

# **Filosofía**

---



# HERMENEUTICA DEL HECHO ARTISTICO<sup>1</sup>

JESUS AVELINO DE LA PIENDA

## RESUMEN

El autor intenta determinar las condiciones de posibilidad del discurso artístico, sus características distintivas y de su irreductibilidad a otros tipos de discurso. Utiliza para ello el método de análisis trascendental. Su objetivo es sentar aquellas bases desde las que se explique y haga posible la comunicabilidad e interdisciplinaridad entre los distintos saberes que lo estudian.

**Palabras clave:** Filosofía; Arte.

## ABSTRACT

The autor tries to determine the possibilities of artistic expression, its distinctive characteristics and its incompatibility with other means of expression. He uses the method of transcendental analysis. His aim is to lay those foundations which explain and facilitate the communicable and interdisciplinary nature among the different disciplines that study it.

**Key word:** Philosophy; Art.

Si tomamos la Filosofía como una reflexión acerca de los productos de la cultura, está claro que tiene algo que decir sobre el discurso artístico. Este es también una parte de la cultura. Es más, como dice García Morente,

*“la reflexión sobre el arte y la belleza es sin duda tan antigua como la misma producción del arte y la belleza”*<sup>2</sup>.

Y es misión de la Filosofía la de precisar el planteamiento de los problemas. Su progreso está ligado al avance en esa función. Aquí estamos ante un producto cultural, el del discurso artístico, que plantea una serie de preguntas, alguna de las cuales sólo desde el análisis filosófico se puede responder. Entre esas cuestiones quiero destacar una, que es eminentemente filosófica: ¿cuáles son las condiciones de posibilidad del discurso artístico? Y otras que contribuyen a precisar su naturaleza particular: ¿es el discurso artístico una realidad cultural irreductible a otros tipos de discurso?, ¿cuáles son sus características distintivas?, ¿hay en él elementos desde los que se pueda fundamentar la interdisciplinariedad de los distintos saberes que lo estudian?<sup>3</sup>.

Antes de entrar en las respuestas a estas cuestiones se hace necesaria una precisión sobre lo que se entiende por *discurso artístico*. Aquí lo tomo como un complejo de tres *hablas*: el habla del artista en su acto creador, el habla del objeto artístico<sup>4</sup>, que una vez creado, se independiza en cierta manera de su creador, y el habla del que emite un juicio de gusto sobre ese objeto<sup>5</sup>.

El discurso artístico hay que distinguirlo del *discurso disciplinar* correspondiente, que toma el discurso artístico como campo de sus estudios<sup>6</sup>. El discurso disciplinar sólo se podría calificar de “artístico” por razón del objeto, no por razón de sí mismo<sup>7</sup>. El estudio disciplinar sobre la historia de la pintura o de la música no es arte de pintura ni arte musical. Es un discurso que no quiere ser artístico sino científico, dentro del campo específico de las llamadas Ciencias Humanas.

En este ensayo mi propósito más directo es el análisis de las condiciones de posibilidad del discurso artístico con el fin de ver si desde ellas se pueden sentar bases que justifiquen la comunicabilidad e interdisciplinariedad de los saberes que lo estudian.

Kant, en su obra *Crítica del juicio*, es el primer filósofo que lleva a cabo, de manera sistemática, un análisis de las condiciones de posibilidad del *juicio de gusto*, que es una parte del discurso artístico. Aquí voy a recordar algunas ideas fundamentales del análisis kantiano, pero no quiero quedarme ahí. El análisis que hace Kant resulta incompleto y puede ser enriquecido con nuevas perspectivas.

## 1. LA CREACION ARTISTICA

---

La creación artística tiene múltiples vías de manifestación. Unas veces se realiza como objeto de segunda intención que acompaña o forma parte de cualquier otra creación cultural<sup>8</sup>. Otras veces es buscada por sí misma, como objetivo principal. Como tal tiene distintas maneras de des-ocultarse o de hacerse “verdad” (*a-létheia*): la musical, la literaria en su diversas formas, la pictórica, la arquitectónica, la escultórica. La palabra, el sonido, el color, la figura, son distintas formas de hacerse “verdad”.

## 1. Naturaleza de la creación artística. El arte como técnica

Si tomamos el “arte” en su sentido más originario, hay que decir que está en relación muy directa con la palabra “técnica”. El arte es un tipo de técnica. Técnica, en su significado etimológico más radical, tiene un sentido “natural”: significa “dar a luz un nuevo ser” o “parir”. El nacimiento de un animal o de un niño es una acción técnica<sup>9</sup>. Posteriormente la creación técnica adquiere un sentido artificial, pasa a significar lo que es obra del artificio humano, una creación cultural<sup>10</sup>.

En sus orígenes técnica artificial y creación artística están muy ligados entre sí: su objetivo es la creación de un nuevo ser. Posteriormente, técnica y arte sufren una cierta ruptura. La producción técnica, sobre todo desde que se hace a partir de estudios científicos previos, tiende a estar dominada por el interés económico, político o militar. En ella se busca ante todo el *poder sobre la Naturaleza*. Las creaciones técnicas son manifestaciones del afán humano de conocer la Naturaleza para dominarla y ponerla a su servicio<sup>11</sup>.

Las creaciones artísticas, por el contrario, están marcadas por el desinterés o por un interés muy distinto: el interés de la mera expresión artística. Esta es buscada por sí misma<sup>12</sup>. Dice Victor Sariego al respecto:

*“Todo artista verdadero siempre trabaja para sí mismo y halla satisfacción al crear sus formas... De este modo reivindica plenamente su libertad ante cualquier obligación impuesta siendo la necesidad que lo motiva la esencia de la vida”*

La creación artística, por tanto, es un tipo de creación técnica por cuanto en ella se da luz a un nuevo ser. Pero se separa como un campo propio dentro del campo general de la técnica. Se separa porque es fin en sí misma (finalidad interna): el arte se crea ante todo por el arte mismo; y también se separa porque va dirigida ante todo al juicio de gusto, que no es utilitarista. El resto de la producción técnica está motivada por un a finalidad externa; se da para dominar la Naturaleza y obtener de ella beneficios para el hombre, es utilitarista.

El interés de los beneficios también puede estar entre los fines de la creación artística, pero nunca será el fin principal que la mueve. Si lo fuera, sería menos artística o simplemente no lo sería. El arte por el prestigio social o por el dinero es menos arte, si es que lo es en algún sentido. No se debe confundir la creación artística con el comercio en torno al arte, que suelen movilizar los no artistas que viven del arte. De hecho, la capacidad humana de manipular las creaciones culturales alcanza también al arte. Pero la manipulación del arte no es arte.

## 2. Singularidad e irrepetibilidad de la creación artística

Hay que separar, pues, la creación artística de la creación técnica mecánica y también de la creación técnica artística. Como dice M. García Morente,

*“Una poesía puede ser correcta y elegante, una oración puede ser profunda y ordenada, un cuadro puede estar bien dibujado y bien compuesto, una sinfonía obedecer a todas las reglas de la armonía y de la composición. Sin embargo, no son obras de arte si les falta la chispa del genio, lo indefinible en la creación, lo que ni se puede transmitir, ni imitar, ni enseñar, lo que Kant llama “espíritu”<sup>13</sup>.*

Cada creación artística, como acto y como objeto, es un hecho singular, único e irreplicable. Lo es como *acto*. El artista no crea siempre que quiere, sino cuando se siente inspirado. Sentirse inspirado no es un acto voluntario libre. Es una condición previa que pertenece a la *espontaneidad* del artista<sup>14</sup>. Cuando se siente inspirado, entonces depende de su libre voluntad el entregarse o no a la creación artística, si las circunstancias no se lo impiden. El sabe muy bien que cada situación de inspiración no es repetible. El estado general de la persona es algo que cambia constantemente. Cambian las circunstancias, los estímulos, las ilusiones. Dice M. García Morente comentando a Kant:

*“una de las determinaciones del genio (artista) es que él mismo ignora cómo ha producido la obra de arte, y no puede ni describir ni reducir a una ley científica el mecanismo de su producción”*<sup>15</sup>

Así pues, el acto de creación artística tiene esa doble dimensión de acto inspirado (espontáneo) y de “acto libre” (voluntario). Desde ambas dimensiones es irreplicable. Desde la dimensión espontánea porque ésta es algo vivo que evoluciona constantemente. Desde la dimensión de la libertad porque todo acto libre es por naturaleza único; como tal acto libre lleva siempre consigo su propia *responsabilidad*; el hombre es responsable de cada acto libre por separado. Ante los tribunales, civiles y religiosos, humanos y divinos, es juzgado por cada uno de ellos.

Esta irrepeticibilidad del acto artístico se transfiere al *objeto artístico* creado. Por eso, no se dan dos *Novenas Sinfonías* de Beethoven ni una segunda pintura de *Las Meninas* de Velázquez, etc. Se pueden hacer copias pero no nuevas creaciones absolutamente idénticas. Cada objeto artístico es irreplicable por naturaleza. De ahí que tenga un valor único. También radica en esa irrepeticibilidad el enorme valor económico que adquieren algunas creaciones artísticas. Lo repetible se devalúa en todos los sentidos.

Esta irrepeticibilidad del acto y del objeto artísticos les separa claramente del acto y del objeto *técnicos*. Entendidos éstos en su sentido moderno, basados en un saber científico. Ambos, acto técnico y su producto, son indefinidamente repetibles, porque son aplicaciones de una ley universal. El acto técnico se ha vuelto acto mecánico: puede ser realizado por máquinas y, aunque lo realice el hombre, lo hace mecánicamente. No obstante, puede ir acompañado de cierta creatividad artística.

### **3. Creación artística y causalidad personal**

Esta singularidad e irrepeticibilidad de la creación artística adquiere una mayor clarificación si lo analizamos a la luz de lo que en otras publicaciones he llamado *causalidad personal*. No voy a repetir aquí lo que ya está expuesto a la lectura de todos<sup>16</sup>. Sólo quiero retomar algunas ideas más imprescindibles para aclarar la íntima relación entre la creación artística y la causalidad personal.

En primer lugar, al contrario de los que defienden la llamada corriente “galileana”<sup>17</sup>, los positivistas y neopositivistas,

*“la causalidad final es fundamento de la causalidad eficiente y el lugar originario del concepto de causa no es la Naturaleza infrahumana, sino precisamente el hombre en cuanto persona”*<sup>18</sup>.

El hombre experimenta y sabe originariamente lo que es causalidad al experimentar su propio acto de conocer. El es el que produce ese acto, pero lo hace bajo una acción: la atracción que ejercen en él el ser en general, el bien en general, lo bello en general<sup>19</sup>. Es desde esa experiencia originaria desde la que puede entender lo que es causa y causalidad en la naturaleza cósmica y no al revés, como generalmente opinan científicos y ciertas corrientes de filósofos.

Es más, la quintaesencia de la causalidad está en el acto libre de la persona. La persona es causa de sus actos libres y, por ser libre, es responsable de cada uno de ellos. Cada acto libre tiene su propia responsabilidad, es único e irrepetible, como lo es el sujeto personal que lo pone. Hay una irrepetibilidad que se aplica al sujeto personal y otra que atañe a cada uno de sus actos libres. Hay otra que se predica de sus actos espontáneos, en cuanto actos de un ser vivo; la vida no tiene dos momentos iguales, es un continuo devenir. No es mecánica.

La persona, en cuanto *microcosmos*, conlleva en sí todas las formas de causalidad de la Naturaleza. Y, por ser *espíritu*, añade otras nuevas. El hombre es materia y espíritu, pero no entiende el espíritu desde la materia, sino al revés. Es el espíritu el que pregunta y responde sobre la materia. La persona, ser espiritual-material, implica en su acción todas las formas de causalidad: material y formal, eficiente y final<sup>20</sup>. Pero su acción está marcada ante todo por la causalidad final: todo acto personal, libre, está movido por un fin, que se conoce, que atrae y se busca<sup>21</sup>.

Esa causalidad final recubre todo su obrar. Es más, en virtud de ese recubrimiento, la causalidad personal es un *círculo causal*. Por ejemplo: quiero ir a pescar (c. final). Para ello necesito una caña y decido hacerla (c. eficiente). Utilizo fibra de vidrio (c. material) a la que doy forma de caña (c. formal). Por fin voy a pescar. El círculo se cierra con la consecución del fin buscado. Las causas eficiente, material y formal aparecen como *momentos* del devenir de la causalidad final. Todas juntas constituyen el círculo de la causalidad personal. El fin es el primero en la intención y el último en la ejecución, pero actúa desde el principio moviendo toda la acción de la persona.

La persona humana es, por tanto, el lugar originario en el que el hombre experimenta lo que es causalidad. Y, entre todos sus actos, es el *acto libre* en el que experimenta lo que es la *acción creativa*, lo que es dependencia de un fenómeno respecto a otro<sup>22</sup>.

Pues bien, el acto de creación artística es un acto de causalidad personal, que conlleva todas las formas parciales de causalidad. En ella el artista se proyecta también como persona. El acto y el objeto artísticos participan de ese carácter personal, único e irrepetible, del sujeto creador de los mismos. La causalidad artística es un tipo de causalidad personal junto a otros como la causalidad moral, la causalidad política, etc.

El objeto artístico, por otra parte, es como un organismo que no tiene vida en sí mismo. Sólo es ser vivo *para alguien*. La causalidad personal no sólo está en su origen; también en su destino. El artista convierte la naturaleza (colores, roca, madera, etc.) en *palabra artística*, que habla a quien sea capaz de escucharla. Como toda palabra, apunta hacia un oyente. La palabra se rige por la causalidad personal. Por eso dice García Morente que

*“el mármol habla, ríe, llora, se enoja, se exalta, ruega, ataca, duerme, sueña,..., como si fuera hombre”*<sup>23</sup>

Es decir, el mármol se personaliza o se hace persona, cuando se convierte en arte<sup>24</sup>.

### 3. Subjetividad-objetividad del acto y el objeto artísticos

Todo acto humano es por esencia subjetivo. Pertenece a un sujeto. Incluso los actos que pretenden ser más objetivos, como los del conocimiento científico, tienen una dimensión subjetiva inalienable.

Pero el acto de creación artística es más intensamente subjetivo. Es un acto creativo individual irreplicable. No se subyuga a las leyes de la lógica formal ni tampoco a las normas de la moralidad, como dice Kant en su *Crítica del Juicio* respecto a los *juicios de gusto*<sup>25</sup>. Su norma es la no-norma, es la creatividad original. La creación artística, como acto y como objeto, es *a-moral*. No es ni buena ni mala moralmente. Es, como dice García Morente, una provincia autónoma de la cultura humana<sup>26</sup>. El discurso moral es esencialmente imperativo y va dirigido a la voluntad libre. El discurso artístico es esencialmente mostrativo; no manda, sino que invita mostrando y se ofrece al sentimiento o juicio de gusto<sup>27</sup>.

El objeto artístico también lleva en sí ese sello de la subjetividad, que lo religa a su creador personal. Esa referencia subjetiva tan destacada no se encuentra en otras creaciones culturales como, por ejemplo, en una fórmula química, una teoría científica o un utensilio hecho en serie con un fin meramente utilitarista.

Toda creación cultural tiene detrás un sujeto creador. Pero, mientras unas creaciones como las artísticas muestran llamativamente a su autor, otras lo relegan al anonimato.

Hay que decir también que tanto el acto como el objeto artísticos tienen una *dimensión objetiva*. En primer lugar, tenemos la objetividad del hecho artístico mismo. Es decir, el *hecho universal de la singularidad artística misma*. No se trata de la universalidad propia de la ley natural; ésta es monista respecto a sus singulares. Tampoco se trata de la universalidad de la ley moral, que busca una especie de monismo moral. No, es la universalidad de la repetición del único irreplicable. Muchos únicos irreplicables hacen un hecho universal constatable. La suma de los hechos artísticos da un todo muy especial, el todo de los hechos no repetibles. Cada uno es único, pero esa unicidad repetida crea el hecho universal del fenómeno artístico. Es una universalidad distinta a la universalidad de lo repetible. Aquí no hay leyes universales en las que se subsumen los particulares. Los particulares de la ley universal son repetición de lo mismo. Los particulares de la universalidad artística son repetición de lo distinto. En el caso de los hechos artísticos la única ley universal es la que niega ese tipo de ley monista. Aquí la universalidad que se impone es la de la pluralidad irreductible a uniformidad.

Esta universalidad tan peculiar es la que hace de] mundo del arte un campo autónomo de la cultura que exige un tratamiento específico. En esa autonomía y especificidad metódica radica la justificación epistemológica de las disciplinas que estudian el fenómeno artístico y también en parte su interdisciplinariedad.

El hecho artístico tiene, además, *otra dimensión de universalidad*. El acto artístico como tal es de la persona que lo pone, pero no sólo de ella. Lo es también del pueblo, de la cultura y de la época a la que pertenece el artista. Este no crea su obra de



arte a partir de la nada objetiva material ni tampoco a partir de su “naturaleza pura” como ser humano.

El artista tiene siempre una dependencia de los materiales que emplea. Estos le mantienen ligado a un medio geográfico y a una cultura concretos. Por otra parte, la “naturaleza pura” del artista no existe en realidad; es sólo un concepto abstracto. En realidad la naturaleza del artista sólo existe educada, enculturizada, socializada. El artista ha sido educado desde niño en las pautas de conducta de una determinada cultura. Sus preferencias y sus gustos están marcados por esa educación. Su pensar, su sentir, su querer no son puros. Están coloreados por el pensar, el sentir y el querer del medio social en que nació y fue educado. El artista es un ser “humilde”, como cualquier ser vivo; humilde en el sentido etimológico de “hijo de la Tierra”, hijo de un espacio y de un tiempo concretos. Esa filiación a la vez posibilita y limita su creatividad artística. El artista crea *desde* su pueblo, su cultura, su tiempo. Nace y se desarrolla (educa) en un *oikos* geográfico, biológico y socio-cultural. En él aprende a sentir en comunidad. Su obra de arte es por eso en gran medida una obra comunitaria.

Su personalidad no es exclusivamente individual suya. En buena medida es también una personalidad social, ligada a una determinada sociedad. Su sentir tiene mucho del *sentir común* de su comunidad. De ahí el *sensus communis*. El artista, cuando crea, participa siempre de ese sentido común, que aporta una dimensión ultrasubjetiva, y en ese sentido objetiva, a su creación artística.

Así se explica por qué existen estilos artísticos y épocas artísticas. En el arte clásico greco-romano, por ejemplo, cada obra es única, pero, a la vez, todas ellas son catalogadas bajo el rótulo común de “arte clásico greco-romano”. Por lo mismo, se puede hablar de “arte gótico”, “arte románico”, etc. La creación artística trasciende en este sentido al artista que la crea. Tiene raíces más allá del sujeto y bajo ese aspecto es objetiva.

Además, el objeto artístico, una vez creado, se independiza de su creador de alguna manera. Por eso exclamó el poeta una vez que vio publicadas su poesías:

*“Ya no me pertenecen. Ya mis poemas han pasado a la contemplación del lector...”<sup>28</sup>*

La creación artística ahí está, para que la contemple y valore quien quiera y como quiera. Ella es el objeto ahora del *juicio de gusto* y también del *juicio crítico* de las distintas disciplinas que lo estudian. Estas dos dimensiones descritas del carácter objetivo de la obra artística son ya un fundamento antropológico clave de la posibilidad del trabajo interdisciplinar sobre el discurso artístico.

## **2. EL JUICIO DE GUSTO. SUBJETIVIDAD Y OBJETIVIDAD**

Frente a un cuadro, una estatua, un edificio, leyendo una novela o escuchando una pieza musical, cualquiera puede emitir el juicio: “me gusta o no me gusta”. Sea un erudito o un analfabeto. Es algo así como un derecho innato e inalienable. Como dice Kant, su fundamento es el *sentimiento*. Y el sentir, aunque de hecho está siempre “in-formado” por la educación recibida, es una capacidad natural, innata al sujeto<sup>29</sup>.

El juicio de gusto no es un juicio de verdad, no es un juicio científico ni quiere serlo. No es un juicio de lo que es o no es. No es un juicio ontológico. Tampoco es un juicio sobre lo bueno o lo malo. No es un juicio sobre el deber ser, un juicio moral. Es un juicio con naturaleza propia, no basado en el conocimiento objetivo, aunque lo supone. Tampoco se basa en la libertad. Algo no me gusta porque quiero. El gusto es anterior e independiente del querer. El que un cuadro me guste o no depende del cuadro y de mi sentimiento, no de mi voluntad libre. Por eso es también *amoral*. Nadie es moralmente responsable de sus gustos estéticos (ni de los demás gustos). El juicio de gusto es una forma de conocer o de “concebir” la realidad en lo que tiene de bella<sup>30</sup>.

El juicio de gusto es eminentemente subjetivo. Está ligado como ningún otro acto humano a la situación particular de cada persona. Esta *subjetividad* irreductible es una vieja intuición que ha sido recogida en dichos que se han hecho proverbiales. Los latinos la expresan diciendo:

*Aliis alia placent*  
 (“A unos gustan unas cosas y a otros otras”)

Los medievales lo hicieron con esta otra frase:

*De gustibus non est disputandum*

que equivale al dicho popular:

“Sobre gustos no hay nada escrito”.

Hay también una seguidilla que dice:

“*En materia de gustos  
nadie dispute,  
que para ser de gusto  
basta que guste*”.

Este carácter subjetivo del juicio de gusto lo exime de toda justificación racional o moral, teórica o empírica. Si una pieza musical me gusta no tengo que justificar ante nadie ese sentimiento.

No obstante este carácter particular del juicio de gusto, basado en su irreductible religación al sujeto que lo emite y a su situación vital individual, existe la universalidad del hecho mismo del juicio de gusto: *todos* los humanos tiene derecho a emitirlo y de hecho lo emiten alguna vez. Se trata de una capacidad del sujeto humano como especie. En él se da una “apertura” o “disposición a priori” para la percepción de lo bello.

El hombre capta lo bello porque de antemano se da en él una *apertura hacia lo-bello-en-general*. En esa apertura se da una *anticipación*, un *pre-sentimiento* de lo bello en general. Toda apertura tiene un punto de partida un *desde-dónde*, que es un punto cerrado o delimitado. Y tiene un *hacia-dónde*, un *horizonte*, hacia el que se da esa apertura. Un ángulo abierto (<) sería su mejor representación gráfica.

El punto de partida consiste en el hecho mismo de la capacidad que tiene el hombre para percibir, vía sentimiento, la belleza. Esa capacidad consiste en una especie de *identidad a priori* entre sentimiento y belleza. Una pre-disposición del sentimiento para percibir lo bello en general.

Este pre-sentimiento de la belleza en general como tal, no existe separado, sino que se deduce como condición transcendental de posibilidad de cada juicio de gusto concreto. Es una simpatía a priori hacia lo bello. No se trata de una percepción concreta de un objeto concreto bello, sino de la predisposición que hace posible esa percepción.

Esta dimensión transcendental del juicio de gusto es *universal*. Es un constitutivo específico del hombre. Es subjetivo en cuanto es tal constitutivo del sujeto humano en general. Pero es una realidad objetiva en cuanto trasciende a cada sujeto humano concreto y se extiende a todos los demás. Digamos, por tanto que se trata de una *subjetividad específica*, una propiedad de la especie.

La subjetividad-objetividad se plantea también a otro nivel. Me refiero al nivel de los juicios concretos de gusto. Aquí es aplicable lo dicho anteriormente sobre el acto de creación artística y su obra en lo que se refiere a su objetividad basada en el *sensus communis*, fruto de la enculturación. El sujeto del juicio de gusto no puede decir con propiedad que le gusta lo que le da la gana. Tendría que decir más bien que le gusta lo que le enseñaron a gustar. La subjetividad de su juicio no es pura, sino que está religada a un sentir artístico que comparten los de su pueblo y su cultura. Un saber y sentir previos que se adquieren por educación.

Pongamos algunos ejemplos. El juicio de gusto de un occidental cristiano o judío, ante la estatua del Moisés de Miguel Ángel seguramente que tiene, a pesar de sus diferencias, mucho de común. Moisés pertenece a la tradición común abrahámica, que los dos comparten. Los dos podrían exclamar: ¡Me gusta! Pero lo mismo exclamaría un budista ante una de las muchas estatuas del Buda. En realidad las estatuas les hablan a cada uno de ellos. Pero crucemos los participantes. Pongamos al cristiano o al judío ante la estatua del Buda y al budista ante el Moisés. Posiblemente ninguno de ellos emita juicio alguno. La estatua del Buda no dice nada a los dos occidentales ni el Moisés al budista. No entienden el habla de la estatua. No hay comunicación. Los gestos del Buda resultan extraños para el occidental mientras está cargados de sentido para el budista. La expresión del Moisés es muda para el budista y fuertemente expresiva para el occidental.

El hecho es claro. No obstante, si queremos comprenderlo necesitamos de alguna explicación antropológica. Y es que sólo entendemos lo que de alguna manera previamente sabemos. El *saber previo categorial*<sup>B1</sup> concreto, fruto de la educación recibida, modela no sólo el entendimiento para captar verdades concretas; no sólo la voluntad para sintonizar con ciertas normas morales; sino también el sentimiento para simpatizar con formas concretas de belleza. El sentimiento de lo bello no se da en estado natural puro. Sólo enculturizado. Es decir, siempre in-formado por ciertas preferencias hacia determinadas formas bellas.

También somos educados para lo bello, aunque con frecuencia de forma irrefleja, informal. Nuestro *sentir previo* se va modulando, sin darnos cuenta, a través de la enculturación que sufrimos cada día. Ese sentir previo artístico nos hace especialmente receptivos hacia los objetos bellos de nuestro entorno cultural e insensibles hacia

los extraños. Ese sentir previo artístico puede tener distintos niveles o círculos, desde el familiar hasta el más general de la cultura a la que pertenecemos. Es lo que constituye lo que podríamos llamar *sentido común artístico*. El juicio de gusto está siempre condicionado y en parte constituido por ese sentir común.

Bajo este aspecto tiene una dimensión objetiva. No es tan subjetivo y particular como parece. En el sujeto se da una identidad previa, también a nivel categorial, entre su sentir artístico y lo bello concreto sentido. Hay un componente sociocultural que va más allá del sujeto concreto del juicio de gusto<sup>32</sup>.

Este sentir común sociocultural lo expresaron los latinos con frases como ésta:

*Arcades ambo*

(“Ambos de la Arcadia”). Se dice de las personas que tienen gustos comunes.

Este componente sociocultural del juicio de gusto constituye una de las condiciones de posibilidad del fenómeno de las *modas* y también del montaje económico que tiene lugar en torno a las obras de arte. Sin ese sentir artístico previo ni las modas serían posibles ni nadie daría un duro por una obra de arte. Antonio López no vendería un cuadro y el Museo de El Prado probablemente habría que cerrarlo; nadie se sentiría motivado para visitarlo.

Kant habla, en su *Crítica del juicio* de otro tipo de universalidad del juicio de gusto. Estos, aunque no son universales como los juicios del conocimiento, *aspiran a ser universales*. Cuando una obra de arte me gusta pretendo que guste a los demás. En ese sentido, dice Kant, el juicio de gusto goza de una cierta universalidad. Es una universalidad postulada, no exigida con exigencia lógica<sup>34</sup>. Pero Kant no aclara la razón objetiva de esa aspiración, que está en ese sentir previo categorial común, fruto de la educación recibida. Tal como la explica Kant, la universalidad a priori del juicio de gusto parece reducirse a su nivel transcendental, constitutivo de la especie humana. Pero esa universalidad es abstracta y vacía, que no explica la universalidad categorial del lenguaje artístico concreto, universalidad que se limita a círculos culturales como el del “arte paleocristiano”, “arte oriental”, etc.

### **3. POSIBILIDAD DE LA INTERDISCIPLINARIDAD DEL JUICIO CRITICO SOBRE EL FENOMENO ARTISTICO**

---

El artista crea *desde* un lugar, *desde* un tiempo, *desde* un pueblo, *desde* una cultura. El que valora su obra en un juicio de gusto lo hace con similares condicionamientos. Ese *desde-donde* constituye un saber previo común y un *sentido común artístico previo*, que se da tanto a nivel transcendental como categorial, que es condición de posibilidad de la creación artística y del juicio de gusto sobre ella. Es también el fundamento de su objetividad y universalidad, en los sentidos explicados. A partir de esta objetividad y universalidad se puede fundamentar y justificar la interdisciplinariedad del discurso o juicio crítico sobre el fenómeno artístico. Hay un campo cultural común de estudio: el fenómeno artístico en sus distintas formas y dimensiones, que tiene una naturaleza propia que, lo hace irreductible a otros fenómenos culturales y que impone

un modo (método) propio de tratarlo. Esta comunidad de campo y de método ofrece una base de diálogo entre las distintas disciplinas que estudian este fenómeno desde distintas perspectivas. La complementariedad entre ellas es un hecho que habrá que desarrollar para fomentar y enriquecer ese diálogo.

Pero el diálogo sólo se puede dar entre lo que es diferente. La diferencia entre las distintas disciplinas sobre el hecho artístico se explica también a partir de la *pluralidad* que caracteriza ese hecho. Por un lado, está la pluralidad de cada acto creativo, cada objeto artístico y cada juicio de gusto. Esta pluralidad irreductible y su fundamentación transcendental específica delimitan el fenómeno artístico frente a otros fenómenos de la cultura. Por otro, la pluralidad de vías y formas de creación artística: la palabra literaria con su variedad de formas; la palabra musical; la palabra como color (pintura); la palabra como figura (escultura); la palabra como estructura (arquitectura), la palabra como adorno. Todas son palabras artísticas, discurso artístico. Cada una con su propia entidad. Un campo común, que es plural.

Esta unidad de campo y su pluralidad interna son las bases que hacen posible y demandan un trabajo interdisciplinar entre los saberes que estudian el hecho artístico. Esa unidad y pluralidad en el campo y en el método hace de estas disciplinas saberes complementarios, llamados a entenderse y a colaborar para una mayor profundización en sus respectivos conocimientos y una más eficaz pedagogía de los mismos.

\*\*\*

### NOTAS

- (1) Este artículo ha sido presentado como Comunicación al III Congreso Nacional y I Internacional sobre *La interdisciplinaridad en el discurso artístico*, celebrado en Oviedo los días 14, 15 y 16 de marzo de 1996.
- (2) García Morente 1975, p. 176.
- (3) Como aclaración previa, antes de entrar en un ensayo de respuestas a esas preguntas, entiendo como *disciplina* un saber sistematizado, desarrollado sobre un aspecto de la realidad, que otros saberes no abordan, y mediante un método adecuado. La *interdisciplinaridad* puede ser entendida como desarrollo de la complementariedad entre saberes que son afines por razón de su campo de estudio, de la perspectiva que estudian del mismo y por el método empleado. Esa complementariedad parece exigir colaboración entre sus profesionales de cara a una mayor profundización en los saberes respectivos y a una didáctica más eficiente de los mismos.
- (4) Hay que tener en cuenta que la belleza no sólo se revela en el objeto artístico, sino también y más originariamente en el objeto bello natural. La belleza artística es creada en alguna medida a imagen y semejanza de la belleza natural.
- (5) El juicio de gusto también se emite sobre las cosas bellas de la Naturaleza, y con más frecuencia que sobre las cosas bellas artísticas. No sólo gustan o no las obras de arte. También son objeto del juicio de gusto un paisaje, un chico o una chica, las figuras caprichosas de la roca en el interior de una cueva, etc.

- (6) El discurso disciplinar artístico se limita a las creaciones artísticas. No trata de las creaciones bellas de la Naturaleza.
- (7) No obstante, habría que tener en cuenta la apreciación sorprendente de J. L. Borgues. Borgues sostiene que el discurso metafísico es una forma superior de discurso literario, perteneciente al discurso artístico. El mismo confiesa que uno de los objetivos principales de sus muchas lecturas filosóficas ha sido el de “aprovechar las posibilidades literarias de la filosofía”. (Cfr. Antonio Fernández Ferrer, 1988, p. 106) ha buscado lo que de bello hay en discurso filosófico. Es más, para él la metafísica es la rama mayor de la literatura fantástica. Para él, la idea de Dios es la máxima creación de la literatura fantástica (Cfr. J. L. Borges y Sábato, E., 1976, p. 75). Borges entiende la filosofía ante todo como actividad que nace del asombro y no como sistema.
- (8) En la confección del *Libro de los Testamentos* de la Catedral de Oviedo se pudo haber hecho un libro escueto y simple, sin ningún tipo de adorno, con la única finalidad de fijar para la posteridad unos documentos. Pero no fue así. El mismo objetivo fue acompañado de una verdadera creación artística, que hace de ese libro una obra de arte única. Un mismo producto cultural: un libro, un utensilio, una casa, puede ser hecho con gusto artístico o sin él, como forma bella o sin ella.
- (9) Véase mi estudio al respecto en J. A. DE LA PIENDA, 1990-b.
- (10) También hay artificios por animales. La creación cultural no es exclusiva del hombre. Los animales hacen muchos tipos de utensilios y algunos de gran complejidad y perfección. Piénsese en los nidos de los pájaros, las guaridas de muchos de ellos, las herramientas que algunos monos hacen para obtener alimentos, etc. Y muchas de esas creaciones hacen gala de verdadera belleza, que suscita en nosotros el correspondiente juicio de gusto.
- (11) Ese afán de dominar la Naturaleza para manipularla es una característica distintiva de la *visión del mundo* norteamericana. Esta se apoya en el postulado de que el universo es un sistema físico que opera de un modo determinado de acuerdo con unas leyes científicas que se pueden descubrir y luego utilizar en su manipulación. (Cfr. Hoebel-Weaver 1985, p. 518). De ahí que las Ciencias Humanistas no prosperen entre los americanos. De ahí la miseria de su filosofía y de su arte en general. Actualmente esta visión del mundo es cada vez más dominante en el círculo de la cultura occidental.
- (12) Para aclarar esto se podrían hacer estas preguntas: ¿pintaría el pintor, hablaría el poeta en poesías, compondría partituras el músico, cogería el escultor su punzón y su martillo, etc., si supiera que absolutamente nadie iba a valorar su obra? Aunque no soy artista quiero entender que sí, que por el solo placer de hacerlo y de contemplar él mismo su creación.
- (13) M. GARCIA MORENTE 1990, p. 69.
- (14) Convendría recordar aquí los conceptos de “naturaleza”, al que va ligado el de “espontaneidad” y el de “persona”, al que va ligado el de “libertad”. Son conceptos que desarrolló en otras publicaciones (Cfr. J. A. de la Pienda 1982-a, pp. 355-382).
- (15) M. GARCIA MORENTE 1990, p. 69.
- (16) Cfr. J. A. DE LA PIENDA, 1994-c.

- (17) Cfr. WRIGHT 1987, pp. 18s.
- (18) Cfr. J. A. DE LA PIENDA, 1994-b, p. 76.
- (19) Cfr. J. A. DE LA PIENDA, 1994-b, p. 75.
- (20) Véase J. A. DE LA PIENDA, 1994-b, pp-79-83.
- (21) De ahí que toda actividad personal se revela como esencialmente utópica. Siempre busca un *más allá* que todavía no existe y que se quiere que exista (Cfr. J. A. DE LA PIENDA, 1994-a, pp. 89-100).
- (22) Cfr. J. A. DE LA PIENDA, 1994-b, p. 78s.
- (23) GARCIA MORENTE 1975, p. 187.
- (24) R. Panikkar hace un estudio sobre el carácter personal de la *palabra* a la vez que destaca su distinción respecto al *término*. Su estudio ayuda a dar luz sobre el tema que ahora nos ocupa.
- (25) En este aspecto el acto de creación artística coincide con el *juicio de gusto*. (Cfr. García Morente 1975, pp. 178-190).
- (26) Cfr. GARCIA MORENTE 1975, p. 80.
- (27) Habría que añadir que la creación artística es *a-política*, en el sentido de que no tolera la presión ejercida sobre el artista por intereses políticos. La presión política sobre el artista va contra su espontaneidad creativa. El arte no se crea por obligación, a no ser que esa obligación sea sentida por el artista mismo.
- (28) BENIGNO SUAREZ VALDÉS 1995, contraportada.
- (29) Aquí no tratamos de cualquier juicio de gusto, sino sólo del juicio de gusto artístico. Hay que distinguirlo del juicio de gusto sensible material centrado más en los sentidos y su actividad. El juicio de gusto artístico es eminentemente espiritual, aunque necesita del vehículo de los sentidos, principalmente de la vista y del oído (Cfr. García Morente, 1975, p. 182).
- (30) Aquí quiero matizar que no sólo “concebimos” con el entendimiento, sino también con el corazón. Es más, vía sentimiento conocemos realidades para las que el entendimiento se muestra más bien ciego. Entre ellas habría que poner la mayor parte del mundo de los valores. Estos pueden ser teóricamente conocidos, pero sólo si son sentidos actúan verdaderamente moviendo nuestras vidas.
- (31) Cfr. J. A. DE LA PIENDA, 1994-c, pp. 463-498.
- (32) Para una comprensión más amplia y detallada de este aspecto véase mi estudio sobre el concepto de educación: J. A. DE LA PIENDA 1986-a.
- (33) Cfr. I. KANT 1913, V, pp. 213-216.
- (34) Cfr. GARCIA MORENTE 1975, p. 183.

## **BIBLIOGRAFIA**

- BORGES, J. L. y SABATO, E. (1975): *Diálogos*. Emecé. Buenos Aires.
- FERNANDEZ FERRER, A. (1988): *Borges A/Z*, Ediciones Ciruela. Madrid.
- GARCIA MORENTE, M. (1975): *La filosofía de Kant*. Espasa-Calpe. Madrid  
— (1990): *I. Kant. Crítica del juicio*. Espasa-Calpe. Madrid.
- HOEBEL, E. A. y WEAVER, TH. (1985): *Antropología y experiencia humana*. Omega. Barcelona.
- PANIKKAR, R. (1980): "Words and terms", en *Existenza, Mito, Ermeneutica* (Scritti per Enrico Castelli), Ed. por M. Olivetti. Archivo di Filosofia. Padova (CEDAM), vol. II, pp. 117-133.
- PIENDA, J. A. DE LA:  
— (1982-a): *Antropología trascendental de K. Rethner. Una teoría del conocimiento, de la evolución y de la historia*. Servicio Publicaciones. Universidad de Oviedo.  
— (1986-a): "La educación como fenómeno social, psicosocial y ecológico", en J. Mayor y otros: *Sociología y Psicología Social de la Educación*. Anaya. Madrid.  
— (1990-b): "Hominización y humanización en la civilización técnica moderna". *Rev. Logos*, nº 57, pp. 15-55. Universidad de La Salle. México.  
— (1992-c): "La ley de anticipación como ley de toda educación", en Varios: *Cuestiones actuales de educación*, UNE, Madrid, pp. 453-502.  
— (1994): "Causalidad personal y educación". *Rev. Magister*, nº 12, pp. 71-95. Servicio Publicaciones. Universidad de Oviedo.
- SUAREZ VALDES, B. (1995): *Almas y paisajes*. Impr. Gofar. Oviedo.
- WRIGHT, VON G. H. (1987): *Explicación y comprensión*. Alianza Universidad. Madrid.