

LOS VALORES ARTISTICOS

*Conferencia dictada el 9 de enero de 1985 en la
Universidad de Atenas en el Seminario de
Postgrado con tema "Los Valores",
por María Cecilia Posada G.*

*Base de esta Ponencia fue el texto
"Oi Kallitechnikés Axíes" del Profesor
Evángelos Moutsópoulos*

Pese a que las concepciones epistemológicas de Bachelard dieron por superado el problema de las relaciones sujeto - objeto al establecer que el conocimiento científico se logra tras un proceso donde los linderos entre objetividad y subjetividad son abolidos, no nos es posible abandonar la terminología congnotiva de objeto (todo cuanto constituye para la conciencia un blanco de referencia como experiencia de lo vivido), ni de sujeto, en tanto conciencia que se abre al conocer con sus estructuras adquirientes. La adquisición de cualquier conocimiento parte siempre de ciertos datos de la conciencia, sea de sus estruc-

turas categóricas o valorizantes, o de los objetos que se ha apropiado por asimilación. Así pues, podemos decir que el proceso de conocimiento es llevado a cabo, de un lado, por las estructuras internas de la conciencia, cuando su intencionalidad o apertura es puesta a prueba por los hechos o acontecimientos a conocer y de otro, por los datos de la experiencia sensible que una vez formalizados o convertidos en mensajes codificados son asimilados por la conciencia.

Entre tanto, la relación dinámica de correspondencia y de mutuo determinismo entre la conciencia y sus objetos, no podía hacerse más evidente: la intencionalidad de la conciencia sólo puede ser satisfecha por la experiencia y, a su vez, sólo la conciencia puede dar existencia real a los datos sensibles.

Cuando sucede la adecuación entre la apertura de la conciencia a conocer y la disponibilidad del objeto a ser conocido, entonces se habla de verdad del conocimiento, o sea que, verdad es ante todo, la creación de una relación entre la conciencia y su objeto. Y si en la asimilación del objeto, el pensamiento permanece fiel a la naturaleza de aquel, es decir que adopta y reconoce todos sus aspectos, entonces hablaremos de objetividad del conocimiento. En este caso, es preciso no olvidar que la conciencia siempre mantendrá una distinción de principio con su objeto, pues pese a adecuársele, no se le confundirá jamás, así como tampoco adquirirá, su intención, ningún derecho sobre la existencia del objeto. Las relaciones conciencia -objeto en la formación del conocimiento deben pensarse pues, en forma condicionante y a su vez libre, estableciéndose entre las concepciones dinámica y estática del conocimiento, una dialéctica completa.

Pero cómo logran las conciencias unificarse para que la asimilación resulte universal y la realidad reflejada sea cierta? Frecuentemente, se reduce el problema a la obtención de una uniformidad de la información y se cae en el peligro de una mal entendida universalidad que lleva a la impersonalización o in-

humanización del conocimiento. Las conciencias quieren ante todo, formas generales y abstractas de valor universal y eficaces y por ello cada vez que emiten mensajes, procuran reducirlos a una forma de expresión experimentada, aprobada y semánticamente sólida, mientras que por su parte, las conciencias receptoras los aceptan sin discusión. Esto es lo que en el terreno del conocimiento se define con el nombre de conformismo. Si, por el contrario, las conciencias emisoras alteran las estructuras formales del mensaje, con el fin de hacerlo más impactante a las conciencias receptoras, o si éstas desconocen deliberadamente, el valor objetivo del mensaje, dudando de la credibilidad de la fuente emisora, entonces nos hallaremos frente al fenómeno de deformación.

Veamos ahora, cómo se pone en marcha el engranaje conceptual hasta aquí enunciado, cuando el mensaje a tratar es el artístico; cuando el objeto a conocer es la obra de arte. Nuestro trabajo se ocupará de los problemas epistemológicos implicados en la apreciación y reconocimiento de una obra artística, para poder comprender así, el por qué en el campo artístico es absolutamente indispensable hablar de valores, o sea, contar con la presencia de una axiología del objeto estético. La realidad artística será tan peculiar que cuanto sobre verdad, objetividad e información rige epistemológicamente en el campo de la ciencia, será delimitado axiológicamente en la estética.

Si al mirar una obra de arte la tomamos como objeto estético, ello impone la necesidad de que exista también una razón que le de significación o valor a su existencia y que haga objetiva la intencionalidad de la conciencia. Pero cómo puede estar en condiciones de fundamentar los diversos objetos estéticos como tales, aquella razón? Esto nos hace pensar que existe una axiología del objeto estético, una serie de categorías que funcionarán como valores puros o como relaciones no éticas, bien sea a la hora de la creación artística o en el momento en el cual, el espectador la admira como tal.

Cuando la creación está en vías de realización, el artista posee una idealidad inicial que a través de una serie ininterrumpida de experimentaciones, procura plasmar en una forma realizada. Frecuentemente, si comparamos los dos momentos de la creación, el ideal y el real, vemos que existe una desnivelación entre ellos, sea porque el artista opta por una solución fácil a los problemas de la creación, o porque la obra se le escapa a sus manos. Ambos casos son tan perfectamente disimulados que sólo el artista puede apreciar la diferencia final. Sin embargo lo mágico del arte es que la forma realizada siempre será considerada verdadera y objetiva porque pesan más las estructuras universalmente aceptadas que la similitud aparente de las formas representadas con los objetos sensibles.

En materia de arte, el orden de ideas que se establece no sólo es aplicable a la realidad, como sucede en la ciencia, sino que es la realidad misma; por ello, mientras a nivel científico, la verdad y la realidad se separan, en aras de la objetividad, a nivel artístico se identifican. Pero, en tanto la verdad artística es una realidad instaurada, su universalidad sólo podrá ser alcanzada, en virtud de su porcentaje de éxito. Aquí vemos claramente, el importante papel que juega la ética, en el logro de la verdad artística, pues la forma creada es, en principio, particular y única, pero logra por su capacidad de adaptación al modelo intencional de creación, el éxito que necesita, haciéndose universal. Y es una virtud de ese matiz de adaptabilidad propio de la realidad instaurada, donde la verdad se convierte en una adecuación de sinceridad que, por ende, atañe al dominio de la ética y no al epistemológico, pese a que el postulado de sinceridad también funciona dentro de unas determinadas condiciones formales rigurosas.

Con estas peculiaridades de la verdad en materia de arte resulta evidente que la realidad artística u obra final del proceso de creación, alcanza el nivel de valor y que los modelos propuestos por la activi-

dad instauratriz del arte, atañen al estatuto de valores, más que ser instrumentos del pensamiento, como sucede al interior de la actividad científica. Sin embargo, es preciso destacar que el orden de ideas artísticamente instaurado, es propio por igual a cada una de las obras de arte, porque es un orden que se basta a sí mismo y que posee su propia lógica de principios universalmente válidos.

En cuanto a la actividad artística debemos olvidarnos de la usual fidelidad del pensamiento al objeto sensible y observar más bien en qué grado la forma instaurada se adecúa a las estructuras que han sido admitidas universalmente, ya que, en materia de arte, la objetividad no es otra cosa que un consagrarse al terreno de lo universal y dista mucho de cualquier preocupación realista. A esta altura de las circunstancias suelen presentarse los dos fenómenos que denominamos conformismo y deformación, sea adoptando como categorías de universalización estéticas, estructuras o valores ya dados y que con fidelidad ciega se siguen, o bien, considerando como ídolos aquellos modelos y revelándonos a tenerlos en cuenta. Se trata de dos posiciones contrarias de la conciencia artística: de un optar por lo establecido o por lo nuevo, por lo tradicional o por lo revolucionario. Cualquiera de estas dos tendencias es peligrosa para la obra de arte porque la limitan y juzgan bajo perspectivas no adecuadas.

Cuando los distintos movimientos artísticos no nacen espontáneamente del devenir histórico al que se encadenan, o sea como reacción natural a los valores estéticos anteriores, entonces son originados por problemas morales, sociales, políticos. Aquí nos hallamos ante valores a-estéticos que ponen en peligro la objetividad y la verdad de la obra de arte como también el gusto de artistas y críticos. Esto no significa que la estética deba desvincularse de lo social y entrar en un proceso de purificación ideológica donde las únicas categorías admisibles sean exclusivamente, las de valor artístico absoluto. No podemos olvidar que

el mensaje artístico es humano y por lo tanto, no puede ser aislado de la evolución histórica de los valores sociales. A través del arte se refleja la cultura y modo de pensar de un pueblo o época, su espiritualidad y sensibilidad. Y así, toda creación artística, si es sincera, expresará la participación del artista en los valores bien sea étnicos, religiosos o políticos de su grupo. Nuestras exigencias al arte no se ubican en el terreno de la deshumanización sino de la autenticidad, pues del mismo modo que la verdad artística requiere una adecuación de sinceridad, la obra de arte debe ser auténtico símbolo de un pensamiento común a todas las conciencias estéticas.

Dado que el conformismo estético suele proceder de una intención moralizadora, pretende detener el devenir histórico de los movimientos estéticos, imponiendo formas de arte estériles o categorías que, con el título de clásicas, quieren hacerse pasar por absolutas y atemporales. Esto es muy distinto a los movimientos de renovación hechos en base a modelos clásicos como sucedió en el arte renacentista, donde pese a los cánones provenientes del arte clásico griego, para la escultura y la pintura, las obras creadas poseen la autenticidad renacentista, es decir, el espíritu de una época que se abre a la contemplación de un nuevo mundo y se niega a permanecer atado a la cosmovisión teocéntrica medieval. Si tomamos como ejemplo los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, comprenderemos lo que significa tener autenticidad artística y hacer de la obra de arte un medio de expresión que trasciende las diferencias conceptuales o epocales para hacerse universal. Se trata de temas religiosos, como las exigencias del poder de la Iglesia así lo imponían, pero representados con figuras carnales y pasionales, más humanas que divinas. Precisamente, en esta humanización de lo divino o paganización de lo sagrado, hay un intento de retornar a valores clásicos antiguos, pero fuera de todo conformismo, porque lo artístico de estos frescos religiosos no es el elemento mitológico griego que recuerdan, ni su antropocentrismo renacentista, sino el mensaje

artístico que transmiten en tanto objetos artísticos de valor universal.

Totalmente contraria es la actitud del movimiento deformatista. En vez de intenciones moralizadoras se sostienen postulados de libertad, atribuyéndose a este término un sentido equivocado de libertinaje, motivado por impulsos extravagantes y entusiastas de personas cuya única regla de comportamiento es el snobismo o deseo de estar a la última moda. Los mismos frescos de la capilla Sixtina a los cuales hicimos mención anteriormente, fácilmente nos pueden ilustrar sobre la verdadera distinción entre lo que significa una sana libertad frente a las categorías artísticas y un erróneo libertinaje de valores. Las figuras de Dios y de Adán en "La Creación del Hombre", poseen un rasgo particular de humanidad que solo con audacia y mentalidad renovadora, podía plasmarse en aquella época. Un Dios dominador y poderoso pero de rasgos bondadosos y un hombre completamente indefenso y débil que trata de no perder el fortificante contacto con lo divino. Esta realidad creada por el artista brotó de un modelo que las demás conciencias artísticas pudieron reconocer como auténticamente valioso, mientras juicios conformistas protestaron por el irrespeto a la imagen de Dios o por la exageración de la desnuda debilidad mortal.

Todos estos problemas que la obra de arte enfrenta deben ser superados mediante una precisión exitosa de las diversas categorías atribuibles a los objetos artísticos, en otras palabras, mediante una buena axiología estética que conduzca las conciencias a la correcta fundamentación de las obras de arte y a una puesta a prueba de su intencionalidad estética.

Según los principios que sobre el conocimiento de una obra artística hemos estudiado hasta aquí, debemos destacar que nuestra interpretación filosófica del arte ha sido la siguiente: una actitud creadora concienzosa. Siendo así, el papel de las categorías estéticas

cas en la conciencia es promordialísimo, no sólo por su función valorativa sino también porque, tras la creación artística coexistirán con el objeto creado, caracterizándolo particularmente y además las categorías estéticas no sólo caracterizan los objetos a los cuales se refieren y valorizan, sino que también son substanciadas por esos objetos considerados como realidades al objetivizar una determinación concienical que las engendró como tales. Consecuencia de la correspondencia mutua, categoría-objeto, será la numérica indeterminación de las categorías, ya que si cada objeto es caracterizado por una de ellas en particular, la singularidad de los objetos se traslada a las categorías. Sin embargo debemos cuidarnos del peligro de un fraccionamiento de los matices estéticos categoriales, o sea de la pérdida en una infinita adjetivización. Pese a su riqueza numérica, los valores artísticos están limitados y con frecuencia se da el caso de que una obra representa varios a la vez. Afortunadamente la filosofía del arte ha distinguido un cierto número de categorías básicas mediante la reunión y combinación de muchas de ellas en géneros estéticos y su organización en sistemas.

Sin embargo, el problema de una fragmentación de los valores sigue asechando a la estética, porque la contención de las categorías sólo puede hacerse mediante un sistema cerrado y jerarquizado, o sea, mediante el rechazo de toda estética liberal. Debemos pues hallar una solución intermedia que permita la adopción de un sistema abierto de categorías, pero sin correr el riesgo de la individualización o adejtivización. Esto sólo es posible, con una distinción rigurosa entre categorías legítimamente estéticas y categorías a-estéticas; con la adopción de un criterio artístico que mida la autenticidad e intensidad, tanto de los objetos como de las emociones estéticas. De este modo, cada vez que los criterios estéticos reconozcan la autenticidad artística de un objeto, el campo de la estética estará en disponibilidad de enriquecerse con algo nuevo, sin que por ello sea obligado a perder los límites que le otorga la noción de lo estéticamente legítimo.

Mas, cómo es posible limitar los criterios universales de la esteticidad y asegurar la interpretación correcta de los símbolos de una obra cuando su contemplador se propone traducirla? Si como anteriormente vimos, las categorías estéticas son las aperturas a través de las que cada conciencia, está en condiciones de disfrutar el objeto estético creado, cómo pues puede lograrse la objetividad estética? Precisamente la estética contemporánea busca adoptar criterios que justifiquen la originalidad de las categorías estéticas, con la perspectiva de que ellas expresan también reacciones estéticas agradables o desagradables frente a la presencia de objetos estéticos, tanto artísticos como naturales. Y es éste el camino a seguir. En resumen, el aspecto más importante de una categoría estética es el justificar completamente, la existencia estética de las obras de arte, sin olvidar que la auténtica obra de arte, supera su propia época.