, mucho más que si no haya sido eso recomendado. Por supuesto, que los patrocinadores individuales varían enormemente al respecto. Aquellos cuya educación y experiencia les da cierta confianza en su propio gusto, serán muy cautelosos para aceptar un consejo ajeno, porque se trata de cosas que están menos en juego que cuando se trata de una enfermedad o un juicio. Incluso las personas que no pretenden tener un conocimiento especial de arte, a menudo se sienten libres para no estar de acuerdo con los expertos en ese campo. Para justificar esta actitud, señalan el gran desacuerdo entre los artistas, críticos y otras autoridades presuntas; especialmente por los errores obvios de respetados críticos del pasado, que no sólo fallaron en reconocer a los genios, sino que los atacaron violentamente, otorgando en cambio sus alabanzas a mediocridades convencionales.

La práctica moderna de las leyes, medicina, ingeniería y otras tecnologías científicas está basada más en conocimientos verificados y normas establecidas, que aquella de la crítica de arte. Tiene propósitos más definitivamente aceptados, así que el éxito en las mencionadas ciencias deja menos lugar para ser impugnado. En general, el juicio de un médico sobre el valor de un medicamento es probablemente más digno de confianza que el de un crítico sobre el valor de una obra de arte. Existen, por supuesto, excepciones por ambos lados.

El público tiende a calificar la reputación de un crítico no sólo en razón de su habilidad literaria, sino en razón de su éxito para clasificar a los artistas y las obras sobre las cuales escribe. Puesto que éstas están a menudo en disputa mucho después de la muerte del artista y del crítico, la reputación de este último puede mantenerse incierta. Los errores de los críticos pasados han sido ferozmente ridiculizados, mientras que su éxito, al otorgar su reconocimiento a un verdadero talento, es frecuentemente ignorado. De aquí nace la tendencia actual de presumir que el crítico siempre estará equivocado. Puesto que conocidos críticos de siglos pasados han sido a menudo ultra-conservadores, alabando sólo a los tradicionalistas académicos, los artistas muy a me-

nudo consideran al crítico como su enemigo natural y presumen que él estará en contra de ellos. Una nueva generación de críticos de nuestra época, ansiosos de borrar esta imagen y los errores que la provocaron, se van al extremo opuesto, alabando casi todo lo nuevo y lo diferente, sin explicar claramente las razones de sus veredictos. Se ha llegado, especialmente en el momento actual, a tal confusión sobre el problema entero de las normas, que cualquiera demanda de un individuo por un gusto superior está sujeta a polémica.

Se puede afirmar en contra de estos extremos: cuanto más claramente consideran los estetas los diferentes fines y funciones que debe prestar el arte —y las clases de arte que cumplirán estos fines y funciones más efectivamente—, tanto más digna de confianza emergerá una clase de crítica, destinada a alabar obras individuales como más o menos exitosas de acuerdo con las más elevadas normas. Este enfoque de la crítica acepta la idea de arte como una clase de técnica psicológica cuya función primaria es estimular y guiar satisfactoriamente una experiencia estética, pero que además se usa para muchos otros fines deseables. Los críticos de arte desplegarán una fuerza mucho mayor para que se reconozca y estime debidamente el verdadero mérito en arte, incluyendo el de estilos nuevos y originales, a medida que aprendan a apreciar la vasta expresión de formas y valores posibles en el arte de diferentes períodos y culturas.

Es esencial, para el progreso de la crítica hacia la ciencia, darse cuenta de que no existe algo que sea el valor en sí mismo —como una cualidad absoluta y puramente objetiva—, sino que existen sólo valores específicos en la experiencia humana. Estos son siempre valores para alguien, y diferentes obras de arte pueden proveer diferentes valores para diferentes tipos de personas. No es necesario ni tampoco posible reducir a una simple fórmula para el valor, en todas partes, todos los diferentes gustos, todos los juicios de valor que están en conflicto en el arte. Sin embargo, es posible descubrir más exactamente que clases de valor produce el arte, para quién, y bajo cuáles circunstancias. Desde este punto de vista, no existe una contradicción radical entre la aristocracia estética de Platón y Aristóteles, por un lado, y la democracia estética de Bentham, por el otro. Cada uno de ellos se refiere a las diferentes clases de observador y apreciador de arte. Existe arte para la aristocracia intelectual, de gustos refinados y desarrollados; y arte para las masas, jóvenes y viejas, cuyos gustos no están tan desarrollados. Cada clase produce valores reales.

Ambas clases pueden y deben existir en una democracia diversificada y flexible, que mira al progreso cultural y no a una nivelación. El siglo pasado, especialmente en los Estados Unidos de América, vio un tremendo desarrollo de arte popular para el gran público. Donde existe este arte, en películas y televisión, en dibujos cómicos animados, jazz y música folklórica, se desarrolla la adecuada clase de crítica correspondiente, como, por ejemplo, señalar los mejores discos fonográficos de música popular. Esta crítica elabora sus propias normas de valor, que reflejan los deseos y los gustos de la gente que es aficionada a tales discos. No es necesario decir que estas normas no son aplicables para toda música o que la música popular es tan buena como la de Bach y Beethoven, de una manera absoluta. Como medio para satisfacer los deseos del público en cuestión, la música popular es mejor que Bach y Beethoven; pero, de nuevo, esto no es toda la verdad, porque Bach y Beethoven satisfacen a un público diferente, con un gusto musical más altamente desarrollado. Un buen crítico distinguirá estos niveles de gusto y sectores del público y encontrará un lugar en la sociedad para muchos de ellos (incluso Aristóteles concedió que la música popular tenía derecho a existir). Nadie puede obligar a todos los niveles de gusto a preferir los grandes clásicos inmediatamente, pero una sociedad democrática puede proveer el medio para que más y más personas aprendan a apreciarlos y de este modo aumenten su goce de la vida.

La diferencia entre el buen y el mal gusto, o entre el gusto cultivado y el no cultivado, no reside principalmente en lo que uno prefiere, sino en cómo y por qué uno lo prefiere (sea lo que fuere). Es el problema de los procesos mentales por los cuales se llegan a gustar o no gustar ciertas cosas. El buen gusto en la apreciación de arte

no está tan restringido a unos cuantos obvios y familiares tipos de arte; puede gozar de lo poco común, de lo complejo y también de lo difícil. El gusto de los artistas buenos es a menudo más selectivo pero estrecho. El hombre de buen gusto no llega a ser veredicto por la aplicación mecánica de unas pocas fórmulas fijas: aprecia muchos y diferentes tipos de arte, cada uno por lo que puede dar, y es bastante receptivo para tipos nuevos y experimentales. Suspende su juicio cuando se encuentra con un tipo no-familiar, especialmente cuando se trata de una obra recomendada por expertos en ese campo, hasta que lo haya percibido con profundidad para que pueda decir todo lo que quiera. Entonces puede determinar cómo siente con respecto a dicho tipo.

Se puede decir también que existe un considerable acuerdo entre personas de gusto cultivado, en cuanto a qué artistas y obras son mejores y más dignas de estudio. Evaluarlas tan alto no quiere decir necesariamente que se las gusta y goza al máximo, pero existe bastante concordancia en las dos expresiones. A pesar de que existe también desacuerdo (como en el caso de la estimación fluctuante de Shakespeare, J. S. Bach y Wagner), se puede encontrar una larga lista de grandes artistas y grandes obras en los museos de arte, programas de concierto, bibliotecas y repertorios teatrales en todo el mundo. Tal lista forma un núcleo comparativamente estable en la lista cambiante y variada de preferencias sociales. En general, los artistas clásicos, barrocos y románticos, alabados por los críticos parciales en su propio tiempo, son aún venerados. El gusto medieval giró lejos, siguiendo otra línea, de acuerdo con las corrientes culturales generales, pero el gusto moderno ha vuelto a reafirmar, en conjunto, sus juicios clásicos. Un mayor desacuerdo existe sobre las obras contemporáneas. En cuanto al arte tradicional del Este, el gusto educado occidental está llegando a aceptar, en alta proporción, las evaluaciones de los expertos.

Por lo tanto, hay algo que debe decirse con respecto a la idea de que el buen gusto es medido por lo que a uno le gusta y por lo que admira en el arte, como también con respecto a cómo y por qué. Pero esto no justifica que la persona inexperta se pretenda obligar a sí misma, a gustar de algo que a ella realmente no le gusta. Es mejor ser franco consigo mismo respecto a los gustos propios actuales, y no tener vergüenza de relatar un cambio genuino de gusto.

En algunos aspectos, la sima en materia de gusto, que existe entre las masas y las personas de gusto estético refinado es menor ahora de lo que fue en el siglo dieciocho y aún antes. Condiciones de entonces pudieron justificar la teoría aristocrática del gusto; las clases sociales bajas tuvieron muy pocas oportunidades de ver, oír y leer importantes obras de arte. La educación libre, pública y avanzada era aún escasa. Pocas obras de bellas artes se exhibían. Eran principalmente los jóvenes de familias adineradas los que podían hacer "el gran tour" por todos los centros artísticos del continente. Los libros de arte ilustrados eran escasos y caros. Ahora, a través del gran desarrollo de la educación gratuita, museos de arte, radio, fonógrafos, reproducciones en color y libros baratos, existen muchas más oportunidades para los estudiantes y el público, aún en los sectores económicos más bajos, de conocer el arte bueno y aprender acerca de él. La carencia de dinero y posición es ahora un obstáculo mucho menos serio para el estudio y la práctica del arte y de la crítica, de lo que acostumbraba a ser antes. Hay numerosas becas y subvenciones de viajes. Si un niño o una niña no estudia arte, eso se debe más a una falta de aptitud o interés, que a una falta de oportunidad. Los aparatos de radio transmiten a través de todo el país y más allá de los mares, la música de los grandes compositores, ejecutada por grandes orquestas; pero millones de radioescuchas cambian el dial para oír músicaailable popular.

A pesar de que las condiciones han cambiado y los factores socioeconómicos tienen menor influencia, aún existen diferencias de gusto. Nosotros ahora se los atribuimos, en parte, a las diferencias individuales innatas de aptitud y predisposición; en segundo lugar, a las diferencias individuales en educación. La habilidad innata no es determinada por la clase social o económica.

Parece obvio que algunas personas tengan más aptitudes innatas que otras, para la experiencia estética y el estudio. Algunas padecen de daltonismo y otras no tienen "buen

oído"; otras carecen de la capacidad intelectual para entender el simbolismo moral, abstracto, filosófico y teológico del arte religioso. Así como algunas tienen una aptitud natural para las matemáticas, la política o el atletismo, otras son especialmente aptas para la práctica de cierto arte, o para su estudio crítico o teórico. Como en todas las otras actividades civilizadas, la naturaleza y la educación cooperan para hacer a algunos individuos mejores jueces del arte, que a otros. Repetimos: esto no quiere decir que ellos siempre tengan razón, pero en general, es más probable que la tengan, y sus recomendaciones son más valiosas y dignas de ser tomadas en serio.

Los gustos de un experto profesional en arte, y las normas que utiliza para juzgarlo, no impiden de ninguna manera a otra persona tener sus propias opiniones. Lo que a él le gusta y lo que es bueno para él, no es necesariamente bueno para otros; por lo general, no será lo mismo para el muy joven o el inculto. Pero pudiera ser recomendable para la persona sin experiencia probar lo que el experto recomienda, así como alguien puede probar una comida desconocida que los gastrónomos encuentran deliciosa. El puede aprender a gustar de ella y estar contento de haberla probado, o no gustarle nunca, pero la historia muestra la sabiduría de sacar provecho de las experiencias de los expertos.

Críticos cultivados aún fallan, a veces, en apreciar importantes innovaciones, mientras que el público común es a veces más rápido para aceptarlas. Las películas animadas de Walt Disney son un ejemplo. Los críticos cultivados pueden tener gustos rígidos y estrechos, pero algún buen arte tiene una atracción fácil y popular. Es menos probable que críticos cultos de hoy sean más estrechamente conservadores que aquellos de cien años atrás, en parte porque la educación artística está más diversificada y liberal, más abierta hacia los experimentos no-convencionales.

En la teoría del valor, el relativismo naturalista no tiene que ir tan lejos como para sostener que el gusto de cualquiera persona es tan bueno como el de cualquier otra. Tampoco tiene que decir, con Bentham, que lo mejor en el arte y en la vida es aquello que proporciona el mayor placer al mayor número de personas. Esto es llevar la nivelación democrática del gusto mucho más allá de lo que pueden justificar los hechos. J. S. Mill destacó, debidamente, que existen diferencias cualitativas en los placeres: entre los "bajos", más puramente físicos, sensuales, y los "elevados", más racionales, estéticos y dirigidos por la moral. Esto no quiere decir que los, así llamados, "bajos" sean necesariamente malos o siempre inferiores; ambos contribuyen a una vida equilibrada y sanamente diversificada. Pero los placeres "elevados" y las actividades de las cuales ellos derivan son una superestructura sobre las bases físicas de la vida. Algunas veces uno es más importante, otras el otro, pero una vida que contiene a ambos en una interrelación armoniosa es, en general, la mejor. Por la misma razón, la experiencia estética de una persona con sensibilidad innata al sonido o a las formas visuales, que ha sido educada para entender obras de arte complejas, y con poder para percibir sus sutiles interrelaciones, es generalmente mejor que la sencilla e ingenua experiencia de un niño. Esto no se puede probar; y no es siempre verdadero, pero es verdadero en conjunto si la salud y el fuerte interés persisten.

¿Cuáles son las principales condiciones para un buen crítico? David Hume enumeró varias en su ensayo "The Standard of Taste" (La norma del gusto). La posición es intermedia entre los extremos de la aristocracia y la democracia; tiene una base enteramente empírica, pero reconoce diferencias relativamente objetivas en el mérito artístico y la habilidad estética. Entre sus requisitos para el crítico están: carencia de prejuicio excesivo, delicada conciencia de las ligeras diferencias en la calidad del sentido, larga práctica en percibir muchas clases de arte, gran comparación de diferentes ejemplos del mismo tipo —a fin de sacar a luz las cualidades esenciales que encaminan hacia la grandeza—. Junto con esto, se puede enumerar la habilidad de escribir para expresar sus propias interpretaciones y evaluaciones en una forma clara y verbal.

Existen muchas clases de experto en la evaluación del arte. No todos ellos escriben crítica en el sentido exacto de la palabra; algunos lo hacen como si se tratara de una

clase de arte literario, pero cualquiera expresión verbal de sentimiento con respecto a una obra de arte puede ser considerada por lo menos como un tipo de crítica rudimentaria. Algunos expertos son tasadores profesionales, especialmente en las artes visuales, pero ellos tienden a pensar demasiado en términos del mercado o del valor económico, además del valor estético, que es lo que más nos concierne en este ensayo. Sea que practique o no su destreza profesional, un apreciador en las artes visuales está muy interesado en juzgar la autenticidad y proveniencia de una obra: si realmente fue hecha por el artista a que se le atribuye, si ha sido restaurada, etc.

El nombre tradicional de un experto es "connoisseur". Esto significa "uno que conoce", en el sentido de conocimiento por experiencia directa; no un mero conocimiento por libros sobre el arte, como el que puede tener un sabio. Su conocimiento incluye la habilidad para reconocer ejemplos de un estilo, como en la obra de un cierto artista, y juzgar de este modo su autenticidad. Tal reconocimiento incluye memoria visual y habilidad perceptiva, tanto como conocimiento conceptual y entendimiento. Incluye también un conocimiento de la historia del arte respectivo, junto con la habilidad de ubicar un ejemplo particular que tiene al alcance de su mano, dentro del marco cronológico y geográfico. El completo conocedor puede distinguir los ligeros pero significativos matices de la forma, del estilo y de la ejecución, e interpretarlos como bases para juzgar la cualidad y la autenticidad de la obra. Los "connoisseurs" de música y de literatura pueden juzgar en menor grado la autenticidad, por ejemplo cuando se trata del manuscrito anónimo de una composición recientemente descubierta. Al igual como la solución de un crimen o misterio, dicho trabajo requiere inteligencia y una mente que razona desde el dato observable a la conclusión.

Además de ser un diestro percibidor e intérprete, el "connoisseur" es capaz de aplicar las normas aceptadas para evaluar una obra, un estilo o un artista. Al mismo tiempo, él también evalúa la interpretación; reconoce que la obra en discusión tiene ciertas características que son consideradas por las autoridades en la materia como valores o defectos, y puede resumir su valor total basándose en las normas que él acepta.

Otra clase de experto en evaluar el arte pone más atención a las personas que lo experimentan y que son afectadas por él. El sabe mucho sobre obras de arte, pero sabe más aún sobre los seres humanos en cuanto se relacionan con ellas. Su estudio y experiencia en arte están, en parte, dirigidos hacia las tendencias psicológicas y sociológicas. Probablemente se ha especializado en ciertos usos y efectos del arte, por sobre y más allá de lo contemplado estéticamente. Por lo tanto, su exigencia de ser respetado como un experto puede residir en su educación para aconsejar cómo seleccionar obras de arte con respecto al estudio, en diferentes niveles de edad; a los diferentes objetivos, como son aquellos de destreza especial o de desarrollo general de la personalidad. O sus esfuerzos pueden residir quizás en alguna rama de la terapia, por ejemplo, en el uso de música para el tratamiento de pacientes perturbados.

Hasta ahora, no hemos dicho nada acerca del sentimiento del crítico o de su actitud estética con respecto a las obras de arte. Un experto o connoisseur que es sólo eso, puede ser frío y mecánico en su evaluación. Puede en el fondo no gustar o gozar de las obras que alaba, o no tener ninguna reacción fuerte, afectiva, para con ella. Su proceso mental puede ser parecido en cierta manera a la inspección de una fábrica, donde el fin es rechazar toda pieza que no sea del tamaño o forma requerida. Una persona que así puede evaluar obras de arte, aplicando correctamente las normas que ha tomado de autoridades competentes, ya sean conservadoras o radicales, puede considerarse como poseedor de un cierto tipo de buen gusto; cumple una función social para quienes pueden aceptar dichas normas. Pero no contribuye mucho al progreso de la crítica de arte, y a menudo se siente perdido, al tratar de juzgar obras que no le son familiares, u obras que sólo en parte concuerdan con su conjunto de normas.

Aún hay otra clase de experto. Es el crítico que posee no solamente el conocimiento del arte y la destreza en percibirlo, sino que también posee lo que los escritores del siglo dieciocho llamaban "sensibilidad". Esa palabra implica una refinada susceptibili-

dad en la emoción y en el gusto; una conciencia y un sentimiento que reaccionan a las emociones y deseos de otras personas, en la vida y en el arte. Los románticos lo llevaron a un extremo que parece excesivo hoy día. La deficiencia opuesta es la torpeza o carencia de reacción emocional delicada, como en el caso de una persona lerda, deficiente mental. La sensibilidad emocional es baja en el tipo que podemos describir como el "tasador frío", cuya reacción al arte y a las otras personas es exclusivamente perceptiva y racional. Una sensibilidad sobria se muestra a menudo en el tacto y consideración por los otros; se trata de una conciencia intuitiva que sabe cómo sienten los demás, a pesar de que no lo expresan abiertamente. Los autores que la poseen pueden dotar a sus caracteres de ficción con ella, y, por la misma razón, el crítico sensible de arte puede hacerla patente con respecto a una determinada obra de arte. En la vida diaria las mujeres, por lo regular, poseen esta conciencia intuitiva más plenamente que los hombres.

Un crítico de esta clase parece tener el poder de identificarse con el artista por el estudio intuitivo de su obra y, por lo tanto, el poder de interpretar y evaluar a ambos más a fondo que la observación ordinaria. A los místicos les gusta dar una explicación sobrenatural de ese poder, pero desde el punto de vista naturalista es innecesario.

Una persona que es emocionalmente sensible al arte, ya sea que practique o no la crítica, tiene la habilidad de sentir poderosa y discriminatoriamente, al reaccionar frente a las obras de arte; puede simpatizar y proyectarse sentimentalmente en la obra, de acuerdo con el sutil, pero también evidente estímulo que el artista ha implantado en ella. Tal persona no permanece calmadamente indiferente como si se tratara de una comedia y una tragedia en las cuales está por encima de la batalla y sin que le importe mucho que el héroe triunfe o fracase. El peligro de exceso de dicha actitud es el de una sentimentalidad repugnante con respecto al arte; el de proyectar dentro de la obra demasiados sentimientos personales imaginándolos como parte integrante de la obra.

La simpatía hacia una obra no impide al crítico bien equilibrado juzgarla con cierta objetividad; puede sentir de una manera personal, independiente con respecto a la obra o a cualquier detalle en ella; puede también desprenderse de aquel sentir, al evaluarla como buena o mala, débil o fuerte, exitosa o no exitosa, hasta tal punto que expresa lo que el artista quiso. La evaluación de una obra expresa tanto su personalidad y temperamento, como las actitudes de su época y cultura. El conoce las corrientes modernas, pero las aplica selectiva y libremente, sin titubear en alterarlas o rechazarlas, si le parece que la situación lo requiere. Goethe, Lessing, Diderot, Ruskin fueron críticos creativos de este tipo. Todos estos críticos estimulan e ilustran a los lectores receptivos, a pesar de que probablemente no se esté siempre de acuerdo. Desde el punto de vista del artista, ellos no son necesariamente los apreciadores ideales, por ser sus gustos relativamente difíciles de pronosticar y a menudo severos.

En general, es bueno para el lego educado con un interés en el arte, poner atención a los críticos contemporáneos y seguir algunas de sus recomendaciones apremiantes; pero debe elegir con cuidado a los críticos que piensa seguir.

El reino del arte contiene muchos falsos profetas, así como también verdaderos. De los verdaderos podemos aprender mucho acerca de los valores y disvalores del arte: cómo evitar éstos y dónde encontrar aquéllos.

## 15.—EL APRECIADOR IDEAL.

Frecuentemente los críticos evalúan una obra desde el punto de vista de una persona imaginaria. En la crítica literaria se le llama "el lector corriente". Este concepto es útil para el crítico que es relativista en principio, pero que no desea hablar en pri-

mera persona singular, o especificar cómo la obra podría afectar a los diferentes tipos de personas; puede dar un paso hacia el objetivismo, diciendo que la obra es "agradable e interesante", sin mencionar a quién agradaría o interesaría; puede dar un paso más hacia la especificación de tipos de observadores, diciendo, como Shakespeare, que algo en la obra "aunque haga reír al inexperto, hace lamentarse al juicioso". Es probable que el concepto que tiene el crítico, de un observador juicioso, bien calificado, sea forjado según su propia imagen, como una persona que ha leído mucho, como un juez imparcial que puede percibir y entender la obra con toda la plenitud necesaria, reconocer sus valores y defectos y gozar de los primeros, pero deplorar los últimos.

Un deseo común de los artistas es ganarse la admiración de cierta clase ideal de persona; quizás de la posteridad en general, o de alguna persona que se asemeja a ellos mismos, o de sus amigos, que reconocerían el valor de su obra.

Tales personas no necesitan ser críticos profesionales o grandes eruditos, pero deberían ser buenos jueces de la clase de arte que se crea, y no alabar la obra solamente por razones de amistad. La mayoría de los artistas quieren comulgar con alguien con el cual simpatizan, pero que no es fácilmente complacido. En una época religiosa, puede ser una deidad o el alma de nuestro antecesor. A los actores no les gusta actuar delante de un teatro vacío o para un auditorio hueco de interés.

Algunos artistas niegan que ellos quieren agradar a alguien. Dicen que crean solamente para ellos. Pero el mismo artista puede ser un oyente y admirador imaginario de su propio soliloquio. Otros artistas crean especialmente para satisfacer a algún tipo definido de persona; quizás niños de cierta edad, a quienes se les cuenta historias, hace dibujos o diseña juguetes. Es inteligente tratar de analizar esa clase de sujeto (niño) psicológica y socialmente, en cuanto a lo que sería para él demasiado difícil o demasiado fácil, a lo que pudiera captar su interés o atemorizarlo o deprimirlo indebidamente. Un experto en la psicología del arte podría, entonces, evaluar la obra en relación a ese tipo de apreciador ideal.

Diferentes tipos de artistas y críticos conciben diferentes clases de apreciador. Ellos expresan también las actitudes y normas de la época: por ejemplo, la novela sentimental de la era romántica fue escrita en su mayoría para los gustos de hombres y mujeres de sensibilidad extrema, a quienes les gustaban las situaciones patéticas. No existe un solo tipo de apreciador ideal en el mundo moderno, puesto que el arte y las actitudes hacia él son tan diversas.

En este ensayo nos preocupamos especialmente de los niveles más altos de apreciación que, a menudo, pero no siempre, se encuentran en los críticos e historiadores; no tan frecuente en los artistas, puesto que no raras veces están de alguna manera ciegos a otras clases de arte que no sean aquéllas que quieren crear. Nos preocupamos del tipo de persona que puede percibir, entender y gozar muchas clases de arte y expresar en palabras lo que siente por ellas. Esta clase de espíritus como la de Platón, Aristóteles, Cicerón, Horacio, Montaigne, Diderot y Coleridge, a menudo actúa como árbitro del gusto y como líder de las tendencias en el arte y el pensamiento. Durante siglos, la gente juzgó al arte a base de lo que le hubiera gustado a Platón, San Agustín o a alguna persona imaginaria.

## **16.—NIVELES DE DESARROLLO EN LA APRECIACION. LA EXPERIENCIA ESTETICA ALTAMENTE DESARROLLADA.**

Hemos considerado algunas variedades del gusto y de la habilidad experta en el juicio del arte, principalmente como cualificaciones para aconsejar a la gente qué clases de arte puede ver u oír. Hemos visto, a pesar de errores ocasionales, que vale la pena tomar en serio el juicio de los críticos bien educados y experimentados, sin renunciar a nuestro derecho de estar en desacuerdo y de hacer nuestras propias decisiones

finales. Siendo lo demás igual, el mejor tipo de crítico es aquél cuyo juicio descansa, en parte, en la experiencia, directa, perceptual y emocional, de una amplia variedad de obras y estilos, y, en parte, en el estudio de los importantes escritos sobre historia del arte, crítica y teoría estética. Todo eso lo puede ayudar a organizar su comprensión con respecto a la materia de estudio y sus problemas. Se supone que ha probado la mayor parte de los goces que puede ofrecer el arte y los ha seleccionado en su personal, sensible experiencia. Su tipo de experiencia, su modo de reaccionar al arte y de evaluarlo es tomado por muchos como un ideal que debe emularse y recomendarse a los jóvenes. Entonces, ¿deberían todos aspirar al gusto y experiencia de los críticos eruditos? ¿Asegura el gusto experto en el arte una de las mejores cualidades posibles de la experiencia estética? Siguiendo el consejo del experto en la elección del arte, ¿podemos lograr tal goce?

La respuesta debe ser: "Quizás, pero no necesariamente". Anteriormente se mencionó que no todos los expertos gozan realmente mucho del arte, o reaccionan estéticamente a las cosas que están fuera de las artes. Algunas personas poseen en alto grado habilidad para gozar del arte y otras cosas: otras, apenas lo pueden hacer. Conocimiento y destreza perceptual pueden reforzarla, pero no siempre lo hacen. Esto se aplica especialmente a aquéllos que, por una u otra razón, reconocen y alaban obras de arte de un modo friamente analítico, sin sensibilidad. Se aplica a muchos ensayos eruditos y a disertaciones de doctores sobre la historia del arte, esmeradamente reunidos, con muchas notas al pie de la página, quizás con el objeto de obtener un grado académico. El solo trabajo de mirar o escuchar muchas obras de arte, no es necesariamente una buena experiencia estética. Esto requiere un compromiso más completo, libre y activo de nuestra personalidad total. Puede lograrse con sólo una cantidad moderada de erudición, de memoria y conocimiento verdadero. Algunos connoisseurs desarrollan gustos y criterios tan estrechos y severos, que cada vez encuentran menos cosas de las cuales pueden gozar.

Una buena experiencia estética depende, en parte, del vigor y salud general: corporal, mental, emocional y volitiva; en parte, de un hábito de madurez mental y del prolongado interés en nuevas experiencias. La edad tiene algo que ver con ello, pero algunos individuos conservan su lozanía y entusiasmo por la vida hasta avanzada edad, como Víctor Hugo, mientras otros se vuelven psíquicamente viejos en la juventud. Los primeros pueden obtener un deleite casi continuo de las observaciones e investigaciones que a otros pueden parecer tediosas. Fueron los románticos, una vez más, quienes hicieron que el mundo recordara que el conocimiento, la razón y la destreza técnica no bastan, que el niño no-mimado, el campesino ignorante, o el salvaje noble pueden ser, en cuanto a la calidad de la experiencia, más envidiables que el adulto saciado de la ciudad, aunque culto. Los románticos exageraron la diferencia, pero había mucha verdad en sus disputas.

Su aplicación a la experiencia estética es obvia. El ideal válido no descansa sólo en la erudición, o sólo en la juventud, sino en una combinación del desarrollo mental y estético, con algo del vigor juvenil; en su capacidad para aprender rápida y fácilmente; en su ansiedad e inclinación abierta hacia nuevas y variadas clases de experiencia. Tal vigor depende en parte de un feliz y exitoso ajuste al enfrentar los problemas de la vida. Esto se aplica a cualquiera clase de actividad; pero el goce estético es fácilmente exterminado por la ansiedad o miseria física. Estas pueden dejar nuestros poderes racionales y sensoriales casi intactos, de tal manera que el perjudicado pueda continuar funcionando como un competente crítico, historiador, o profesor de arte —tal vez como un buen artista creativo— aunque no goce mucho del proceso. Puede ser completamente capaz de ayudar a otros a hallar placer, aunque él mismo no lo encuentre. A veces, la desgracia en la vida hace que se dependa anormalmente del arte como medio de escape y compensación, a través de fantasías que colman deseos.

Hemos considerado algunos de los problemas dados en un enfoque hedonístico del valor. A la mayoría de los filósofos no ha parecido como un fin o criterio adecuado la intensidad o calidad del goce solo, ni siquiera para aquéllos inclinados hacia un enfoque básicamente hedonista. Se hizo mención a la distinción de Mill entre placeres

“altos” y “bajos”; los últimos, en mayor parte sensuales y carnales; los primeros, mentales, morales y estéticos. Mill creía que los últimos pueden ser mejores como experiencia directa, además de sus consecuencias benéficas. Una distinción semejante debe hacerse si escogemos “la satisfacción de un deseo” como el bien último: se nos pregunta si es mejor ser Sócrates descontento o un cerdo satisfecho. Siendo lo primero la respuesta adecuada, estamos inclinados a deducir que “el grado de satisfacción” no es un criterio adecuado de valor. Experiencia que involucra en sí un pensamiento complejo, percepción, razón, entendimiento, evaluación y otras funciones de una altamente desarrollada y consciente personalidad, es mejor que la mera satisfacción obtenida en un nivel animal, crudo, ordinario.

Pero esto supersimplifica el problema. En cualquier nivel, hay diferencias en la satisfacción. Ningún ser humano está completamente satisfecho por mucho tiempo. Los apetitos vuelven. Uno siempre está desarrollando nuevos deseos, y este mismo proceso puede ser una buena experiencia, especialmente si se sigue satisfaciéndolos adecuadamente y se encuentra que la realización es una recompensa. Esto es diferente al constante, angustioso dolor o frustración que Sócrates no tuvo que soportar. Una vida humana de esa naturaleza sería de dudoso valor. Por otra parte, hay momentos en que incluso el ser humano más intelectual, si es sano, goza de las simples satisfacciones físicas, no totalmente distintas de aquéllas de los animales inferiores.

La misma aguda dicotomía entre “lo más bajo” y “lo más alto”, “lo físico” y “lo mental” o “espiritual”, sugiere una metafísica dualista y un sistema trascendental y ascético de valores en Ética y Estética. Desde el punto de vista naturalista, las llamadas satisfacciones mentales o espirituales son en el fondo también físicas. Como las más somáticas, también las espirituales son productos de la evolución orgánica, que le ha dado al hombre su complejo cerebro y sistema nervioso. Ningún tipo es, por sí, malo o inferior. Las satisfacciones corporales tienen un valor básico de supervivencia que ayudan a motivar procesos necesarios, tales como comer y procrear. La experiencia artística no es totalmente mental o espiritual como creían San Agustín y Epicuro. Desde un punto de vista naturalista, el arte no tiene por qué disculparse por su agrado, tanto sensible como mental. Pero las satisfacciones de los apetitos carnales, no son nunca puramente físicas en el hombre civilizado; éste dota a todas de significado y hasta cierto punto, de forma artística. Las satisfacciones de la comida, bebida, amor físico, poesía y música, son todas productos unidos de los componentes somáticos y cerebrales de la naturaleza del hombre. La experiencia estética del arte y de otros objetos, es en su mejor caso, un proceso psicofísico vigoroso que envuelve más satisfacción que desatisfacción, más agrado que desagrado.

El concepto de evolución orgánica y cultural proporciona un enfoque más sostenible para la gradación de los valores que el que brinda el dualismo tradicional. Dicho concepto señala una serie genética y una real jerarquía entre los diferentes tipos de experiencia, todos los cuales están presentes en el mundo moderno. Se refieren a distintos complejos niveles en desarrollo que atañen a la naturaleza de la misma experiencia y de sus bases físicas y culturales. El nivel más bajo que está relacionado con nuestro problema, es el de aquellos animales, no incluyendo al hombre, que manifiestan los rudimentos simples de la sensibilidad estética. Luego, viene el pàrvulo que también los manifiesta en forma simple. Hay muchos niveles en el gusto y experiencia de los adultos, desde el obtuso e ignorante natán hasta el experto emocionalmente sensible. Lo que nosotros llamamos “el gusto de la masa” o el nivel popular, contiene muchos grados de alerta, discernimiento y reacción emocional con respecto al arte, como también muchos grados de conocimiento técnico.

Esta serie de niveles en el desarrollo mental, incluyendo la sensibilidad estética, ¿puede estar correlacionada con el aumento de la bondad en la experiencia? Yo creo que hay alguna correlación, pero se debe, de nuevo, recurrir a la precaución.

La primitiva identificación de la evolución con el progreso, en el siglo XIX, ha sido abandonada hace tiempo; la complejidad acrecentada no es por sí una mejora en forma orgánica, en cultura o en arte.

La sola complejidad puede ser pesada, inefectiva, patológica (como en el cáncer). El arte, como la ciencia, a menudo lucha por la simplicidad y la economía. El solo hecho de tener nuestra mente cargada de ideas y más ideas, nuestra atención difundida sobre más y más detalles, nuestros sentimientos divididos entre muchas actividades diferentes, no es garantía del aumento del goce, y bien puede obstruirlo. Mucho depende, como en toda organización compleja, de la naturaleza de los ingredientes y de cómo están interrelacionados.

Esto se aplica a la psicología del perceptor y a la naturaleza de la obra de arte que él percibe. Debemos de nuevo reconocer aquí, que la atención extasiada de un niño, su concentración ansiosa en un cuento de hadas, en una simple canción o libro de imágenes es, de algún modo, mejor que la reacción aburrida de un connoisseur hastiado. Sin embargo, tales casos no son necesariamente típicos, y no deberían ser exagerados como lo fueron al principio del romanticismo. La tendencia del realismo científico moderno ha sido la de encontrar mucho menos felicidad idílica y belleza en el niño, el campesino y el salvaje. No todos los connoisseurs están rendidos, no todos los habitantes de la ciudad son pobres, enfermizos o corrompidos. El noble salvaje y el infante "que traen las nubes de la gloria" de su casa en los cielos, eran ficciones románticas.

En general, el ideal concebido por el humanismo moderno es una combinación flexible de las mejores cualidades de la juventud y la madurez, basadas en el fundamento inapreciable de salud y vigor físicos y mentales. Involucra la habilidad de cambiar a voluntad a la actividad adulta de dignidad, prudencia lógica y decoro, con momentos de juego infantil o adolescente, como lo hacen algunas personas mayores con sus nietos. Lo mejor que este mundo puede brindar es la experiencia mental altamente desarrollada de un bien adaptado, bastante productivo, adulto que ha encontrado el campo exacto para sus esfuerzos creativos. El arte en sus mejores momentos puede ser uno de los medios principales para eso. Conducir hacia ello, en algún grado, puede ser directa o indirectamente el mayor valor del arte.

La mente altamente desarrollada, bastante armoniosa interiormente y bastante bien adaptada a su medio puede alcanzar momentos de goce inalcanzables por las mentes menos desarrolladas. Los místicos pretenden alcanzar alturas supremas de éxtasis por medio de técnicas especiales, no racionales, tales como aquellas del yoga; pero estos fines y métodos han encontrado poco lugar en la moderna cultura occidental. Aquí puede darse una clase de buena experiencia, altamente apreciada, incluso durante períodos largos, manteniendo un nivel moderadamente alto de interés y satisfacción en la obra y el juego, sin que sea necesario luchar por los éxtasis dionisiacos o buscar un escape total de la simple vida consciente. Como regla, los placeres derivados de las drogas no son estéticos, puesto que no están directamente enfocados sobre objetos externos de percepción.

No hay modo de probar que la experiencia mental altamente desarrollada es, en el todo, mejor que en las clases menos desarrolladas; pero se puede afirmar acertadamente que la mayoría de las personas que la han alcanzado (junto con los otros medios necesarios para su bienestar) nunca cederían voluntariamente a una condición permanente de ignorancia, torpeza o embotamiento. Muchos poetas han deseado poder retornar al pasado; a los buenos tiempos de la niñez feliz e inocente, de fe y vida sencilla. Tales deseos son frecuentemente motivados, en parte, por las malas condiciones sociales o por el fracaso de hacer frente a las realidades de la civilización en un nivel adulto. Dichas personas tienen derecho a preferir sus sueños del pasado o de alguna feliz isla ufópica. Tienen razón a menudo cuando dicen que la vida sencilla fue mejor que las complejidades modernas. Pero las personas de este tipo son difícilmente típicas de una cosmovisión occidental fáustica, que acoge con agrado la oportunidad de enfrentar problemas, obstáculos y males, con la esperanza de superarlos.

## 17.—EL DESARROLLO ALTO Y BAJO EN LAS OBRAS DE ARTE. LOS VALORES DE AMBOS.

Como hemos visto, la buena experiencia estética (R) depende de tres grupos de factores: la naturaleza del sujeto (S), incluyendo características estables y transitorias; la naturaleza de las circunstancias (C), y la naturaleza del objeto u obra de arte (O). Es un error común atribuir valor solamente al objeto. Los tres son codeterminantes. El valor o disvalor de la obra de arte es instrumental y contingente con respecto a la naturaleza de los otros dos. El valor o disvalor de R es intrínseco, pero también instrumental con respecto a las consecuencias potenciales.

Por cuanto el valor de la experiencia estética depende, en parte, de la naturaleza del objeto-estímulo, es evidente que el alto desarrollo mental en el sujeto solo no es suficiente para determinarlo. Lo inverso también es verdadero: ni el gran desarrollo mental ni ningún otro grupo de características objetivas en la obra de arte son suficientes para asegurar la producción de un alto grado de goce estético.

¿Podemos decir que la calidad del goce en un apreciador altamente desarrollado, es proporcional al desarrollo de la obra de arte? Exactamente no; eso sería otra vez sobresimplificar los hechos. El "desarrollo" en una obra de arte implica una buena cantidad de complejidad; una combinación de cierta variedad con alguna organización unificadora. Esto puede estar en las características presentadas, directamente perceptibles, tales como el color o melodía; en las características o significados sugeridos; o en ambas cosas. (Un ejemplo sería una catedral, llena de diferentes diseños visuales v. a la vez, de significados simbólicos recónditos). Las obras de arte varían mucho en la complejidad, como lo vemos en un análisis morfológico. La Catedral de Chartres es una forma ultra-compleja; así son también el techo de la *Capilla Sixtina*, de Miguel Ángel; la *Pasión de San Mateo*, de Bach; la *Guerra y la Paz*, de Tolstoi; y las series *Anillo*, de Wagner. Ellos atraen a una mente grandemente desarrollada, y pueden elevarla a un alto nivel de goce estético, bajo circunstancias favorables.

Pero hasta el más grande connoisseur en arte es humano, y por lo tanto, incapaz de vivir siempre en el nivel más alto de actividad mental compleja con respecto al arte o cualquiera clase de objeto. El se fatiga, experimenta estados de relajación, depresión, o de interés disminuido en esa clase de actividad. Todo esto figura bajo el encabezamiento de "características transitorias" en el sujeto, y quizás en circunstancias exteriores que contribuyen a ellas. Mientras la persona altamente desarrollada está en tal estado de ánimo, puede volverse muy indiferente o no simpatizar con obras de arte que, en otras ocasiones, atraerían su interés más agudo y sus más altos poderes mentales. Las excelentes, complejas y difíciles obras de arte no son para dicha persona, en tales ocasiones. Ella puede necesitar algo bastante apartado del arte: una conferencia sobre astronomía, quizás, un juego de bridge o una partida de tenis, holgazanear a gusto y charlar con amigos. Algunas clases de juegos son conscientemente regresivos; se abandonan los ajustes difíciles, los modelos maduros de comportamiento, para practicar los más fáciles, que pueden ser, en algunos aspectos, como aquellos de la niñez o adolescencia. Tales regresiones difieren de las patológicas: son controlables, relajantes y refrescantes.

Aquí vemos lugar y función para un arte simple, fácil y quizás pueril en las vidas de los seres humanos altamente desarrollados. Es común encontrar que el atareado jefe ejecutivo, el científico y el autor de libros técnicos, se dediquen, en los momentos de ocio, a leer tiras cómicas, anécdotas, novelas de crímenes o a mirar un show cómico en la pantalla de televisión. Tal arte popular está dirigido principalmente a un nivel mental mucho más bajo que aquél en el cual el científico, ejecutivo, etc., realiza seriamente su trabajo y estudio, pero puede ser bueno para él y para otros.

El arte de un desarrollo alto y bajo puede tener su papel y valor en la vida de una mente desarrollada. Semejantes mentes, si son flexibles y adaptables, pueden recurrir

a voluntad, a las clases de arte u otros objetos que cuadran no solamente con su personalidad estable, sino también con sus intereses y actitudes del momento. La persona que vive permanentemente en un plano mental más bajo, puede gozar solamente de los tipos de arte menos evolucionados, menos difíciles, o si llega a enfrentarse con el otro tipo, puede apreciarlo sólo en un nivel superficial, más bajo. Por supuesto que hay muchas obras de arte que pueden ser apreciadas en varios niveles de madurez y entendimiento: por ejemplo, "Alicia en el País de las Maravillas"; Los Cuentos de Hadas, de Grimm; los dibujos y cerámicas primitivas; las armaduras y armas en un Museo de Arte; los himnos tradicionales y las canciones folklóricas. Algunas veces, estas obras son bastante complejas, pero aún cuando son simples, pueden atraer a muchos niveles mentales. El niño las comprende y las goza superficialmente, mientras que el connoisseur adulto lo hace con un entendimiento de sutilezas y significados más profundos.

La mente altamente desarrollada, que mantiene su entusiasmo juvenil por la vida, y la habilidad de cambiar a voluntad un tipo de objeto y actitud mental por el otro, está en una posición superior para lograr un nivel promedio alto de goce a través de la vida, con tal de que otras condiciones sean favorables. La contemplación del arte en varios niveles de desarrollo mental y cultural puede ser un medio efectivo para ese fin. Cuando la persona está en su punto máximo de energía mental y emocional, entonces, un gran arte, en los niveles más altos de desarrollo, puede ser lo más apropiado para sus gustos y necesidades estéticas, puesto que atrae a la naturaleza humana hacia el período evolucionario más grande que haya alcanzado hasta entonces. Puede haber algo intensamente conmovedor, satisfaciente y vigorizante en el estudio de una obra de arte, que no insulta nuestra inteligencia o habilidad estética, y que, en cambio, atrae nuestros más altos poderes de apercpección e interpretación. Un arte de esta clase, según el dicho de Horacio, puede instruir y causar provecho, así como deleitar. Tal arte instruye no predicando necesariamente una lección moral o práctica, sino más bien, dando una comprensión más profunda y amplia de la naturaleza humana con sus potencialidades infinitas para el bien y el mal, para la felicidad y la miseria. Puede despertar deseos para las clases de experiencia que reemplazan y sobrepasan nuestra vida común, y los satisface, en parte, por medio de la fantasía; después nos lleva de vuelta a esa vida común, refrescados y fortalecidos. Para aquellos cuyos gustos están en esa dirección, el mundo del arte ofrece contadas clases de alimento estético más agradables, que el mirar las nuevas representaciones de Shakespeare, leer a Homero, Virgilio, Hugo y Balzac; examinar a placer las pinturas chinas e italianas, o escuchar a Bach, Beethoven o Brahms, bien ejecutados. Semejante arte puede sostener indefinidamente la atención de una persona mentalmente madura, al presentarle ricas secuencias de una construcción sensorial, dotada de significados emotivos y racionales.

Esto no implica, por supuesto, que la experiencia estética de cualquiera clase conviene a los gustos de todos. En la época actual de especialización hay incontables individuos de un alto desarrollo mental, en distintas orientaciones, tales como la ciencia matemática, que están sordos o ciegos a la mayoría de las obras de arte, que no están habituados a la contemplación estética. Algunos artistas no pueden apreciar ninguna clase de arte, excepto la propia, y ellos prefieren crear, en vez de apreciar. La experiencia estética es sólo una clase de buena experiencia, pero es una clase que es poco comprendida o cultivada en la moderna civilización occidental.

## 18.—EL ENFOQUE HISTORICO DEL ARTE. JUICIOS DE ORIGINALIDAD O IMITACION

Desde el descubrimiento de la evolución y el progreso en el siglo XVIII y a principios del siglo XIX, casi todas las áreas del pensamiento han sido penetradas por el enfoque histórico. Se ha mostrado gran interés en las ilaciones cronológicas y genéticas y en el problema de explicarlas causalmente; en la transmisión de la cultura de un lugar y período, a otro; en la evaluación de la historia progresiva; en las tendencias sociales y contribuciones individuales al desarrollo cultural.

Como se podría esperar, este interés histórico es evidente, en un grado alto, entre historiadores y críticos de arte, especialmente entre los de las artes visuales, donde los productos antiguos y primitivos son preservados más plenamente que en la música, literatura, baile y drama. Tal interés no siempre intenta hacer un enfoque filosófico de la historia del arte, sino se refiere más bien a los artistas particulares, sus obras, escuelas y movimientos locales. Dicho interés se muestra en la frecuencia de juicios de valor que se basan en la supuesta originalidad o imitación. Muchos términos evaluativos implican lo uno o lo otro. "Lo original" es considerado en sí mismo como una norma de valor, y a menudo como un fin, por el artista. Ser solamente "derivativo" o imitar a algunos artistas anteriores es considerado como una de las peores faltas.

La "originalidad", desde este punto de vista, implica generalmente algo más que la sola prioridad temporal: la obra "original" debe, de alguna manera, ser importante o valer la pena. Debe involucrar alguna invención independiente y quizás una influencia sobre las obras posteriores, más que ser influenciada tan sólo por las anteriores. Pero estos otros aspectos de originalidad son difíciles de demostrar, y los historiadores se contentan a menudo con señalar quién llegó primero, presumiendo que él debe haber influido al hombre que usó posteriormente un rasgo similar. Esto es, por supuesto, una deducción dudosa, a menos de que sea apoyada por una evidencia suplementaria.

Algunos historiadores del arte, siguiendo tendencias pesimistas, antievolucionarias del pensamiento occidental, al comienzo del siglo XX, rechazan las teorías de la evolución y progreso cultural; pero al mismo tiempo parece que incluyen estas teorías, al hablar de la obra de cierto artista, como un "adelanto", "un paso anticipado a su época", etc. El pensamiento que está en esta línea produce una norma de valor, en el sentido de que la grandeza de un artista depende de su contribución al arte de su época y de su lugar, y quizás al arte mundial en general.

¿Cómo está relacionado este tipo de crítica con los factores en el proceso estético, que hemos estado considerando? Tal crítica no es relativa a ningún sujeto o apreciador individual (S), y quizás a ningún grupo definido. Puede suponer, por ejemplo, que la humanidad en general, o la gente de Florencia en el siglo XV, son los sujetos en cuestión. El valor de las obras de Giotto y Massaccio puede ser estimado en términos de lo que ellos hicieron para mejorar la calidad de la experiencia, para la gente en general, en esa época y desde entonces: al proveer nuevas y bien acogidas ideas, modos de ver e imaginar, maneras de sentir el mundo, y expresar estas experiencias en forma comprensible y visible. Frecuentemente esta clase de juicio se proclama de una manera absolutista, como si los adelantos técnicos y formales realizados fueran buenos en sí mismos. Aquí los relativistas no deben estar de acuerdo. Tales adelantos podrían ser buenos solamente como medios para una mejor experiencia estética u otra experiencia, para algunos individuos o grupos humanos.

Las circunstancias entran en el problema de dos modos: Una serie de circunstancias rodea al crítico que está haciendo la evaluación, tal vez aquí y ahora. Incluye el hecho de que su problema consciente no es el definir sus gustos personales, sino el de juzgar una obra más objetivamente dentro de un amplio marco de la historia. Otra serie atañe a la obra en sí misma: cuándo, dónde y por quién se ha producido la obra; en qué momento histórico; bajo qué influencias sociales y culturales; por qué clase de artista; para qué usos y propósitos. La prioridad histórica puede ser considerada como una clase de circunstancia, por ejemplo, la posición de una obra de arte particular (O) en la secuencia cronológica de la cual forma parte. ¿Apareció antes o después de obras similares, y qué evidencia existe para decidir la influencia de una u otra manera? Las circunstancias aparecen en el clima y en la topografía, por ejemplo, marítima, tropical o templada, cerca o lejos de los centros culturales extranjeros.

Tipos de reacción y consecuencia pueden ser deducidos de sucesos tales como el transporte triunfal por las calles de la Madonna de Cimabue, y la quema de pinturas bajo la influencia de Savonarola. Pero, para el crítico con mente de historiador, que piensa en gran escala de espacio, tiempo y cambio cultural, los gustos y estados de ánimo diferentes de individuos comunes están oscurecidos por tendencias sociales. En

último término, todos los productos, gustos y experiencias del arte son individuales, pero no siempre es útil o posible considerarlos de este modo. Las reacciones probables de connoisseur, al tratar una cierta clase de arte, pueden ser deducidas en un modo general, tal como se deduce la ilusión de un viaje imaginario, mirando un rollo horizontal chino que representa un paisaje. Las consecuencias no-estéticas pueden ser limitadas o tan inalcanzables, como los efectos educacionales sobre la juventud antigua al leer "La Iliada" y "La Odisea". Los cuentos, como "Utopía" y "La Cabaña del Tío Tom"; y canciones, como la **Marsellesa**, han tenido una influencia más allá de su atracción estética inmediata.

El fin principal de la erudición moderna, histórica y crítica en las artes, es averiguar cómo cada obra importante encaja en un contexto particular de condiciones y sucesos, causas y efectos, en la historia cultural. El valor de hacerlo de este modo es ampliamente intelectual, al aumentar nuestro entendimiento de la historia del arte como una fase de la historia general; pero el valor es también estético: puede añadir a la contemplación de tales obras, como el Acrópolis y el complejo de templos y criptas en Delfi, una riqueza de significado e interés, unidos. ¿Cómo se puede decir que se "aprecian" estas obras solamente por medio de la percepción visual, sin ningún conocimiento de su relación con la historia de Atenas y sus estados-ciudades rivales en la época de Pericles? Ciertamente que el conocimiento de la vida de Wagner añade interés al escuchar sus dramas musicales, como también una familiaridad con el folklore escandinavo que él empleó. Se dice que el arte expresa su época, pero esto es solamente verdad a medias. Ninguna obra particular expresa su época completamente; algunas obras hacen de vanguardia y otras retardan el avance. Todas ayudan a formar las épocas de las cuales se dice que son expresión; un conocimiento del contexto cultural no sólo provee asociaciones interesantes, sino que ayuda a entender las razones del por qué apareció tal obra y estilo particular; en qué tiempo y lugar; qué forma precisa asumió.

Al mismo tiempo, hay peligros de exceso en este enfoque de la crítica, de la historia y de la apreciación. Uno de los peligros consiste en substituir las imágenes acumuladas que se refieren a las personas y acontecimientos, por una percepción clara y completa de la obra misma. Esto no es necesariamente falso, porque no hay ninguna manera justa de experimentar el arte. Cualquier modo que proporcione una buena experiencia es bueno hasta cierto punto. Pero demasiada atención hacia asociaciones exteriores tiende a distraer la atención de la obra misma y de este modo nos hace ignorar sus propios valores distintivos. Si nuestro fin es comprender la obra, está bien que limitemos nuestro estudio de asociaciones a aquéllas que arrojen alguna luz sobre la naturaleza de la obra misma. La influencia del patrocinador que encargó la obra puede arrojar tal luz, mientras que los nombres de los dueños posteriores pueden tener solamente un interés sentimental.

Una obra mediocre puede merecer un estudio cuidadoso por razones no-estéticas. Pero un crítico cuyo interés principal se encuentra en la obra como un objeto estético, debería poner más atención a: (a) sus cualidades perceptuales y estilísticas, visuales o auditivas; y (b) a sus ya establecidos significados culturales, como por ejemplo, en los temas bíblicos representados y en el simbolismo religioso comunicado por el arte románico. Algunos sucesos y condiciones externas nos ayudan a comprender la obra de arte, y otros no. Pero un conocimiento del contexto de la obra, que esté íntimamente relacionado con ella, proporciona un marco para la evaluación cronológica, geográfica, cultural, nacional, religiosa y estilística. Dentro de él, la evaluación puede ser enfocada en las virtudes o defectos inherentes a la obra.

Un estudio de los orígenes y trasfondos históricos de una obra de arte, si está basado en una documentación digna de confianza, proporciona por lo general una pista para encontrar su originalidad. ¿Hay alguna razón para pensar que ese artista A estudió guiado por B y leyó sus libros, vio sus cuadros, o viajó para oír su música? Al comparar las obras terminadas de A, con sus fuentes (por ejemplo, las obras de Shakespeare con las crónicas de Holinshed), ¿encontramos diferencias grandes e importantes? ¿Qué importancia tienen ellas desde el punto de vista del interés estético?

En épocas anteriores, un maestro, como Rubens, acostumbraba a trazar los contornos de una composición, pintar detalladamente las partes importantes y dejar el resto a sus ayudantes. Mucho tiempo después, otros podrían retocarla. Esto crea a menudo un problema difícil para los críticos posteriores. El problema de juzgar la originalidad de la obra vuelve a ser el de estimar el significado y la importancia de la contribución del maestro.

Se puede también comparar, de un modo general, el valor relativo de originalidad, en artistas diferentes. En algunos, es grande e importante; en otros, pequeño y trivial. Todos los artistas, de algún modo u otro, están en deuda con el arte anterior; aún los más grandes. Pero las fuentes de la obra de un gran artista y las influencias que lo ayudaron a formarse, se pierden a menudo, como en los casos de Homero y Giotto. (Había en Italia de la época de Giotto, muchos ejemplos de pintura romana antigua).

El solo hecho de producir algo relativamente nuevo no es necesariamente un valor. Una invención nueva puede ser mala y sin valor. Pero si la verificación de la originalidad de la obra o un poco de conocimiento acerca de ella, añade un interés gozoso a la obra, sin desvirtuarla, podemos entonces con razón aceptar dicha verificación o conocimiento, como un valor instrumental.

Por cierto que este conocimiento, o aún la creencia equivocada de que la obra es original, puede añadir interés a la obra, si se trata de una persona con mentalidad histórica. Aun si la obra es original, su admiración es causada por una leyenda acerca de ella, por una idea que tal persona asocia más bien con el objeto histórico, que con el objeto perceptible en sí mismo. La originalidad no tiene significación para dicha persona, sino un hecho histórico que mira las circunstancias bajo las cuales se hizo la obra. Estrictamente hablando, la originalidad o imitación de la obra no es una parte integral de su naturaleza, sino una idea que algunos críticos llamarían fuera del caso, incluso equivocada, "una confusión de valores". Pero no veo la razón de por qué los observadores de arte debieran privarse de todo placer inofensivo, ya sea al mirar arte o al pensar en sus asociaciones.

El peligro de pensar demasiado en las asociaciones históricas consiste no sólo en el hecho de que ellas pueden distraer nuestra atención de los valores más grandes en la obra misma, sino también porque podemos dar falsamente más crédito o valor instrumental al objeto, a causa de la experiencia agradable, que a nuestros propios conceptos acerca de la historia de la obra. Este es más bien un peligro para la interpretación crítica, que para la satisfacción estética, la cual está completamente bañada con ilusión y sentimientos proyectados. Es el crítico el que debería tener cuidado al alabar la obra por las características que no aparecen realmente en ella. Pero al alabarla por su originalidad, está expresando una actitud fuerte y persistente de la cultura occidental; la de admirar el progreso social y a los individuos que contribuyen a él. Una obra de arte (digamos una pintura del Giotto) se puede convertir en un símbolo visible de originalidad creativa, por el solo hecho de que la sociedad la considera así, de una manera más o menos fija y aceptada.

La situación es complicada cuando el crítico, el historiador y el observador estético son la misma persona, y cuando ésta no ha distinguido claramente estos roles en su mente. La crítica y la historiografía exigen, como la teoría estética, un máximo de claridad y explicación lógica, mientras que el goce estético no pide tanto, y a menudo saca partido de la ilusión.

El problema de la evaluación correcta es aún más complicada cuando el connoisseur insiste en que una obra original es buena en otros aspectos. ¿Tenemos el derecho de presumir que, entre dos obras similares, la más original es necesariamente la mejor? O, ¿puede una obra que imita ser mejor que aquélla a la cual imitó? Algunos connoisseurs insisten que no, y que se puede distinguir la obra original sin saber nada acerca de la fecha o modo de su producción. A veces, esto es verdad cuando el imitador es más débil, más estereotipado y mecánico. Es más probable que esto sea cierto en la pintura occidental que en la china, porque en ésta la costumbre de copiar pinturas era

respetada y practicada por buenos artistas, mientras que en el Occidente esto sucede en menor grado. En Occidente lo hacen estudiantes y obreros copistas y no artistas de primera clase. Los procesos mecánicos de la reproducción están reemplazando a la copia exacta manual. Cuando un artista con un carácter fuerte, como un Van Gogh, se propone copiar una pintura de otro autor, es probable que él la altere, a su propio modo, ya sea intencionalmente o no.

Una historia de la obra, incluyendo las fuerzas culturales y psicológicas que ayudaron a formarla, consciente o inconscientemente, puede ser significativa para una comprensión de la obra, y sin embargo no proporcionar una base adecuada para juzgar su valor en nuestros días (el juzgarla de este modo se ha llamado "una falacia genética"). Sin duda que, si la obra ha proporcionado placer y provecho a alguien en el pasado, entonces tenía valor hasta ese punto, y nuevamente puede tenerlo. Pero su valor para nosotros, hoy, debe ser juzgado principalmente en términos de su fuerza para proporcionar buena experiencia en la actualidad. La obra puede encontrarse en malas condiciones o muy restaurada. El gusto actual puede haber cambiado hasta el punto que ella ha perdido mucho de su atracción estética. Si nosotros no sabemos nada acerca de su fecha y procedencia, tendríamos que juzgarla, aquí y ahora, por sus propios méritos estéticos.

Un hombre que no está interesado en orígenes históricos, pero que piensa comprar una pintura, se puede preguntar solamente de qué manera ella luciría sobre la pared de su casa; no entiende por qué los críticos avalúan tan alto una obra que a él le parece cruda, sin destreza original y quizás de malas condiciones. La respuesta del experto, de que la obra ha dado un gran paso adelantándose a su época, probablemente no lo convencerá. Tal hombre no se impresionará por la afirmación del experto, de que la obra primitiva, original, es siempre de mejor calidad, que la más imitativa. Se preguntará: ¿No están los expertos imaginando todo esto porque saben que la obra es algo extraño, caro, y asociado a un gran nombre?; si se demostrara que es de una fecha reciente, ¿la seguirían considerando así?

Ciertamente la creencia (quizás errónea) de que una obra de arte es antigua y realizada por un gran artista puede añadir a ella algún encanto. Nuestra admiración, por la supuesta originalidad del artista y de su obra total puede fundirse con nuestra admiración estética por una determinada obra suya, que se presume original.

Para criticar claramente es a veces mejor no confundir lo uno con lo otro. La originalidad puede ser alabada y alentada por derecho propio, como un servicio al hombre, sin deducir que sus productos son en todo caso y necesariamente los mejores. La discrepancia es obvia en las invenciones utilitarias: nosotros alabamos a Gutenberg y a los hermanos Wright, sin deducir de esto, que sus máquinas son tan buenas como las modernas. En el arte, también, el primer exponente de un cierto estilo no es necesariamente el mejor. Los artistas posteriores, empezando por donde él quedó, pueden llevar este estilo a un nivel más alto de perfección.

## **EL GRAN ARTE Y EL ARTE TRIVIAL.**

Es posible juzgar una obra de arte en cuanto a su grandeza, a la luz de la historia, y también en cuanto a su valor en alguna situación particular, presente. Las dos clases de veredicto no coinciden necesariamente. La "grandeza", en este sentido, no se concibe puramente como un alto grado de bondad o de valor, sino como un alto valor en muchos importantes sentidos. Tal obra ha demostrado su poder al traer una buena experiencia para las generaciones sucesivas de mentes altamente desarrolladas. Ello implica no sólo perfección en pequeña escala, sino alguna grandeza de contenido, de chispa y de carácter, físico y psicológico.

Es por esto, que la grandeza de la *Odisea* puede ser apreciada en una evaluación

sintética, por muchos diferentes estéticos y no-estéticos. La *Odisea* proporcionó caracteres ideales y otros valores educacionales a incontables jóvenes en la antigua Grecia y Roma. Para una experiencia estética directa, es una fascinante historia de aventuras. Su composición es compleja y altamente unificada, comprendiendo una gran variedad de cuentos y de episodios que la constituyen. Su verso es majestuoso y eufónico, y su lenguaje rico en metáforas. Debió a las grandes obras multivalentes, tales como la *Odisea*, es que nosotros continuamos buscando alimento mental y placer ilimitado para la comprensión, no solamente de una cultura, sino de valores y rasgos humanos universales perdurables. Además, tales obras pueden ser un compendio de características y valores distintivos de toda una época cultural, como sucede en *La Divina Comedia*, de Dante, y *La Nueva Atlántida*, de Bacon.

Por otra parte, los serios y grandes clásicos de la civilización mundial no poseen todos los valores posibles del arte. Su misma grandeza les da un honrado aislamiento que crea con el tiempo la necesidad de una reforma. Es en esta perspectiva que hemos considerado los valores potenciales del arte "trivial". Mientras los ejemplos particulares de éste son generalmente de poca duración y no se prestan para gran veneración, juegan en la masa un rol psicológico importante, al proporcionar alegría, regocijo y un relajamiento de la vida rutinaria. Este papel es a veces como el del payaso o el juglar en la corte medieval, que pueden hacer bromas de casi todo, y así aliviar a su real amo de los quehaceres estatales.

El arte trivial puede ser significativo a su manera. De las canciones populares, dibujos cómicos, parodias, caricaturas y anécdotas humorísticas de un período, podemos ganar considerable conocimiento acerca de sus creencias y actitudes, por ejemplo, las actitudes recíprocas de la gente de clase alta y baja. Las artes populares tienen más significado de lo que se pensaba anteriormente, por encima de las intenciones que les daban los artistas. Ellas tienden a simbolizar, a menudo inconscientemente, las ideas y deseos rebeldes e inhibidos de la gente. En la risa, como en el vino, hay una verdad, además de la punzante farsa y fingimientos solemnes. El arte trivial puede evitar la tristeza en un mundo deprimido a través de una burla juguetona y de una charla liviana y entretenida.

La oposición dialéctica entre el gran arte y el trivial está a veces armonizada en un tipo sintético de gran obra. Los valores esenciales del arte trivial, como la obscenidad de Rabelais; de Falstaff, de Shakespeare; y de las comedias de Aristófanes, pueden ser incorporados a un marco más amplio y así ser elevados de la trivialidad a la participación de la grandeza.

Traducción de MANUELA GARCIA P. y XIMENA GUARELLO Z.

**Prof. MUNRO, THOMAS.**

Esteta y crítico norteamericano. Presidente de "AMERICAN SOCIETY FOR AESTHETICS" (1942-44); miembro de la "AMERICAN ACADEMY OF ART AND SCIENCE"; de la "ROYAL SOCIETY A." (Londres); de la "AMERICAN ASSOCIATION FOR ADVANCEMENT OF SCIENCE", etc. Caballero de la Legión de Honor (Francia). Profesor A., de la Western Reserve Univ. de Cleveland, Ohio. Director (Editor) por muchos años de "JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM".

Autor de los libros: "PRIMITIVE NEGRO SCULPTURE" (1926); "SCIENTIFIC METHOD IN AESTHETICS" (1928); "GREAT PICTURE OF EUROPE (1930); "THE ARTS AND THEIR INTER-RELATIONS" (1949); "TOWARD SCIENCE IN AESTHETICS (1956); "ART EDUCATION: ITS PHILOSOPHY AND PSYCHOLOGY (1956), etc.

Sus libros y artículos han sido traducidos a varios idiomas.