

## INTERPRETACIÓN Y CLASIFICACIÓN EN ESTÉTICA

El presente ensayo es un capítulo de un libro sobre juicios de valor en Estética y, en especial, sobre crítica de las artes plásticas. Se considera a la crítica como un proceso social que culmina en juicios valorativos. Estos juicios de valor han sido tomados como representación de la reacción emocional o intelectual del individuo. Uno de los principales objetivos de este estudio es el problema de la reconciliación, hasta donde sea posible, de juicios de valor divergentes. Reconciliación que reviste gran importancia, dado que una cultura no puede funcionar indefinidamente sin alcanzar una cierta concordancia sobre aquello que sus miembros han de considerar como valioso. Para llegar a un acuerdo tal, se hará necesario un cambio de actitud en algunos de los integrantes de dicha cultura. Y este cambio no ha de ser resultado de una incitación afectiva o de una conminación autoritaria, sino, por el contrario, consecuencia de un análisis meticuloso de todos los testimonios pertinentes. En la crítica artística, el determinar la pertinencia de dichos testimonios requiere un sistema descriptivo de clasificación. El capítulo aquí presentado analiza problemas relacionados con dicho sistema.

Al tratar de problemas de análisis descriptivo debemos tener en cuenta el propósito de este estudio y el contexto en que los problemas son analizados. El problema de un "objeto común" que se pueda describir intersubjetivamente tiene una larga historia; da lugar a innumerables preguntas en teoría del conocimiento, teoría de la percepción, análisis lingüístico, etc., y según el contexto se pueden ofrecer varias soluciones. Si el problema se examina en relación con la valoración, como aquí se propone, el número de soluciones sugeridas aumenta considerablemente. Para no terminar con una serie desconcertante de soluciones posibles, igualmente válidas en apariencia, y sin que ninguna de ellas posea, por consiguiente, la suficiente fuerza directiva, quiero hacer hincapié en que los problemas de análisis descriptivo y percepción se discuten aquí en relación con el problema de crítica valorativa descrito en los capítulos I y II.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> No hay duda de que cada uno de los problemas a que nos hemos referido más arriba puede ser analizado como problema específico y particular, y que merece tal tratamiento. No quisiera ciertamente menospreciar tal análisis, y me servirá de sus resultados; los criterios para su selección son pertinentes al problema principal. Al analizar estos problemas aisladamente, por decirlo así, seguimos el procedimiento científico admitido de eliminar los factores que no vienen al caso; sin embargo, cualquier conclusión experimental, cuando se aplica a una situación compleja efectiva, tiene que tomar en cuenta las "impurezas" y los factores "inaplicables" del dispositivo "natural". Como señalamos en el capítulo II, el prescindir de los dispositivos sociales en los juicios de valor tiene consecuencias trascendentes para la validez de una "investigación de laboratorio".

En el capítulo II, describí un método para establecer criterios de valor que me parece adecuado. Ahora bien, sólo en el caso de que así sea podrá cobrar importancia un análisis descriptivo como el que aquí habremos de desarrollar. El establecimiento de un grupo de actitudes comunes, dirigidas hacia un objeto, no debería resultar, como ya se ha sugerido, de una sumisión al criterio valorativo de tal o cual autoridad que apoyara sus pretensiones en revelaciones o intuiciones, sino que más bien debería ser alcanzado a lo largo de un proceso, cuyas diversas etapas estén abiertas al examen público y puedan ser descritas intersubjetivamente. Quizás fuera conveniente indicar que lo que trato de hacer aquí es determinar las bases teóricas de un método de crítica, y que no pretendo que cada juicio de valor que pueda hacerse, digamos, al escribir la crítica de una exposición, siga paso a paso el complicado procedimiento aquí analizado; pero sí considero que las "autoridades" deberán ser capaces de justificar ante sí mismas y ante los demás los juicios que hicieren, por medio de una teoría que satisfaga los criterios aquí indicados. No deberían, pues, "solucionar" el problema recurriendo a sus intuiciones, sentimientos, etc., por persuasivos que sean éstos. En nuestra vida diaria no tenemos necesidad, ni tiempo, ni instrumentos, para hacer, por ejemplo, el análisis químico de los alimentos enlatados que consumimos. Aceptamos la palabra del perito y tal "respeto a la autoridad" ha demostrado ser útil y digno de confianza.<sup>2</sup> Sin embargo, si yo tuviera dudas acerca del valor nutritivo o de la limpieza del contenido del envase, no me fiaría de las intuiciones y revelaciones del presidente de la compañía manufacturera de alimentos; antes bien, emplearía un químico, quien establecería los resultados de sus investigaciones y las razones para sus conclusiones en forma tal, que pudieran ser verificadas por sus colegas. Es más, no hay nada, excepto mi falta de interés en la química y mi pereza, que me impida hacer tal análisis por mí mismo. Es en este sentido que requiero una teoría y un método de crítica que entrañe la posibilidad de un examen público y de una comunicación intersubjetiva.

En este estudio, el análisis descriptivo de cualquier objeto *x* está íntimamente unido a la investigación de enunciados tales como "*x* es hermoso", porque, como podrá verse muy pronto, la descripción y la clasificación descriptiva son de una importancia decisiva para la pertinencia de un criterio de valores.

Voy a sostener aquí que, la mayoría de las veces, en una situación estimativa, las frases que tienen la forma "*x* es bueno" se usan casi siempre en sentido de "*x* es más hermoso que *y*".<sup>3</sup> Al decir esto no quiero afirmar que "*x* es bueno" podría ser usado con plenitud de sentido sólo en un modo com-

<sup>2</sup> Esto no es, naturalmente, un respaldo para cualquier clase de conservas en lata, ni es expresión de una fe ingenua e ilimitada en las "palabras autorizadas" que aparecen en las etiquetas de las latas.

<sup>3</sup> Cf. *The Philosophy of G. E. Moore*, ed. Paul A. Schilpp, Evanston and Chicago, 1942; págs. 555-557.

parativo. La frase podría expresar un sentimiento de agrado sin implicar comparación alguna. En este caso, sería primordialmente un juicio personal y de poco interés en el contexto de este estudio. Más aún, se podría formular el juicio "x es hermoso" con respecto a una particular obra de arte que fuera ciertamente diferente (en determinados aspectos que se considerasen estéticamente pertinentes) de cualquier otra obra de arte ya conocida y, por consiguiente, no comparable con ninguna otra. Si bien, por supuesto, esta posibilidad lógica no se puede negar, la primera pregunta que se me ocurre es: ¿cuántas de estas obras de arte, absolutamente únicas, existen? Se debe distinguir esta situación de aquella otra en la que, al juzgar una obra de arte con la cual uno no está familiarizado, se la compara con otra similar imaginada; en este caso, el pretender que sea una obra "única" es válido solamente con respecto a otras obras de arte físicamente existentes. Es evidente que, desde el punto de vista de la crítica, las obras de arte imaginarias son tan "reales" y poseen la misma función que una pintura en un lienzo, o un tallado en madera, etc. Si esta posibilidad no se toma en cuenta, se encontrará, creo yo, que el número de obras de arte únicas en su género, comparado con el número de las que muestran semejanzas con otras obras, no es suficientemente grande para obligarnos a idear un método de crítica especial para ellas. Una de las objeciones que más a menudo suscita la crítica estimativa versa sobre la afirmación de que las obras de arte son únicas en su género y, por consiguiente, incomparables *inter se*.

Con todo, parece aconsejable, antes de admitir esta opinión, investigar en qué sentido se usa el término "único". Es una perogrullada decir que en cierto modo toda obra de arte, al igual que todo fenómeno, es única. Igualmente obvio es afirmar que en cierto modo toda obra de arte es semejante a cualquier otra. Expresada con tal generalidad, y sin especificar en qué modo una obra de arte particular es única, la pretensión de poseer dicho carácter no debería tener ninguna relación con la crítica de arte. De hecho, esto ha afectado a la crítica de arte, pues el considerar que los juicios comparativos de valor no tienen sentido y están fuera de lugar ha impedido la exploración de las posibles vías en las que tales juicios podrían efectuarse significativamente. Una vez que se haya asentado el polvo levantado por las discusiones, se encontrará que la cuestión de las explicaciones significativas de los juicios de valor subsiste y debe ser resuelta. En la mayoría de los casos, el crítico se enfrenta con un número de obras de arte, entre las cuales debe elegir las mejores para adjudicarles el primer premio, el segundo, etc.; o el maestro tendrá que seleccionar los trabajos de cierto número de estudiantes, calificándolos de "buenos", "regulares" o "malos". Aunque a veces nos inclinamos a decir que es absurdo comparar, seleccionar y clasificar obras de arte (sobre todo si nuestra propia obra fue juzgada deficiente), después de reflexionar tendremos que admitir que es muy poco probable que se renuncie a la valoración, y como ya he tratado de mostrar antes, no puede ni debe abandonarse.

Es posible, por supuesto, elevar las preferencias personales por una clase especial de valor (el valor de lo único en su género) al rango de valor supremo; también cabe incorporar tales preferencias a la propia definición de la obra de arte. Si esto se hace, sin embargo, hay que reconocer que tal definición contiene la inclusión arbitraria de preferencias personales en lo que pretende pasar como definición de una clase de objetos y como un área de la actividad humana. La consecuencia de insistir en que las obras de arte son únicas es que cada una de ellas puede ser clasificada como "la más hermosa". Es dudoso que tales juicios signifiquen otra cosa que los estados de ánimo de los percipientes individuales, y es seguro que tales enunciados autobiográficos resultarían inútiles para la clase de crítica por la que aquí se propugna. Más aún, es necesario hacer notar que la relación de autoidentidad o de unicidad no es peculiar de las obras de arte, sino que es aplicable a todos los casos en todos los otros campos, por ejemplo a los fenómenos en física, donde la noción de similaridad se usa con buen éxito y donde se hacen constantemente valoraciones comparativas sin producir resultados contradictorios o indeseables. La noción de que un determinado campo, en este caso el arte, debería exceptuarse de la regla general, se anula a sí misma, porque la suspensión de las reglas pudiera emplearse para sostener cualquier presunción. Por ejemplo, se podría decir que las pruebas y las conclusiones de los relativistas, aunque válidas en otros campos, no tienen aplicación en un campo tan excepcional como es el arte, donde los valores absolutos y las normas universales se manifiestan en relámpagos de intuición, etc., lo cual no ocurre en otros campos.

Los argumentos en contra de la singularidad de las obras de arte no debieran confundirse con un intento de reintroducir por otras rutas el concepto, previamente rechazado, de normas universales. En primer lugar, el rechazar el concepto de unicidad no implica la aceptación de normas universales. Más aún, las investigaciones de los relativistas han mostrado que los juicios basados en normas supuestas universales han sido raramente aceptados universalmente, y que su aceptación ha quedado limitada temporal y espacialmente. Muchas investigaciones excelentes en torno a este problema han revelado las divergencias, los cambios y las fluctuaciones en los juicios valorativos. Sin embargo, si bien es cierto que estos testimonios revelan la falacia de los intentos de basar los juicios en supuestas normas universales, no implican a la vez que *no* se puedan formar juicios adecuados; tampoco muestra que los juicios anteriores con los cuales discrepamos fueran "equivocados", y que nuestros propios juicios sean "ciertos"; pues la aceptación de una teoría relacional del valor excluye una aceptación o un rechazo tan señalados de los juicios de otros tiempos o de otros críticos. Hay modos, de los que nos ocuparemos más tarde, por medio de los cuales la *relativa* adecuación de los juicios de valor puede ser sopesada; pero esos modos presuponen la aceptación de *nuestro* criterio de adecuación, de lo cual también se hablará más adelante.

Podría indicarse que el juicio según el cual el *Paisaje con un puente* de Rembrandt es más hermoso que el *Paisaje con olivos* de Joan Miró, o *vice versa*, no es muy significativo, porque las dos pinturas no pertenecen a la misma clase, es decir, no son comparables *inter se* a pesar del hecho de que ambas se pueden clasificar como "paisajes". Sostener que el Miró es más hermoso que el Rembrandt, o *vice versa*, sería dejarse confundir por un concepto de clase; el "juicio" equivaldría de hecho a condenar a Rembrandt porque no pintó como Miró.<sup>4</sup> Sin embargo, no debemos caer en esta trampa. La aseveración de que el Rembrandt y el Miró pertenecen a la misma clase o categoría "paisaje", pero que son demasiado diferentes para ser juzgados comparativamente, no debería llevarnos a concluir que los paisajes en general no pueden, por consiguiente, ser juzgados comparativamente y que la clasificación es inservible. Semejante conclusión estaría basada en la misma concepción rígida de clasificación que el argumento según el cual el Rembrandt y el Miró deben juzgarse comparativamente por pertenecer a la misma clase; en cualquiera de ambos casos seríamos víctimas de una magia verbal. Puesto que, según hemos señalado antes, todo fenómeno es semejante en alguna forma a otro fenómeno, es posible evidentemente clasificarlos sobre la base de tal semejanza. Se trata, por tanto, de decidir no tanto si las obras de arte pueden clasificarse, sino más bien qué tipo de clasificación será pertinente; y esta pertinencia depende, evidentemente, del propósito para el cual ha de efectuarse dicha clasificación. Puesto que existen modos innumerables de clasificar las obras de arte, por ejemplo en términos de tamaño, peso, forma, tema, precio, para nombrar sólo unos cuantos, la pertinencia de una clasificación debería juzgarse de acuerdo con su finalidad.

Lo decisivo es, por supuesto, el término "pertinencia"; a no ser que podamos aclarar satisfactoriamente el concepto de pertinencia, tal como se aplica a la crítica, habremos fracasado en nuestro intento de desarrollar un método de crítica que satisfaga los requisitos establecidos en los capítulos precedentes. La aclaración de este concepto en este contexto requiere un análisis de la descripción, y confío en que ahora la relación entre el análisis descriptivo y el significado de "x es hermoso" estará claro. Si convenimos en que "x es hermoso" quiere decir "x es mejor que...";<sup>5</sup> y si rechazamos la idea de juzgar las obras de arte en términos de un patrón universal, debemos proponer clases, grupos, categorías, dentro de los cuales quepa comparar las obras de arte. Me apresuro a añadir que esta sugestión no es, por supuesto, ni nueva ni original; ha sido aceptada en la práctica en muchos campos, como, por ejemplo, al juzgar el ganado en las exposiciones regionales, en atletismo, en el boxeo (categorías por el peso, etc.) y hasta por algunos jurados de arte, que dividen las obras enviadas en "modernas" y "conservadoras", y las

<sup>4</sup> Porque, en nuestra opinión, la valoración resultante es manifiestamente injusta con ambas pinturas.

<sup>5</sup> Presuponiendo, claro está, que no queremos abandonar la crítica valorativa.

juzgan dentro de sus respectivas clases; tenemos, además, en historia del arte, un conocido sistema de clasificación de acuerdo con los varios estilos que los historiadores comúnmente distinguen. Debemos recurrir a la historia del arte para nuestros fines porque, aunque parezca extraño, en estética y en teoría de la crítica de arte encontramos poco que sea de alguna ayuda a este respecto. Y no es que el principio de clasificación no haya sido aceptado en estética —aunque no tan extensamente como en la crítica— sino más bien que las categorías y las clasificaciones sugeridas no son muy útiles para los fines de una crítica valorativa.

La mayor objeción contra las clasificaciones empleadas en estética y en crítica es que son demasiado generales e inadecuadamente descriptivas; o bien se establecen deductivamente partiendo de principios *a priori*, o bien se establecen especulativamente basándose en nociones de la esencia, la naturaleza, etc., del arte (o de la pintura, la literatura, etc.). Aunque tales sistemas de clasificación pueden ser útiles para ciertos fines, resulta claro que son inútiles para una crítica valorativa, por razón de su vaguedad y generalidad. Como Jorge Boas ha hecho notar: "Le era fácil a Aristóteles, con los objetos relativamente escasos que tenía enfrente, o sean las tragedias de unos cuantos autores, todas escritas en la misma lengua, y acerca de los mismos temas, y para el mismo público, y en el mismo teatro, hacer generalizaciones que parecían razonables a sus lectores."<sup>6</sup> Un aumento cuantitativo de obras de arte aumenta también la posibilidad de variación, y el intento de ensanchar la definición de una categoría, para cubrir todas las variaciones, conduce inevitablemente a descartar ciertos rasgos particulares de los objetos clasificados. Aunque las definiciones más generales de clases o categorías sean pertinentes en cierto sentido en relación con los objetos clasificados (y no puedan tacharse de "equivocadas") no son pertinentes para los fines presentes. Por ejemplo, al idear una clase que incluyera objetos tan diferentes como la *Composición en negro, blanco y rojo*, de Mondrian, y la *Lección de anatomía*, de Rembrandt, sería bastante difícil indicar aquellos rasgos en ambas pinturas que pudieran servir para una comparación y una valoración comparativa razonable, con base en el testimonio perceptivo.<sup>7</sup> Los varios intentos realizados para superar esta dificultad están atestados de errores y con frecuencia se caracterizan precisamente por su descuido de los datos perceptivos. Como todo el mundo sabe, si unos términos como "esencia", "naturaleza de...", etc., han de significar algo, deben relacionarse con algún objeto (pintura, escultura, poema, música, etc.), real o imaginado, que al parecer encarne tal "esencia". ¿Cómo se puede, entonces, dar cuerpo o sustancia a una "esencia", o cómo se ve la esencia, cuando se presenta pictóricamente en un lienzo? Puede que esta pregunta suene lamentablemente trivial, y los

<sup>6</sup> George Boas, *Wingless Pegasus*, Baltimore, 1950; págs. 182 sigs.

<sup>7</sup> Previamente rechazamos como autobiografía una comparación fundada en la respuesta puramente individual del observador.

especialistas en estética, debido tal vez a su sabor de perogrullada, han descuidado su respuesta. Una salida consistiría en asignar a cada obra de arte su propia esencia y olvidar la cuestión. El otro extremo sería imaginar una obra de arte que combinara en alguna forma horrible todos los rasgos de todos los objetos pertenecientes a un cierto estilo o a todos los estilos, es decir, la clase entera de los objetos de arte. Cuando más, esto nos daría una abstracción inútil. Un método frecuentemente adoptado es el de seleccionar una clase de arte particular, y mantener que esta clase es, sin lugar a dudas, la personificación de la esencia del arte. El procedimiento seguido no es, por supuesto, tan tosco como lo acabo de describir. Generalmente, se seleccionan como características ciertas cualidades preferidas, y la esencia se describe según el caso. Evidentemente, tal selección de una "esencia" equivale a ampliar nuestra preferencia por cierta clase de arte hasta convertirla en principio de validez universal.

Dado que nadie puede demostrar a qué se parece la presentación pictórica de una esencia —y éste es un punto decisivo en crítica del arte— el campo está ampliamente abierto, y cada cual sostiene que su clase preferida es la que incorpora la esencia y que es, por consiguiente, superior a otras obras de arte y a otras clases. Las consecuencias son bien conocidas: disputas entre críticos y escuelas de crítica, en las que cada cual se siente obligado a sostener que tiene la razón (en una situación en la que el término "tener razón" es más bien inútil). Si bien ésta es una ilustración interesante de uno de los medios para "asegurar" los valores y las preferencias de cada cual, no se puede recomendar como método para justificar los juicios de valor.

Otra manera equivocada de establecer una clase universal de pintura y de derivar de la clase (universal) los criterios (universales) en cuyos términos se pudieran juzgar todas las pinturas, es el argumento de la "naturalidad" del material y de la técnica. En este caso se sostiene que todas las pinturas, por ser combinaciones de formas, líneas y colores en una superficie de dos dimensiones,<sup>8</sup> pueden y por ello deben clasificarse y juzgarse de acuerdo con tales características. Pero ésta es, por supuesto, sólo una variación de lo que se había señalado antes, cuando nos referimos al hecho de que en cierto sentido todo es semejante a todo lo demás. Es un hecho innegable y verificable que la mayoría de las pinturas son, físicamente, superficies de dos dimensiones (planos) en los que las formas, líneas y colores se han combinado de alguna forma.<sup>9</sup> Sin embargo, este interesante y tal vez importante detalle informativo sobre un hecho físico está completamente fuera de lugar, estéticamente hablando, y no puede servir como base (universal) para los efectos de una crítica de todas las pinturas. Al decir esto no estoy haciendo

<sup>8</sup> Véase por ejemplo Maurice Denis en *Artists on Art*, Robert Goldwater y Marco Treves, New York, 1945; pág. 380.

<sup>9</sup> Aquí pasamos por alto el hecho de que, en realidad, hay algunas pinturas (v. gr. las de van Gogh) cuyos pigmentos tienen cierto espesor.

veladas alusiones a unas misteriosas cualidades extra o metafísicas (estéticas) inherentes al objeto físico de dos dimensiones. Solamente quiero llamar la atención sobre el hecho de que pinturas como el *Patio holandés* de De Hoog, que sugieren una tercera dimensión, se perciben como tridimensionales, sin que nadie pueda engañarse y llegar a pensar que el área vista a través de la puerta se extiende en realidad más allá del lienzo en una tercera dimensión.<sup>10</sup> La tercera dimensión percibida en un cuadro de esta clase es un hecho tan pertinente en el contexto de la estética como es la bidimensionalidad de un lienzo (plano) cubierto de pigmentos en el contexto de la ciencia física; los esfuerzos para derivar del segundo un criterio para el primero producirán inevitablemente confusión, como, por ejemplo, el elogio de pinturas bidimensionales en detrimento de pinturas que den la ilusión de tres dimensiones, y la crítica de éstas como no pertenecientes al género de la pintura, como fraudulentas, etc. El término "fraudulento" (o uno semejante) se aplicaría correctamente, por ejemplo, a la obra de un pintor que pintara una moneda en tres dimensiones en forma tal que engañara a un posadero; las autoridades en general sienten poco entusiasmo por artistas que elaboran reproducciones exactas de billetes de banco, pero es más bien evidente que su actitud negativa no es la expresión de un desagrado estético —más bien, cuánto más alto el logro artístico, más fuerte la desaprobación—; y de hecho, términos como "fraudulento" o "falso" se refieren exclusiva y ciertamente a las leyes aceptadas y a las consecuencias que acarrea el infringirlas. Es claro que si un artista creara tan hábilmente la impresión de una tercera dimensión, con el propósito de engañar, y que como consecuencia de ello la gente resultara realmente defraudada y sufriera pérdidas, daños o perjuicios, el artista, decimos, habría perpetrado un fraude, cuyas consecuencias concernirían al correspondiente representante de la ley y no al crítico de arte. La acusación de que una pintura es menos hermosa que otra porque da la impresión de una tercera dimensión presupone claramente la aceptación de un criterio según el cual todas las pinturas pueden ser clasificadas a base de su bidimensionalidad y, por consiguiente, juzgadas de acuerdo con un criterio apropiado a esa clase. Como he señalado antes, tal clase no puede establecerse pertinentemente y ningún criterio artístico deriva jamás de hechos físicos. Más aún, al reflexionar sobre la historia del arte, ésta muestra que no hay una clara predominancia de pinturas bidimensionales —y aunque se demostrara tal predominancia ninguna "ley" estética podría derivarse de tal hecho.

Me he referido con una cierta extensión a esta confusión entre la física, las consideraciones morales y la estética, porque está relacionada de varias maneras con el análisis y la valoración de la pintura. Se puede mostrar que está implícita en las nociones de "abstracción", "bases subjetivas", etc.; donde

<sup>10</sup> Para un análisis más completo de este punto véase Paul Ziff, "Art and the 'Object of Art'", *Mind*, LX, 1951; págs. 466-480.

aparece 1) en el ejercicio de análisis de las pinturas y 2) en la terminología empleada al hacer descripciones. La mayor parte de los argumentos no se habrán formulado de la manera simple como fueron establecidos más arriba, sino en una terminología mucho menos simple y más elaborada; sin embargo, me permito decir que esta elaboración sirve simplemente para ocultar una confusión básica. Por ejemplo, existe la idea de que la abstracción de un objeto, cuando está presentado pictóricamente, es un arreglo bidimensional. Ahora bien, no es que yo discuta el nombre de "abstracción" o de "pintura abstracta" <sup>11</sup> muchos de los nombres ahora usados en historia del arte fueron aplicados sin considerar detenidamente su propiedad, y mientras la gente sepa a lo que se refieren poco importa qué términos se usen. Pero quiero señalar aquí que las pretensiones acerca del valor estético de pinturas bidimensionales, en su mayor parte "modernas", se ven sostenidas por aseveraciones tales como que a la pintura no le conciernen cualidades triviales o accidentales, sino las cualidades esenciales y abstractas de los objetos pintados; esas pretensiones, por supuesto, implican la curiosa noción que las cualidades esenciales de un objeto, cuando se abstraen para una representación pictórica, se convierten en planas. Me permito decir que esto constituye una confusión pura y simple, como equiparar la "abstracción" a la simplificación bidimensional de formas. Esto se parece al procedimiento de algunos filósofos que piensan al parecer que la abstracción consiste en "despojar" los detalles accidentales para llegar finalmente a la "esencia", a la "materia", <sup>12</sup> etc.

Podemos dejar la discusión del último problema a los filósofos. En este contexto se debe indicar que la abstracción en pintura no puede equipararse a una simplificación de formas complicadas, o a la reducción de los objetos de tres dimensiones que nos presenta la percepción verídica a diseños de dos dimensiones. Tampoco hay nada que apoye la idea, expuesta por Kandinsky <sup>13</sup> por ejemplo, de que una abstracción de un objeto tiene necesariamente que verse tan diferente de él como pueda imaginarse. Leo Stein cuenta una anécdota que, me parece, ilustra muy bien el punto a discusión. "Había un amigo del grupo de Montmartre, interesado en matemáticas, que hablaba de infinitos y de cuartas dimensiones. Picasso empezó a formar opiniones sobre lo que era o no era real, aunque... no sabía nada de estas cosas... Se ponía frente a un Cézanne o un Renoir, y decía despectivamente: ¿Es esto una nariz? No, esto es una nariz, y dibujaba un diagrama piramidal. ¿Es esto un vaso? y entonces dibujaba un diagrama en que dos círculos estaban unidos por líneas cruzadas..." <sup>14</sup>

Aun cuando esta anécdota pudiera descartarse con una sonrisa indul-

<sup>11</sup> En un uso *estricto* de los términos sería disparatado.

<sup>12</sup> Con respecto a este punto véase también Margaret Macdonald, "The Philosopher's Use of Analogy", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1937-38, reimpresso en *Essays on Logic and Language*, A. Flew, New York, 1951; cap. v.

<sup>13</sup> Cf. W. Kandinsky, *The Art of Spiritual Harmony*, London, 1914; pág. 98.

<sup>14</sup> Leo Stein, *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*, New York, 1947; págs. 175 sig.

gente para la *naïveté* de Picasso, debería recordarse que la práctica ampliamente usada de analizar pinturas reduciéndolas a modelos bidimensionales encierra confusiones semejantes. Si, por ejemplo, analizamos unas obras de arte perceptiblemente diferentes como son una alfombra de Baluchistán, el *Madame Charpentier y sus niños* de Renoir, la *Virgen de la Humildad* de Fra Angélico, el *Papa Inocencio X* de Velázquez y la *Odalisca roja* de Matisse según los mismos patrones de organización, y si estos patrones se describen como dibujos bidimensionales,<sup>15</sup> parecería existir la presunción de que tales obras tienen en común estos patrones bidimensionales y que tal hecho es tal vez significativo estéticamente. Al hacer estas simplificaciones reductivas y al usar términos como el de estructura, daríamos la impresión, o por lo menos no la repudiaríamos, de que ahí se manifiestan ciertos factores más básicos o esenciales y que, al reconocer tales patrones, uno entiende cómo las exigencias de gran belleza se cumplen en un cierto cuadro.<sup>16</sup> Pero éste no es, ni mucho menos, el caso. De hecho, señalar en diferentes cuadros lo que se considera como modelos básicos de organización en dos dimensiones, no equivale sino a mostrar que cualquier forma compleja en tres dimensiones puede proyectarse en un plano bidimensional como una forma simplificada en dos dimensiones. Es muy fácil poner una hoja de papel transparente sobre un Velázquez o un Fra Angélico y trazar con una línea de contorno el diseño de las simples formas geométricas más cercanas a la compleja forma original. Puesto que las cabezas son normalmente más estrechas que los hombros, es inevitable que en cualquier presentación de frente de una criatura humana, especialmente si se toma solamente desde el pecho, aparecerá un triángulo en el papel, y se podrán obtener trazos simplificados semejantes de otras figuras complejas, disposiciones, objetos, paisajes, etcétera.

Es comprensible que este proceso de reducción tenga cierto atractivo para aquellos pintores que están acostumbrados, en las primeras fases de una composición, a encerrar en grandes formas las áreas que han de ser tratadas de una manera más compleja y detallada; pero es difícil comprender cómo los filósofos pudieron sostener que esas fases simples y preliminares de una pintura son en cualquier sentido más básicas o contienen en alguna forma cualidades esenciales que están ocultas en las etapas finales y más complejas de una pintura. Si se adopta la noción del análisis por regresión a una etapa más primitiva y simple de la pintura, esto significará, por supuesto, que cualquier fase puede analizarse solamente en relación con la que la precede, y ésta es una manera de tratar el asunto que conduce a una regresión continua y termina no se sabe dónde. Aunque todo esto puede llevarnos a especulaciones fascinantes, no lo creemos muy pertinente en análisis y en

<sup>15</sup> Véase, por ejemplo, S. C. Pepper, *Principles of Art Appreciation*, New York, 1949; págs. 250-255.

<sup>16</sup> Cf. Pepper, pág. 71; también Katherine S. Dreier, "Intrinsic Significance of Modern Art", en *Three Lectures on Modern Art*, New York, 1949; págs. 1-30, espec. 20 sig.

crítica. Después de todo, si se obtiene el contorno simplificado de una pintura y se procede a hablar de sus triángulos, oblongos, etc., es manifiesto que uno está hablando ya de otra pintura —la de la silueta— y no del original al cual se supone que estamos analizando y describiendo. Decir que ésta es una manera más precisa y objetiva de hablar de la pintura equivale decir que una variante simplificada es más precisa u objetiva que el objeto analizado, y ésta es una aseveración más bien desatinada.

Una confusión parecida, y derivada de la anterior, se observa en el uso de ciertos términos. Frecuentemente, pinturas tales como el *Papa Inocencio X* de Velázquez se describen no en términos de la figura humana, etc., sino en términos de oblongos, triángulos, rectángulos, etc., y se da la impresión de que al usar el lenguaje de la primitiva geometría de Euclides uno es, en cierto modo, más preciso u objetivo. Este uso terminológico se relaciona con la recomendación de que las pinturas no se aprecien por su asunto o su tema, sino exclusivamente como disposiciones de formas y colores. Tal recomendación puede ser útil para ciertas pinturas no objetivas (no naturalistas), pero no es ciertamente apropiada para pinturas que diseñan con verosimilitud objetos de la percepción verídica. Los colores y las formas se perciben como colores o formas de ciertos objetos. Cuando miramos un retrato de Velázquez no vemos un área triangular roja y además un manto; y es muy engañoso dar una descripción que use exclusivamente expresiones tales como “área triangular roja”, etc. Esto equivale a pretender que un retrato de Velázquez sea un ejercicio de geometría euclídeana elemental. Además, esta descripción sería la de una pintura diferente (una que no está ahí), y haría caso omiso de la pintura que está efectivamente presente.

Cualquier objeto o forma cuyos límites sean definidos puede ser proyectado en un plano bidimensional y sus contornos pueden ser descritos en términos de geometría plana, como en el caso, supongamos, de una cara humana. Hay en ella pocas líneas rectas y un gran número de líneas curvas de gran variedad. Constituiría una labor extremadamente trabajosa clasificar las curvas que aparecen en el retrato, pero está fuera de duda que es *teóricamente* posible ofrecer semejante descripción. Se podría dar un paso más y enunciar las ecuaciones diferenciales para estas líneas curvas. Es difícil ver en qué sentido la descripción en términos de ecuaciones matemáticas o geométricas se podría llamar más exacta, precisa u objetiva que la descripción que use palabras como “cara” o “brazos”, etc. Todo lo que sucede en este caso es la transferencia de una serie de términos, apropiados y útiles en un campo, a otro campo donde no son apropiados y sirven para confundir más que para aclarar el tema a discusión; la mayoría de la gente se daría cuenta desagradablemente de una discrepancia entre lo que se ve y la terminología usada en la descripción imaginada. Como Isenberg<sup>17</sup> ha indicado, la misma

<sup>17</sup> Arnold Isenberg “Perception, Meaning, and the Subject Matter of Art”, *Journal of Philosophy*, vol. XLI, 21, 1944; págs. 561-575.

forma puede ser descrita por medio de diferentes series de términos; al usar términos como “árboles”, “follaje”, etc., a diferencia de “áreas”, “colores”, etc., no estamos empleando un lenguaje que represente un repertorio distinto de atributos estéticos a los que deba ponerse de relieve y distinguirse, como los valores del “diseño” respecto del “material” que se ofrece en el tema. La misma forma se puede designar de cualquiera de las dos maneras. El movimiento de las Tres Gracias en la *Primavera* es un ritmo lineal. Es también un “hermoso gesto de concordia”. No estamos hablando de cosas diferentes. “Estamos agrupando las mismas cosas con una clase de formas o con otra.”<sup>18</sup>

Se ha dicho que el tipo de análisis que estamos criticando es útil para lograr que el observador perciba atentamente las pinturas y que le ayuda a descubrir lo que de otra manera habría pasado por alto; este argumento es exacto en el mismo sentido en que sería exacto decir que el análisis químico de los pigmentos usados en una pintura obliga al observador a percibirla de cerca y que así atrae su atención. En cualquiera de estos casos, el percipiente ha descubierto cosas que no había percibido antes. La dificultad, sin embargo, es que, por un análisis impropio, se le induce a buscar cosas que no están ahí, cuando contempla ese cuadro que no es sino una versión simplificada, y a descubrir cosas que no tienen conexión, estéticamente, con la pintura que *está ahí*. La mayor objeción al tipo de análisis discutido en los párrafos precedentes es que hace caso omiso del carácter formal (*Gestalt*) de la percepción y que pasa por alto las implicaciones de la psicología de la forma en el análisis y la descripción de las obras de arte.

La descripción y el análisis de las obras de arte implican un análisis de las funciones de sus componentes. Los trabajos de psicología de la forma demuestran que los componentes de un todo —aunque puedan y deban ser tratados como partes separables en un análisis— no son percibidos como partes existentes independientemente, que meramente se hayan agregado y puesto juntas aritméticamente. Son percibidas como funcionalmente integradas en un todo; su función depende de la *Gestalt* en cuyos términos son percibidas, y cambia con una concepción cambiada de la *Gestalt*. En su forma más simple, los hechos precitados son conocidos por cualquier principiante en pintura, quien aprende bastante pronto que los efectos de un área de color dependen del tamaño del área en relación con las áreas vecinas y con sus colores. Sería muy posible describir cada área de color de una pintura determinada en términos de su longitud de onda. Resultaría un error, sin embargo, suponer que al hacer esto se habría obtenido una descripción más fidedigna y objetiva. La descripción de una composición compleja en tér-

<sup>18</sup> Isenberg, pág. 570; puesto que sostenemos que las clases establecidas descriptivamente son el presupuesto para un criterio adecuado, es esencial que la descripción responda de las obras de arte tal como son percibidas, y no en cuanto estén reducidas a un esquema simplificado.

minos de formas bidimensionales simplificadas equivale a una descripción de una diferente clase de composición. Claramente, una descripción que reduzca todas las pinturas a una especie de composiciones simplificadas de Mondrian, como si presentaran nada más simples figuras regulares sobre un fondo blanco neutro, constituye una falsificación de lo que se ve y de lo que aparentemente se describe.

Es completamente evidente que a cada área de color, digamos, en la *Ronda de noche* de Rembrandt, podría buscársele su área de color correspondiente en una gama cromática; pero, para comprobar la correlación, el área que rodea a cada mancha de color "medida" sobre el Rembrandt tiene que quedar cubierta; es decir, dos áreas de colores se comparan y se correlacionan en dos composiciones simples, consistentes en un área de color simplificada sobre un fondo neutro; y se podría hacer esto para la totalidad de Rembrandt. Pocos observadores, si hubiese alguno, dirían que la descripción resultante de estas simples composiciones separadas sería una descripción de Rembrandt tal como lo percibimos. Todo esto es, por supuesto, bien conocido; pero la noción de que reducir el Rembrandt a una composición de tipo Mondrian es algo más objetivo, parece persistir tan tenazmente como la noción de obtener información estéticamente significativa describiendo una pintura en términos de patrones bidimensionales. Igualmente engañosa es la noción de que existe algún modo de establecer una base respecto de la cual la representación pictórica pueda desviarse, y a la cual puede reducirse; una especie de *habitat* natural de las cosas, los colores y las formas. Igualmente confusa es la idea de que una descripción de las cosas en su "estado natural" resulta más fidedigna. El ejemplo más común de esta manera de pensar es la idea de que las formas "naturales" son la base de la pintura, y que los artistas, a propósito o por simple incompetencia, dejan de pintar lo que "realmente" ven. El análisis más sumario muestra que lo que se describe como la apariencia "natural" de las cosas es un cierto modo, o estilo, de presentar cosas pictóricamente, al que la gente se ha acostumbrado hasta tal punto, que no pueden imaginar ninguna otra manera de percibir su medio ambiente, o de admitir su representación pictórica. Desde ese punto de vista, la historia del gusto y la historia del arte es la historia de la creación y el descubrimiento de nuevos y diferentes patrones perceptivos. Nuestra percepción está fuertemente determinada por lo que esperamos percibir, y si nuestras expectativas visuales no han sido encauzadas de un modo diferente (o sea que lleguemos a adquirir un repertorio diferente de expectativas visuales), percibimos siempre nuestro medio ambiente de acuerdo con los patrones perceptivos habituales. Esto es especialmente cierto respecto de las obras de arte, donde nuestra percepción está determinada y limitada por la familiaridad con ciertos modelos perceptivos o estilos. Creo que debiera hacerse una distinción entre la expectativa que determina la percepción en arte y la de la vida ordinaria.

Conocemos el relato de Goethe acerca de que vio el taller de un zapatero en términos de una pintura de Ostade después de haber estudiado intensamente la escuela holandesa; el dicho de Oscar Wilde, que la naturaleza imita al arte, se interpreta usualmente como que los artistas enseñan a otros a ver sus circunstancias en los términos de los patrones perceptivos del artista; así por ejemplo, después de ver los *Pajares* de Monet, vemos los pajares de los campos bajo la forma de la pintura de Monet. Hasta cierto punto, esta transferencia de los patrones perceptivos del arte a la percepción del medio diario se lleva probablemente a cabo. Me atrevo a sugerir, sin embargo, que tal vez haya un límite para la maleabilidad de las percepciones en las situaciones vitales cotidianas, es decir, un límite más allá del cual la transferencia del arte a la naturaleza no se efectúa. Cabe imaginar que, después de estudiar la pintura impresionista, los pajares o almiares y los cuerpos humanos se ven en términos de una pintura de Monet o de Renoir; pero es bastante difícil imaginar a un lego (no artista) *viendo* a su novia como una figura de Picasso o una escultura de Henry Moore —con agujeros y todo— caminando por la calle o entrando en un cuarto. Se han hecho algunas investigaciones concernientes a esta cuestión, y ya nos ocuparemos de sus resultados, pero es necesario un estudio más amplio de este problema.

He indicado más arriba que nuestras percepciones de las obras de arte están fuertemente determinadas por expectativas que a su vez son resultado de nuestra familiaridad con varios estilos artísticos. Antes de proseguir sería aconsejable explicar brevemente cómo se usa aquí el término estilo. Adoptaré una distinción hecha por Munro,<sup>19</sup> quien sugirió que por lo menos dos diferentes significados del término podían distinguirse: 1) “estilo histórico” y 2) “estilo abstracto”. El “estilo histórico” se usa para referirse al arte de ciertos períodos, regiones, naciones, escuelas o individuos. La palabra “histórico” con respecto a esto no tiene en absoluto ninguna significación valorativa, o sea que no implica que el estilo histórico sea un estilo bien conocido, o que haya resistido la prueba del tiempo. El término “estilo abstracto” se emplea para indicar semejanzas entre obras de arte de diferentes regiones, períodos, etc., que están agrupados sin considerar los ambientes histórico, cultural, etc., de los cuales son abstraídas. En ambos casos la palabra “estilo” se usa sin ninguna significación valorativa.

Aquí pudieran añadirse algunas observaciones elementales para evitar posibles malentendidos. En el dominio de los “estilos históricos” se debe distinguir entre: *a*) estilos temporales, por ejemplo el estilo de un siglo, de una década, etc.; *b*) estilos geográficos o regionales, por ejemplo el estilo peculiar a un cierto país (Francia), ciudad (Venecia), etc.; *c*) estilos nacionales o etnológicos, por ejemplo los estilos de grupos nacionales o étnicos, que pueden coincidir o no con el estilo de la región en la que tal grupo existe

<sup>19</sup> Thomas Munro, “Form in the Arts”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. II, 1943; págs. 5-26.

(los árabes en España, los holandeses de Pennsylvania, etc.). Considerados separadamente, los estilos temporal y geográfico puede parecer que están en oposición el uno con el otro porque, si se considera exclusivamente la dimensión temporal, las peculiaridades del estilo regional desaparecen y *vice versa* (el estilo gótico "temporal" estaría sin "impurezas" regionales en todas las áreas de Europa, o el estilo nacional-geográfico del arte inglés estaría libre de intervenciones temporales tales como el gótico, el barroco, etc.). Bien sabemos que los estilos de que se ocupan generalmente los historiadores son una fusión o mezcla de todas las varias dimensiones: la regional, la temporal y la etnológica.

Los estilos,<sup>20</sup> en cualquier forma que el término se emplee, pueden definirse ingenuamente en términos de promedios aritméticos; así, todas las obras de arte existentes en un cierto tiempo y en cierta área podrían considerarse junta e indistintamente, y del total obtenido se sacaría un denominador común, mecánicamente. El criterio en este caso sería simplemente el de la coexistencia. En realidad, no conozco ningún caso en que el estilo de un período o de una región se haya elaborado en tal forma; el concepto de estilo más comúnmente usado podría ser descrito mejor como una *moda*, es decir, como la configuración de características que ocurre más frecuentemente en cierto tiempo o en cierta región, pero entendiendo que es posible que un número de obras de arte de tal período o región no presenten todas, o incluso ninguna, de esas características.

El establecimiento de un estilo histórico se simplifica por el hecho de que el área en que ciertas características artísticas ocurren más frecuentemente está limitada en términos de un criterio geográfico, temporal o etnológico. Los estilos abstractos no tienen tales índices limitadores precisos y extra-estéticos, y este hecho parece complicar la definición de los estilos abstractos. Realmente, los estilos abstractos son estilos históricos más o menos modificados; así, un patrón perceptivo formulado para un estilo histórico se usa para describir las características de obras de arte que no se originaron en el tiempo o en la región en que el estilo histórico aparece.

La ampliación de una definición particular (estilo histórico) hasta otra más generalizada, es un procedimiento aceptado que ocurre en otros campos, y no puede haber ninguna objeción contra ella. Sin embargo, es fácil que surja confusión si el nombre que originalmente define un estilo histórico específico se usa conjuntamente con el nombre de un estilo abstracto, como se ha visto con el empleo del término *barroco*. Usado originalmente como un adjetivo para designar lo irregular, lo grotesco y caprichoso, el término se aplicó en el siglo XVIII vagamente, y a veces con significados ligeramente peyorativos, a obras de arte que parecían haberse desviado de las normas

<sup>20</sup> Acerca del análisis del "estilo" véase también Thomas Munro, "Style in the Arts: A Method of Stylistic Analysis", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. V, N<sup>o</sup> 2, 1946; págs. 128-158.

del arte clásico y del Renacimiento (y fue usado en el siglo xviii como sinónimo de *gótico*).<sup>21</sup> Cuando el clasicismo se convirtió en el estilo europeo dominante, *barroco* se usó para designar a la vez el arte precedente y el contemporáneo al que se oponían los clasicistas, pero mantuvo el significado peyorativo.<sup>22</sup> Este uso continuó a través del siglo xix y hasta en el siglo xx.<sup>23</sup> Burckhardt,<sup>24</sup> usando la palabra *rococó*, a la manera como usaría después la palabra *barroco*, ha desarrollado la idea de que cada estilo tiene una fase tardía y estafalaria, extendiendo así el concepto de un estilo histórico a un estilo abstracto. Que yo sepa, Wilamowitz-Moellendorf<sup>25</sup> fue el primero, en 1881, en hablar de un "*Barock Zeit der hellenischen Kultur*", distinguiéndolo del período clásico precedente; amplió aún más el significado del término aplicándolo a la literatura. La obra de Heinrich Wölfflin no solamente estableció el barroco como un estilo con sus propios valores y criterios artísticos, sino que también contribuyó a una mayor ampliación del estilo histórico hacia el abstracto, y lo hizo a la vez dando énfasis al hecho de que el "barroco" es una fase tardía e indicando que sus principios pueden ser aplicados igualmente a la música y la literatura.<sup>26</sup> Desde aproximadamente 1900, el término barroco ha sido empleado ampliamente, tanto en el sentido de estilo histórico como en el de abstracto —refiriéndose a semejanzas estilísticas y a la última fase de un cierto estilo, por ejemplo, el estilo griego barroco, el Thomas Benton barroco. Además, el término se ha usado en historia de la literatura<sup>27</sup> y en historia de la música y para referirse a las estructuras políticas, económicas, etc. de los siglos xvi, xvii y xviii. Aunque el concepto de un estilo histórico-cultural pueda parecer vago, nada menos que un historiador como Huizinga<sup>28</sup> ha dado énfasis a su valor como término descriptivo para los varios fenómenos de la cultura de esos siglos.

El rápido examen precedente de un ejemplo particular de los usos del término estilo muestra varios puntos de interés. El empleo de términos tales como "barroco" varía, y se debe recordar la variedad de connotaciones para impedir la confusión; una cualificación y especificación adecuada de los términos servirá de salvaguardia en este sentido. De igual interés es el hecho

<sup>21</sup> Cf. Charles de Brosses, *Le Président de Brosses en Italie*, R. Colomb, París, 1885; vol. 2, pág. 105.

<sup>22</sup> J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 2ª ed., Dresden und Leipzig, 1756; pág. 87.

<sup>23</sup> Enciclopedia Británica, 1911.

<sup>24</sup> Jacob Burckhardt, "Über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein", *Lersch's Niederrheinisches Jahrbuch*, 1843.

<sup>25</sup> Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Philologische Untersuchungen*, Heft 4, Berlin, 1881; pág. 82. Véase también pág. 79.

<sup>26</sup> Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München, 1888, y *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915.

<sup>27</sup> René Welleck, "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. V, N° 2, diciembre, 1946; págs. 77-109.

<sup>28</sup> J. Huizinga, *Wege der Kulturgeschichte*, München, 1930; pág. 77.

de que la definición de un estilo no está restringida a cualidades "formales" solamente; más aún, en el uso actual son precisamente las extensiones y asociaciones con los llamados factores extra-estéticos los que hacen que el término sea significativo. Se podría decir que una experiencia completa del barroco incluye (si no es que depende de ellas) informaciones y conocimientos extra-estéticos, particularmente factores culturales históricos. Más importante, sin embargo, en este contexto, es el hecho de que un estilo histórico, como se ha indicado antes, puede ofrecer una confluencia de elementos temporales y regionales o nacionales que no tienden por necesidad a fusionarse "naturalmente" en una imagen-estilo perceptiva unificada; esto, a su vez, es importante, porque los estilos abstractos derivan de los estilos históricos.

Las formas (*Gestalt*) visuales o estilos abstractos, en cuyos términos contemplamos, percibimos y clasificamos los fenómenos pictóricos, provienen primariamente del trabajo de los historiadores de arte; sus investigaciones determinaron, primero en términos de lugar y de tiempo, las áreas en las que podría establecerse un modo para ciertas combinaciones de características. Estos estilos de período histórico han determinado, y siguen aún determinando, nuestra manera de percibir las obras de arte; ellos nos proporcionan puntos de partida para los intentos de definir, o redefinir, los estilos históricos, lo mismo que los abstractos. Los conceptos de estilo proporcionan también las normas para una valoración. En realidad, hacen posible la apreciación y la valoración de las obras de arte de acuerdo con más de una norma exclusiva y universal. Por ejemplo, durante el tiempo en que los historiadores y los especialistas en estética consideraron las obras de los siglos XVI, XVII y principios del siglo XVIII exclusivamente de acuerdo con una imagen *Gestalt* de arte renacentista, el arte de esos siglos parecía encontrarse "en un estado de completa decadencia" y ser "excesivamente florido".<sup>29</sup> En otras palabras todas las características formales que tendían a sostener el concepto *Gestalt* de arte renacentista se captaban como indicadoras de este centro *Gestalt*, y cualquier característica divergente (formal) que cayera más allá de los límites de la fuerza integradora de este centro se descartaba simplemente como no renacentista; lo cual equivalía a decir que cualquier obra de arte que presentara esas características divergentes era fea. Hasta que no se implantó un nuevo concepto *Gestalt*, no pudieron percibirse esos rasgos caprichosos y no renacentistas en términos de una *Gestalt* bien centrada, es decir, como un estilo con fuerza integradora y con valores propios. Como lo prueba la larga dominación de la *Gestalt* renacentista, los patrones perceptivos (estilos), una vez establecidos, tienden a ser relativamente estables.

La historia del arte y de la crítica de arte proporcionan muchos ejemplos de resistencia al cambio y a la adopción de nuevos patrones perceptivos

<sup>29</sup> Enciclopedia Británica, 1911.

(nuevos tipos o estilos de arte) y, como corolario, del rechazo de nuevos estilos artísticos por “malos”, “feos”, etc. La relativa estabilidad de los patrones perceptivos juega un papel importante en la interpretación, clasificación y valoración de las obras de arte —punto que trataremos más adelante extensamente. Sin embargo, tal relativa estabilidad no debería considerarse sino como lo que es, como el resultado de los hábitos y la educación, y el uso del término *Gestalt* en este contexto no ha de entenderse con la significación de que el “estilo” se equipara con la “buena *Gestalt*”, en el sentido de material sensible espontáneamente percibido como bien ordenado, independientemente del estudio y de los significados adquiridos. A pesar del hecho de que, para algunos percipientes, ciertos estilos *Gestalt* (como son *lineal* y *malerisch*) se han convertido en maneras de ver casi naturales, no debemos olvidar que esta manera casi natural, o sea este esquema de percepción relativamente estable, no se encuentra en todo el mundo, sino solamente entre quienes han sido educados para ver. Naturalmente, tales esquemas de percepción están más más firmemente establecidos entre los “profesionales”, quienes los han cultivado intensa y prolongadamente.

El supuesto de que los estilos están basados en una buena *Gestalt* no toma en cuenta el hecho de que un nuevo estilo, tal como el barroco, fuera aceptado después de un período considerable de espera. Si una buena *Gestalt* tiende a ser percibida espontáneamente, es entonces difícil de entender por qué este espontáneo proceso se ha retardado prácticamente en todos los casos de estilos nuevos en la historia del arte. No sería muy útil alegar que solamente los buenos estilos *Gestalt* son aceptados; ya que los únicos estilos en los que tal hipótesis se podría probar son aquellos con los cuales estamos familiarizados. El argumento podría reducirse a decir que los buenos estilos *Gestalt* son aquellos que han sido aceptados y que lo han sido porque son buenos estilos *Gestalt*. Se podría replicar que los estilos aceptados que se han mantenido relativamente estables como modelos perceptivos son resultado de una especie de proceso *Prägnanz*; es decir, que los caracteres distintivos que son inaplicables a una buena imagen *Gestalt* o que son incongruentes con ella tienden, como si dijéramos, a ser filtrados y que los patrones elaborados tienden a ser simplificados en la percepción.<sup>30</sup> No hay prueba experimental tocante a las estructuras artísticas complejas: aunque sería interesante investigar

<sup>30</sup> Con relación a “*Prägnanz*” véase F. Wulf, “Über die Veränderung von Vorstellungen” (Gedächtnis und Gestalt), *Psychologische Forschung*, vol. I, 1922; págs. 333-373. Para una crítica de “*Prägnanz*” “nivelación”, y “aguzar”, véase James J. Gibson, “The Reproduction of Visually Perceived Forms”, *Journal Exper. Psychol.*, vol. 12, 1929; págs. 1-39. Cf. pág. 36. La afirmación de Wulf acerca de un cambio de carácter unidireccional y de un incremento continuo en la cantidad del cambio, como prueba de las leyes *Gestalt*, no fue confirmada por los experimentos de Gibson. Gibson descubrió que “la misma figura aprehendida en tiempos diferentes y en diferentes modos conduce a reproducciones muy divergentes” (pág. 36), y sacó en conclusión que hay “pruebas de la existencia de hábitos perceptivos que han surgido en el individuo durante el experimento” (pág. 39).

experimentalmente si el barroco puede reducirse, y bajo qué condiciones, a los patrones perceptivos del Renacimiento. El desarrollo de la historia del arte no parece ofrecer pruebas concluyentes en ningún sentido, y existen escuelas (v. gr.: la de Focillon y la de Wölfflin) que mantienen justamente lo opuesto (de lo simple a lo complejo y elaborado). Y así en la historia de la historia del arte la dispersión de los estilos en otros estilos nuevos o en sub-estilos no parece seguir ningún patrón definido. La re-definición de los estilos, o la definición de estilos nuevos, está frecuentemente determinada por otros factores que los perceptivos.

La formación de estilos en la historia del arte se ha mencionado aquí para sostener que, desde nuestro punto de vista, no es ni deseable ni útil disponer de una sola clase ("pinturas" u "obras de arte") con la correspondiente noción de una norma universal aplicable a todos los miembros de esa clase. Por el contrario, sostenemos que las obras de arte pueden y deben disponerse en una pluralidad de clases y deben valorarse de acuerdo con normas aplicables y apropiadas a sus respectivas clases. En las páginas precedentes he tratado de indicar que el tipo de clases y el sistema clasificador más pertinente a una valoración estética es aquel tipo de clase que se obtiene de la experiencia perceptiva acumulada y de los resultados de tal experiencia, como se nos revelan en la tradición de nuestra cultura y en la historia del arte. Al decir esto no intento abogar por un historicismo que nos congelaría en el *statu quo*. Lo que trato de decir es que percibimos lo que esperamos percibir. Nuestra percepción de los fenómenos está firmemente determinada por series de expectativas y su valoración positiva sólo es definible como satisfacción de esas expectativas.

Seamos o no conscientes de ello, nos aproximamos a los fenómenos y, *particularmente a los fenómenos estéticos*, con un cierto repertorio de expectativas. En las artes visuales, lo mismo que en las otras, estas expectativas están firmemente determinadas por nuestra familiaridad con varios estilos del pasado tal como se nos presentan ahora. Este hecho evidente y conocido se menciona aquí porque la formación de nuevas clases (estilos) está influida, si no es que determinada, por hábitos de percepción que se adquieren mediante la familiaridad con las clases conocidas. La limitación de la escala de posibilidades perceptivas contribuye a la formación de una cierta estabilidad compartida en nuestra percepción de las obras de arte. Estos modos de percepción relativamente estables hacen posible la comunicación intersubjetiva en torno a un "objeto común". Por otra parte, la relativa estabilidad limita automáticamente el número de modos perceptivos que podemos aplicar a aquellas clases de arte con las que estamos poco familiarizados. Teóricamente el número de modos perceptivos lógicamente posibles en virtud de los cuales podemos percibir obras de arte poco conocidas es ilimitado. En realidad, el hecho de que nacemos y nos criamos en un cierto grupo sub-cultural limita y determina firme y efectivamente nuestra manera de percibir. Esta limitación se

refuerza en todos los casos en que está implicado un adiestramiento intencional y dirigido, como sucede con los artistas, historiadores de arte, críticos, estetas o con cualquiera que esté seriamente interesado en el arte. De hecho, tal familiaridad puede, aunque no necesariamente, dar por resultado una rigidez en los esquemas perceptivos que, aun cuando contribuyen a la estabilidad entre quienes los comparten, puede dificultar seriamente, y hasta impedir, la capacidad de formar nuevos patrones perceptivos, esto es, de comprender o "ver" nuevos estilos y formas de arte. Es conveniente recordar los posibles resultados de un adiestramiento, porque las discusiones y las discrepancias sobre el valor de una determinada obra de arte surgen preferentemente entre aquellos a quienes el arte importa de un modo directo y personal, y no entre quienes nunca han mostrado el menor interés por él.

Al analizar los problemas de la crítica de arte podemos dar por sentados, por consiguiente, un cierto número de modos de percepción compartidos y comunicables intersubjetivamente los cuales, a pesar de que en ningún sentido pudieran considerarse como modos "naturales" de percibir las obras de arte, son, sin embargo, relativamente estables y relativamente independientes respecto de las preferencias estéticas personales. Quienes han tenido alguna preparación en arte e historia del arte pueden generalmente distribuir, o sea clasificar, las obras de arte e historia del arte, de acuerdo con los estilos. Por ejemplo, casi todos los estudiantes de arte que he encontrado agrupan sin vacilación, cuando se les pide clasificarlas estilísticamente, pinturas tales como la *Vista del Sena* de Homer J. Martin y *Los grandes boulevares* de Renoir, y no incluyen en esta clase pinturas tales como el retrato de *Georg Giesze* de Holbein. La mayoría de los historiadores del arte que conozco ven el *Adán y Eva* de Tintoretto como una composición *malerisch* (descriptivo, pintoresco, escenográfico) y no como una composición perteneciente a la clase de las *lineales*; clase en la que se incluirían un Bronzino o un Palma Vecchio.<sup>31</sup> Al decir esto no pretendo implicar que las percepciones de estos "profesionales" sean superiores o más correctas que las de otros (los llamados legos); quiero indicar tan sólo que hay un grupo de personas que han adquirido patrones perceptivos que funcionan más o menos automáticamente y que no dependen exclusivamente de preferencias estéticas. Debería tomarse en cuenta que la clase de problemas de que trata este libro es más fácil que surja precisamente entre la gente que pertenece a este grupo.

La relativa independencia de la clasificación descriptiva respecto de una valoración estética es de una importancia decisiva para el planteamiento que preconizamos. Si se afirma, como se hace aquí, que en estética no hay normas universales que sean aplicables a todas las pinturas, sino que las obras de arte deben juzgarse dentro de sus respectivas clases, entonces habrá de ser

<sup>31</sup> Esto no quiere decir que todos los historiadores del arte usen la terminología de Wölfflin, que conozcan su sistema de clasificación, o que estén de completo acuerdo con sus teorías.

posible clasificar las obras de arte de tal forma que no implique una valoración estética. Un supuesto "sistema clasificador" fundado en las preferencias estéticas de críticos aislados no es, en absoluto, un sistema clasificador, y simplemente serviría para aumentar la confusión. Por otra parte, no debemos caer en el error de suponer que un sistema clasificador como el que preconizamos resulta ser el único sistema propio y pertinente, y que todas las obras de arte entren fácil y sencillamente en las que se consideran por lo común sus clases propias. Como sabemos bien, hay casos en que resulta justificado dudar acerca de cuál es la clasificación "apropiada" de una determinada obra de arte. En semejantes casos la obra de arte en cuestión tendrá que ser analizada y, en el mejor caso, incluida en su "propia" clase por medio de un proceso de interpretación. Tendremos que investigar, por consiguiente, la relación entre interpretación y valoración; pero antes debemos hacer algunos comentarios al sistema de clasificación aquí ofrecido.

Se ha sostenido a menudo que la naturaleza del arte y de la experiencia estética es esencialmente incompatible con la clasificación; que la ciencia, por afirmarse en lo general, es el campo en que los sistemas clasificadores pueden y deben establecerse, mientras que la experiencia estética, dando énfasis a lo único e individual, se opone fundamentalmente a cualquier índole de clasificación científica. Me permito decir que este argumento está basado primariamente en un concepto falso del método científico y en una falta de comprensión de los propósitos de un sistema clasificador en estética. No es mi ambición mostrar que en estética podemos desarrollar un sistema de clasificación que sea exacto y preciso como, digamos, un sistema clasificador en física; esto equivaldría a identificar ingenuamente una sección de la ciencia con toda la ciencia. Mi intención es, más bien, mostrar que el sistema preconizado para la estética comparte las características de los sistemas clasificadores usados en otras ramas de la ciencia (sin imitar ningún campo en particular), y que algunas objeciones que surgen contra la clasificación en estética pueden suscitarse también contra la clasificación en otros campos. Se ha pretendido, por ejemplo, que un sistema clasificador de obras de arte se torna inútil en virtud de la abundancia de casos limítrofes. Sin embargo, casos como éstos se pueden encontrar en otros campos también, y dudo que nadie preconizase seriamente el abandono de la clasificación en zoología a causa del *platypus anatinus*. La cuestión consiste en saber si el número de obras de arte que pueden clasificarse es suficientemente grande. Como este parece ser el caso, es más importante construir primero un sistema y preocuparse después por las excepciones y los casos límites.

En cierto sentido todos los sistemas de clasificación son arbitrarios, ya que no hay ningún sistema que surja del campo en que se aplica. En el campo de las ciencias naturales se ha adoptado tradicionalmente (y con éxito) un sistema basado en el método científico; sin embargo, la adopción de tal sistema no puede derivar del material así clasificado, sino que envuelve una

convicción apoyada en la referencia a los testimonios empíricos. Por ejemplo, si alguien deseara ardientemente clasificar animales o plantas de acuerdo con un sistema poético o teológico, podríamos indicarle que el método científico permite una mayor predicción y menos controversia en la comunicación que los otros sistemas. En otras palabras, podríamos mostrarle que la adopción de un sistema científico ofrece ciertas ventajas, pero si estas ventajas, que pueden ser establecidas descriptivamente, no atraen a nuestro interlocutor, entonces no hay medio de probarle que está equivocado en su preferencia por, digamos, el sistema poético. A este respecto, un sistema científico de clasificación, digamos en zoología o química, conserva el mismo *status* que tal sistema tiene en estética. Una de sus más grandes diferencias está en el hecho de que en aquellos campos el método científico ha sido aceptado y aplicado tradicionalmente, mientras que en este campo la posibilidad de establecer tal sistema ha sido rechazada tradicionalmente.

Como se ha indicado antes, la aceptación de un sistema clasificador es una cuestión de "persuasión". Hay, sin embargo, una diferencia importante entre la ciencia natural y la estética acerca del punto siguiente. Una vez que el sistema clasificador ha sido aceptado en zoología, para poner este ejemplo, la clasificación de un determinado ejemplar es asunto que corresponde a la mera investigación fáctica y es completamente independiente de las reacciones del observador o de su apreciación. En estética puede tener lugar un segundo proceso de "persuasión". En el caso de obras de arte y estilos conocidos, no caemos generalmente en la cuenta de lo necesaria que es tal persuasión. La mayoría de nosotros está persuadida de que la *Cena en Emaús* pertenece a la clase *malerisch* de obras de arte, y la percibimos y clasificamos más o menos automáticamente. Sucede algo diferente, sin embargo, con un observador que no percibe inmediatamente el Rembrandt en términos de una *Gestalt malerisch*, y para que pueda percibirlo así tendremos que persuadirlo de que los componentes de tal cuadro tienen que considerarse de esta suerte. Este segundo proceso de persuasión es un proceso de interpretación; y aquí se plantea la pregunta acerca de qué testimonios puedan presentarse y qué argumentos se puedan usar para cumplir las condiciones establecidas más arriba, las cuales habrán de persuadirlo a interpretar los componentes en una forma que se considere pertinente en relación con la pintura de que se trata.

Las condiciones que exige la justificación de una interpretación "propia" o "pertinente", dentro del contexto de las teorías que preconizamos, se pueden resumir como sigue: 1) el reconocimiento de la necesidad cultural de una crítica valorativa, excluyendo la aceptación de valores absolutos y normas universales; 2) la repudiación de juicios de valores que estén basados únicamente en los *dicta* de una autoridad y respaldados sólo por intuiciones privadas y revelaciones; 3) la exigencia de que un juicio de valor sea resultado de una investigación cooperativa, en la cual se empleen todos los datos pertinentes e intersubjetivamente comunicables.

De la primera condición —el reconocimiento de la necesidad de una estabilidad cultural— deriva la necesidad de una cierta cantidad de predicción, la cual, a su vez, implica una posibilidad de generalizar. Gracias a los testimonios proporcionados por la historia, la antropología, la psicología, etc., queda rechazada la noción de una clase universal (“obras de arte”) junto con la noción implicada de unas normas universales aplicables a todos los miembros de esa clase. Puesto que la noción de una clase universal, que permitiría generalizaciones universales y comparaciones, se ha visto que era insostenible, mientras que las comparaciones y las generalizaciones son necesarias para una crítica valorativa, se preconiza la adopción de un sistema de clases por medio del cual puedan conseguirse generalizaciones y comparaciones limitadas. Las condiciones segunda y tercera están relacionadas primariamente, aunque no exclusivamente, con nuestra manera de concebir y nuestro deseo de lograr una cierta forma de vida cultural, y de allí deriva el criterio para los métodos permisibles de persuasión.<sup>32</sup>

De la aceptación de una teoría relacional de valores se sigue nuestro reconocimiento del hecho de que, en último análisis, los juicios de valor incluyen decisiones y preferencias personales, individuales, cuya correlación no es susceptible de prueba científica. Más aún, aceptamos sin reserva el hecho, demostrado por C. L. Stevenson,<sup>33</sup> de que las proposiciones que contienen términos tales como “propio”, “pertinente”, o sus equivalentes, no son científicamente verificables y contienen considerables elementos de preferencia personal. Por otra parte, debemos recordar el hecho de que el tratamiento aquí sugerido requiere una clasificación basada en la manera “propia” de percibir la función de los componentes de una obra de arte.<sup>34</sup> Puesto que la valoración ha de tener lugar dentro de las clases pertinentes, la clasificación basada en la interpretación debe preceder a la valoración. Más aún, una clasificación, al determinar la clase a que una obra de arte pertenece propiamente, determina a la vez las normas en cuyos términos ha de ser juzgada. Una clasificación equivocada, por lo tanto, vendría a anular cualquier juicio.

En vista de que la “pertinencia” de una interpretación no es verificable científicamente, y puesto que la determinación de la “pertinencia” implica las preferencias del observador, se ha concluido (equivocadamente, en mi opinión) que los gustos y las antipatías de un observador constituyen los únicos criterios para una interpretación pertinente (conducente a una clasificación

<sup>32</sup> Aunque creo que hay una fuerte conexión entre las condiciones 1 y 2 y las formas culturales de vida aquí defendidas, no estoy ahora interesado en demostrar que esas formas sean superiores y preferibles a otras formas de sociedad. Para los fines de este análisis, las aceptamos como básicas y derivamos nuestro criterio de ellas; por consiguiente, lo que aquí nos concierne es demostrar que nuestro método y nuestro enfoque son congruentes con tales formas.

<sup>33</sup> Charles L. Stevenson, *Ethics and Language*, New Haven, 1944.

<sup>34</sup> Este no es, por supuesto, el único género de clasificación, pero sí es el género de clasificación que sirve para los fines de una crítica valorativa.

pertinente). Si este argumento fuera verdadero, la distinción entre interpretación y valoración sería insostenible.

Lo que sugerimos es que el no distinguir claramente los criterios de interpretación de los de valoración es resultado de una confusión entre la función psicológica adscrita, por definición, a una obra de arte con la función estética de los componentes de una obra de arte. Me parece que la interpretación concierne principalmente a las funciones estéticas de los componentes que entran en una obra de arte y que los criterios para una interpretación pertinente son relativamente independientes de los criterios de valoración.

En el capítulo II introducimos el concepto de "función psicológica de la obra de arte" para indicar que las definiciones de belleza (o conceptos similares), que incluyen referencias a las reacciones de los observadores, son, primariamente, proposiciones que conciernen a las reacciones permisibles, socialmente aprobadas, de un observador frente a una obra de arte. Por ejemplo, si la definición dijera: "Un objeto es hermoso si causa placer al sujeto", la definición aconsejaría, en parte, al observador algo acerca de su propio comportamiento cuando observara obras de arte que le resultasen estéticamente satisfactorias. La definición informa al observador que, dentro de su grupo cultural particular, es propio gustar de las obras de arte. Pero además la definición contiene una predicción: "Un objeto hermoso le dará placer", y al encerrar tales promesas las definiciones de esta clase actúan como *alicientes*.

Los alicientes son condiciones necesarias, pero no suficientes, para una crítica valorativa; producen una disposición favorable en el observador, pero son de poca ayuda para justificar el juicio acerca de que, de dos o más pinturas, una es mejor que las otras. De acuerdo con nuestro enfoque y nuestra manera de entender la "justificación", no bastará que el crítico, cuando se le pidan razones estéticamente pertinentes de su criterio de valores, nos repita a) la certeza de que él experimente placer al contemplar la pintura en cuestión y b) la reiteración de la promesa de que también nosotros experimentaremos placer. Desde el momento en que se supone que hemos de cambiar nuestra actitud frente a una obra de arte, sentimos que ciertos aspectos del objeto debieran someterse a nuestra atención para que causaran ese cambio en nuestra actitud. Este requerimiento implica un análisis de la obra de arte. Un análisis de una obra de arte implica un análisis de la función de sus componentes y, como se indicó en la primera parte de este capítulo, la función de los componentes de cualquier fenómeno no puede ser examinada con plenitud de sentido sin un conocimiento tácitamente asumido o expresamente estipulado respecto del todo, de la *Gestalt*, de acuerdo con la cual funcionan tales componentes. Suposiciones o estipulaciones de esta clase están implícitas en las exposiciones analíticas o descriptivas acerca de las obras de arte, y son, por supuesto, presuposiciones necesarias de cualquier formulación valorativa. Por ejemplo, si hablamos de "arriba", "abajo", "flotando por el aire", etc., al describir *La Ascensión de la Virgen* del Ticiano, presuponemos una *Gestalt*, en

cuyos términos tales referencias pueden ser significativamente explicadas: una composición naturalista, en este caso.

Una proposición descriptiva o valorativa basada en referencias a los componentes de la obra de arte implica que sabemos qué es lo que esos componentes tratan de conseguir y la manera en que se supone que lo hacen. A este qué y cómo lo llamamos el objetivo estético. La función estética de los componentes es obtener precisamente este objetivo estético, y lo que le proporciona placer al observador es percatarse de que tal objetivo se ha alcanzado con buen éxito. Con vistas al análisis, el objetivo estético debe ser considerado separadamente de la función psicológica de una obra de arte. Por ejemplo, si la función psicológica de una obra de arte se define como elevación moral, habrá que pretender (a no ser que se hiciera la distinción indicada más arriba) que ciertos colores, líneas o formas son moralmente edificantes, aislada e independientemente del todo en que concurren. Esta noción parece difícil sostenerla. Con todo, algunas de estas nociones están implicadas en los intentos de justificar criterios de valor simplemente por referencia a la función psicológica de una obra de arte (por ejemplo el placer), sin especificar cómo fue conseguido este placer en términos del objetivo estético. Discutimos prolijamente más arriba la falacia que envuelve el sostener que todos los componentes, en toda obra de arte, obtienen el mismo objetivo estético (y que pudieran ser descritos y analizados de acuerdo con un sistema bidimensional). Las distinciones indicadas más arriba servirán para fundamentar nuestra exigencia de una descripción y valoración en términos de clases.

El sugerir que la valoración (la cual está relacionada con la función psicológica de las obras de arte) debe distinguirse de la interpretación (la cual concierne a la función estética de los componentes en una obra de arte), puede haber dado la impresión de que la valoración y la interpretación se consideran como dos procedimientos firmemente separados, pero tal no es, por supuesto, el caso. Esa distinción es necesaria para el análisis de los diferentes criterios que son aplicables en la valoración y en la interpretación respectivamente; sin embargo, esto no quiere decir que en la experiencia efectiva los dos se den siempre como dos etapas señaladas y claramente separadas.

Insistimos ya en que la interpretación debe preceder a la valoración. Más aún, dimos énfasis a la importancia de un sistema de clasificación descriptivo que no se apoyara en preferencias estéticas. Un sistema clasificador que se apoyara en preferencias estéticas produciría un "corto circuito" en los procedimientos de valoración; de hecho, convertiría en ilusoria la distinción entre la clasificación (basada en la interpretación) y la valoración. Sin embargo, la relación entre ambas parece presentar una dificultad. Definimos los valores en términos de reacciones positivas de un observador. Ponemos énfasis en el hecho de que un juicio de valor estético es válido solamente cuando la obra de arte se juzga de acuerdo con su objetivo estético "pertinente". Sin embargo, también nos damos cuenta del hecho de que la interpretación, o sea la

determinación de ese objetivo estético "pertinente", implica las reacciones favorables o desfavorables del observador. (Véase también el segundo proceso de persuasión a que nos referimos más arriba.) Este aparente dilema puede solucionarse si se aclaran algunas diferencias, que están en cierto modo oscurecidas por el hecho de que los mismos términos se emplean para describir dos situaciones diferentes. Me refiero a términos tales como "actitud del observador", "reacción", "reacción favorable", "preferencia", "agrado" o "desagrado", etc.. Me propongo mostrar que estos términos no significan la misma cosa cuando se refieren a la interpretación que cuando se refieren a la valoración. No quiero decir con esto que tratamos aquí con diferentes clases de reacciones; las diferencias lo son de grado, y quizás pudieran formularse mejor como diferencias graduales en la implicación subjetiva; implican también grados de familiaridad con las obras de arte de que se trata.<sup>35</sup>

Una de las razones principales que explican, creo yo, por qué la función psicológica de las obras de arte no ha sido claramente diferenciada de la función estética de los componentes de una obra de arte, lo cual implica la determinación del objetivo estético, es nuestra familiaridad con ciertas clases de arte. Cuando tratamos con tipos conocidos de obras de arte, automáticamente damos por sentado que conocemos los objetivos estéticos que se supone tratan de obtener los componentes (de hecho, ésta es otra forma de describir la familiaridad), y pasamos a través de la fase interpretativa, clasificadora, del proceso valorativo sin ningún esfuerzo o duda. Nos damos cuenta mejor del proceso interpretativo cuando nos enfrentamos con una obra de arte que no es fácilmente identificable como perteneciente a una clase o estilo familiar. El problema se torna obvio y decisivo cuando uno se enfrenta con una obra de arte que no se parece a ninguno de los tipos de arte con los cuales uno está avezado. Las historias del arte y la crítica muestran muy claramente lo que ocurre en estos casos. Incapaces de comprender el objetivo estético en cuyos términos se supone que los componentes funcionan, se hace la tentativa (infructuosa, pero muy natural) de apreciar la nueva obra de arte de acuerdo con un objetivo estético familiar. Inevitablemente, los resultados son la frustración, la desilusión y un rechazo más o menos violento; la valoración crítica es negativa mientras el descubrimiento de un objetivo estético pertinente no permite al público y a los críticos adoptar una actitud positiva frente a la clase de arte de que se trate.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Podría añadir ahora que lo dicho se aplica no sólo a la clase de crítica valorativa que aquí se examina, sino que también está implicado en el proceso de creación de obras de arte, así como en las actitudes hacia ellas que generalmente se describen como "apreciación", "contemplación estética", "goce", "agrado", etc. Todos estos procesos contienen componentes valorativos y, por consiguiente, son analizables a la manera que aquí se preconiza.

<sup>36</sup> Tal cambio en la actitud debe distinguirse de una dócil aceptación de nuevas formas de arte derivada de las palabras de una autoridad, y sin otra base que ellas (por ejemplo, pronunciamientos sobre el arte moderno). La finalidad de este trabajo es la de prevenir contra semejante sumisión dócil.

En casos de desilusión o frustración, la primera pregunta que se debe hacer es: “¿Es que los componentes no logran su objetivo estético pertinente, o es que nosotros no logramos discernir el objetivo estético, en cuyos términos pudiera verse cómo los componentes forman un patrón más significativo y coherente?” “¿Estamos desengañados porque los componentes no funcionan efectivamente y no obtienen su objetivo estético pertinente, o es que hemos fallado nosotros en la aplicación del objetivo estético apropiado?” Evidentemente, expresiones como “más significativo”, “más coherente”, etc., se pueden explicar solamente en términos de “más satisfactorio para el observador”. Sin embargo, la satisfacción derivada de encontrar el objetivo estético pertinente, que permite al percipiente distinguir los componentes ordenados según un patrón coherente y con sentido, no es la misma clase de satisfacción que encuentra su expresión en un juicio de valor como, v. gr.,: “esto es hermoso”. La satisfacción que se deriva de una interpretación satisfactoria es más bien parecida a la que acompaña la solución de un rompecabezas o al desciframiento de una inscripción que se presenta de modo ambiguo, como la que puede verse en esta figura:



Al ser interrogados acerca de ella, sería indudablemente correcto responder: “Prefiero poder leer *mellow* en esta figura que devanarme con ella los sesos como ante un patrón extraño.” Sin embargo, yo sostendría que la palabra “satisfacción”, en este contexto, se refiere a una reacción diferente de la que usualmente se describe como satisfacción estética o placer. La satisfacción aquí implicada es la satisfacción de una expectativa que todos tenemos de encontrar orden y sentido, y del deseo de que las estructuras signifiquen algo. Más aún, aunque no se puede tener una satisfacción estética si la estructura no tiene algún sentido (porque haya sido, por ejemplo, adecuadamente interpretada), no es cierto en modo alguno que la primera implique una satisfacción estética, ni que sea siempre causada por ella. Por ejemplo, se puede estar satisfecho de haber podido descifrar una inscripción ambigua y sentirse, a la vez, ofendido, enojado o molesto por lo que se haya podido leer.<sup>37</sup> Se podría sugerir por vía de prueba que algo así como una ley de parquedad rige en la determinación de la pertinencia del objetivo estético; por ejemplo, un objetivo estético es más apropiado a una cierta obra de arte si sus componentes se distinguen con el menor esfuerzo y sin dificultad como

<sup>37</sup> La suposición de que al público le habrá de gustar siempre una nueva clase de arte, una vez que sea capaz de comprenderla, no se considera necesariamente verdadera. El refrán: *tout comprendre c'est tout pardonner* parece un principio bastante dudoso, en ética tanto como en estética.

coherentes (como teniendo sentido). Y se podría también ofrecer una especie de verificación cuantitativa. Un objetivo estético, por ejemplo, es más apropiado a cierta obra de arte si la mayoría de sus componentes (idealmente todos) se ve que contribuyen a alcanzar este objetivo.<sup>38</sup>

Otro ejemplo puede servir para aclarar más aún la diferencia entre la satisfacción relacionada con una interpretación afortunada y la satisfacción relacionada con el gozo estético. Supongamos que a un estudiante se le pide que traduzca al francés la frase. "Quiero comer", y él la interpreta como: "*Je ne veux pas manger.*" Le podríamos decir que "*Je ne veux pas manger.*" no es una interpretación correcta, porque no le será útil. "Si usted fuera a Francia, la gente no le entendería y no conseguiría que le dieran de comer." Y, como confirmación, podríamos agregar: "Quiero que hable usted del mismo modo que habla la gente en Francia." Las frases anteriores puede mostrarse que son verdaderas; invocan además las preferencias de nuestro interlocutor, y pueden operar o no efectivamente como alicientes. Pero ¿qué sucedería si fallase? El estudiante podría tal vez responder: "Es muy poco probable que yo vaya a Francia; no me importa si los franceses entienden o no mis frases, y las órdenes que usted me dé no me impresionan porque no reconozco su autoridad." ¿Querría esto decir no hay otro medio de mostrar si la interpretación de la frase es correcta o no? Todos sabemos que existe otra manera de justificar una interpretación correcta; basta decir, para conseguirlo, lo siguiente: "*Je ne veux pas manger*" no es la interpretación propia de 'Quiero comer', porque '*ne. . . pas*' indica una negación y 'Quiero comer' no contiene una negación." Se puede mostrar que una interpretación tiene sentido —o que no lo tiene— sin recurrir a las preferencias, motivaciones, etc.; la única condición es que hay un interés en que las interpretaciones tengan *algún* sentido.

De hecho, en el caso de las llamadas lenguas muertas, o en el de los mensajes en cifra, no se puede recurrir a una comprobación "conductista". Y, sin embargo, algunos han logrado "hacer que tenga sentido", o sea interpretar significativamente, por ejemplo, las tablillas que se encontraron en Knossos.<sup>39</sup> Por medio de investigaciones sobre las relaciones internas, y ensayando diferentes relaciones posibles, se desarrolló una interpretación que tenía en efecto sentido. Un procedimiento semejante es el que se usa en el desciframiento de mensajes en clave. Los arqueólogos están razonablemente seguros de que su interpretación de esas inscripciones es correcta, aun sin tener la posibilidad de aplicar la prueba "conductista" a que nos referimos más arriba. Es posible, aunque muy poco probable, que pudiera darse otra interpretación de estos documentos, internamente congruentes, que también tuviera sentido y que, sin embargo, discrepase de la interpretación conocida por nosotros.

<sup>38</sup> Para ejemplos y aplicación de estas fórmulas generales, véase capítulo 6.

<sup>39</sup> Para una relación del método empleado, véase Michael Ventris y John Chadwick, "Evidence for Greek Dialect in the Mycenaean Archives", *Journal of Hellenic Studies*, vol. LXXIII, 1953; págs. 84-103.

La interpretación de las obras de arte, esto es, el establecimiento de un objetivo estético en cuyos términos se pueda ver que los componentes funcionan del modo más apropiado, es un proceso *análogo*, tal como lo hemos dicho, al que se sigue al describir las inscripciones (encontrarles su sentido) de una lengua muerta. La posibilidad lógica de que exista una variedad de interpretaciones de esas inscripciones, que sean internamente congruentes por igual, tiene que admitirse. De la misma manera, no se puede negar que en cualquier obra de arte pueden existir varios objetivos estéticos, cada uno de los cuales permite ver a los componentes de la obra como internamente congruentes. Sin embargo, por las razones examinadas más arriba, me inclino a pensar que existen para nosotros, o que se pueden establecer por medio de un adiestramiento, unos patrones perceptivos relativamente estables y unos objetivos estéticos que pueden servir como base para una interpretación "apropiada" y una clasificación que conduzcan a la valoración.

Sería bueno resumir ahora, aun a riesgo de incurrir en repeticiones, los puntos principales del examen tal como se ha desarrollado hasta aquí. De acuerdo con nuestro planteamiento, un juicio de la forma "x es bueno" se considera que significa "x es una buena composición p". Este juicio, a su vez, se traduce en "apruebo estéticamente a x, es decir, como una composición y la prefiero a y". Tomando en consideración la función social de la crítica valorativa, añadimos, o implicamos, una sollicitación para que los demás concuerden con nuestra valoración, y entonces el juicio completo se explicitará así: "Apruebo estéticamente a x, lo prefiero a y, como composición p, y le insto a usted a que esté de acuerdo conmigo."

Con respecto a la justificación, un análisis de esta proposición implica dos diferentes clases de preguntas:

I. ¿"Por qué es x mejor que y?"

II. ¿"Es x una composición p, y si es así, por qué?" La primera pregunta se puede contestar de dos formas diferentes:

a) Si usted está de acuerdo conmigo (si usted sigue mi consejo), estará en una mejor posición para aprovechar las consecuencias de la contemplación estética de x, las cuales son socialmente recomendables en nuestro grupo particular (por ejemplo, placer, etc., dependiente de la definición de la belleza) y obtendrá usted la ventaja de estar de acuerdo con los otros (persuasión, aliciente).

El juicio anterior, aunque es parte necesaria de la respuesta final, no se considera completo y es, por consiguiente, inaceptable, porque su justificación sólo se refiere a la satisfacción de las expectativas prometidas en el aliciente. El juicio se apoya en las promesas de una autoridad y no proporciona un análisis intersubjetivo del objeto frente al cual hay que tomar una actitud positiva.

b) La segunda clase de respuesta es la misma respuesta a) dada anteriormente, a la cual se añade el siguiente juicio: "Los componentes de x funcio-

nan con mayor éxito en la obtención de un objetivo estético que es el mismo para x y para y.”

Es claro que el segundo tipo de respuesta descansa en el supuesto de que la pregunta “¿Es x una composición p?” sea primero contestada satisfactoriamente. Tal respuesta depende del presupuesto necesario de que hay interés en encontrarles a las obras de arte un cierto sentido, o sea en hacer que se presenten como estructuras coherentes; con la suposición concomitante de que existe un estado de confusión que ha de prevalecer mientras las estructuras no se puedan percibir como coherentes. Si se admite esta suposición, nuestra pretensión de que x sea considerada como una composición p se puede justificar como sigue: “Si está usted de acuerdo en que x debería considerarse una composición p, es decir, si está dispuesto a percibir x en términos de un objetivo estético (descriptible intersubjetivamente como p), entonces podrá, si no me equivoco, obtener mayor sentido de x que cuando trataba de percibirlo en términos de otros objetivos estéticos.” Si las características de tales patrones perceptivos (objetivos estéticos) como *malerisch*, *lineal*, etc., se pueden describir intersubjetivamente y sin implicar valoraciones estéticas, la clasificación que se apoye en interpretaciones “apropiadas” puede distinguirse convenientemente de los criterios de valor y se puede hacer a los últimos más accesibles a la comprensión pública y más justificables intersubjetivamente.

Una experiencia estética completa que tenga su culminación en un juicio valorativo implica dos suposiciones: 1) que existe cierto interés en que las obras de arte tengan un sentido, y 2) que existe interés en obtener el beneficio máximo relativamente a las consecuencias que trae como resultado la percepción de las obras de arte (como quiera que se definan estas consecuencias: placer, etc.). Al interpretar propiamente x, satisfacemos las expectativas adecuadas al primer interés, y al hacerlo creamos las condiciones para satisfacer el segundo.

HELMUT HUNGERLAND

*Director Adjunto,*  
The Journal of Aesthetics and Art Criticism  
*Estados Unidos.*