

ARTE Y CONOCIMIENTO

Todo hombre desea naturalmente saber, pero éste, según Aristóteles, no es una actividad unívoca, que posea un sentido único. Por el contrario, existen para él tres clases o tipos de saber. En primer lugar, el saber teórico o especulativo, cubierto por la matemática, la física y la metafísica, reina suprema del saber humano.

En segundo lugar, el saber práctico propio de la vida activa, que procura alcanzar la excelencia moral del hombre gracias a la virtud, ya sea como individuo (ética), ya sea como ciudadano del Estado (política).

Finalmente, el saber poético o productivo, que fabrica objetos con vistas a su utilidad, desde un cuchillo hasta un satélite, u objetos con vistas a su belleza exclusivamente, totalmente inútiles, por tanto, debido a su ineficacia práctica.

En suma, el hombre ejerce tres actividades primordiales: conocer, actuar y hacer. El arte se inscribe en este último plano, porque su finalidad consiste en hacer una obra querida solamente en razón de su belleza. El arte, por ende, no es una actividad cognoscitiva, sino poética, destinada a crear nuevos seres, y no a conocer los ya existentes. No se somete a la realidad circundante para adentrarse en ella y auscultar sus secretos, sino que elabora realidades originales con una entidad artística propia.

La ciencia y la filosofía, en cambio, tienen como misión específica el conocimiento del mundo y de los entes que lo pueblan; pero el arte no está interesado en el entendimiento de las cosas, ni en capturar su naturaleza íntima, ni en sus relaciones mutuas, ni en los primeros principios de lo real, como lo hace la filosofía primera o metafísica. En tal sentido, como quehacer radicalmente distinto del conocimiento, el arte no está empeñado en saber, ni en provocar un saber, ni en transmitir tampoco un saber, sino tan sólo en crear obras que encanten a la sensibilidad y deleiten a través de ella al espíritu mismo.

Según el realismo filosófico, conocer significa capturar la naturaleza de las cosas. Existe, en tan sentido, un entendimiento de lo real, propio de nuestra inteligencia. Y las cosas resultan entendibles o cognoscibles debido a que anida en ellas una forma sustancial, que constituye su razón, su sentido inteligible, el cual comulga con la razón humana. La razón o *lógos* de la cosa resulta, así, homogénea a la razón o *lógos* humano; en otras palabras, existe una profunda connaturalidad entre el espíritu cognoscente y la realidad extramental.

El entendimiento humano va conociendo paulatinamente lo que las cosas son, o sea, las va concibiendo progresivamente. El primer fruto de esta aprehensión de lo real es justamente el concepto, pues éste designa lo concebido (*conceptus*) y lo concebido o concepto es lo real mismo en tanto que resulta conocido.

Indudablemente, la palabra "conocimiento" es analógica, pero ella apunta siempre en general a todo tipo de contacto o aprehensión de alguna realidad. En este sentido amplio, se puede hablar de un conocimiento animal, puramente sensible e instintivo, incapaz de concebir el objeto, ni calar, por ende, en su

esencia. También se puede hablar de un conocimiento angélico, exclusivamente intelectual, es decir, inmediato e intuitivo, y no racional como el nuestro. Sin embargo, estrictamente hablando, el conocimiento humano, inicialmente intelectual y espontáneo en la forja de los conceptos, resulta siempre, y naturalmente, gradual y discursivo, y su objeto adecuado lo constituye la esencia de las cosas, la naturaleza de todo cuanto existe.

Esta captación íntima de lo real resulta totalmente extraña al arte, empeñado en pergeñar nuevos objetos y no en acceder a los que nos circundan. Por ello, como señala U. Eco, el arte, "más que *conocer* el mundo, produce complementos de mundo, formas autónomas que se añaden a las ya existentes exhibiendo leyes propias y vida personal".¹

Por otra parte, no existe para el artista, cuando acomete su labor poética, un conocimiento previo de la obra, es decir, carece de una idea preconcebida de la misma, como declara R. Soldi: "Uno está delante de la tela en blanco y tiene vagamente la idea de lo que hará, es decir, hay como un fantasma previo, que va creciendo y cambiando a medida que se elabora la obra".²

Sin duda, él la va conociendo al paso que la va construyendo, pero conocimiento significa aquí simplemente la toma de consciencia de un nuevo ser producido por su imaginación creadora. Por su parte, también el espectador "conoce" la obra cuando la contempla, sea viéndola, escuchándola o leyéndola; pero conocer, en este caso, implica solamente entrar en contacto con una realidad original y, de ningún modo, una penetración en la esencia de lo real.

Cuando escuchamos una fuga de Bach, o vemos un cuadro de Cézanne, o una escultura de Moore, ¿qué conocemos? Indudablemente, la obra en cuestión, y nos deleitamos con ella, si es que colma nuestro gusto estético, pues, como observa Santo Tomás, "pertenece al sentido de lo bello que en su aspecto o conocimiento se aquiete el apetito".³

Pero este conocimiento de la obra, no nos revela nada acerca de la naturaleza de las cosas, a menos que la consideremos como mero ente, y no como obra de arte. Una escultura, por ejemplo, posee la misma estructura ontológica que cualquier otro ente, a saber, está compuesta de materia y forma, según la óptica aristotélica; es asimismo una sustancia dotada de sus accidentes y ejerce, según la visión tomista, un acto de ser sin el cual no existiría.

Pero el artista no ha producido su obra para que nos instruyamos acerca de su estructura metafísica, ni para que ejerzamos sobre ella nuestra reflexión filosófica. Si lo hacemos, cosa legítima por otra parte, excedemos el dominio del arte y entramos en el de la filosofía. La aprehensión de una obra de arte no tiene nada que ver, por consiguiente, con el conocimiento intelectual de las cosas, tarea propia y exclusiva de las ciencias y la filosofía.

Por ello, quizás sea más pertinente hablar de "contemplación" de la obra artística que de conocimiento, aunque la primera implique el segundo. "En el fondo —estima Gilson— si el arte es un hacer, la percepción de la belleza es conocimiento y contemplación".⁴ Esta contemplación de la obra tampoco

¹ U. Eco, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979, p. 88.

² R. SOLDI, *La Nación*, 1-XI-1981.

³ S. TOMÁS DE AQUINO, *Summa theologiae*, Ia-IIae, q. XXVII, a. 1.

⁴ E. GILSON, *Introduction aux arts du beau*, Vrin, Paris, p. 221.

supone una "comprensión" de la misma, si por comprensión entendemos la captura de un sentido inteligible. Al respecto, L. Tolstoy manifiesta su desazón, al visitar una exposición de autores simbolistas: "Traté primeramente de examinar sus obras sin pedir a nadie explicaciones, deseando comprender por mí mismo lo que significaban. Pero son obras incomprensibles".⁵

He aquí resumida una actitud bastante frecuente ante las obras de arte, sobre las cuales se quiere ejercer un acto de comprensión intelectual, tratando de explicar y entender lo que significan, como si ellas fuesen ideas. Las obras de arte no son textos inteligibles para instruirse y aprender. Ellas procuran encarnar la belleza, pero ésta es un misterio, y, como tal, remisa y reacia a la razón, al discurso y a la captación intelectual.

Sin embargo, esta búsqueda de sentido resulta pertinaz y casi invencible. Al respecto, G. Marcel se pregunta qué significa "comprender" en el terreno del arte, pues si se trata de comprender la obra, tal como se comprende un texto o una clase teórica, el término "comprensión" resulta inadecuado. Por ello, Marcel propone introducir la idea de una "comprensión no estrictamente intelectual, y esto no es fácil".⁶

No sólo no es fácil, es imposible, porque, hablando rigurosamente, se comprenden las ideas o conceptos, pero no las formas, ni los colores, ni los sonidos, carentes por sí mismos de significación propia. Incluso, aunque las formas pictóricas signifiquen, sobre todo si son representativas o imitativas (un árbol pintado significa espontáneamente el árbol real), ellas no han de ser apreciadas como los signos pintados de la realidad correspondiente, sino como formas autosignificativas, es decir, como formas que agotan en sí mismas su significación o, dicho de otro modo, que sólo se significan a sí mismas. Por tal motivo, ellas no pertenecen al registro de la significación, ni al plano del conocimiento.

"¿Una obra de arte puede entenderse —pregunta E. Sábato— del mismo modo que se entiende un teorema o una explicación sobre el funcionamiento de un Banco o de un aparato de computación?"⁷ Indudablemente que no. Se "entiende" un teorema o el funcionamiento de una máquina o una demostración filosófica, o sea se entiende todo aquello que guarda una relación directa con algún sentido inteligible. Por ello, advierte nuevamente Sábato "que la palabra *entender* tiene que ver esencialmente con todo aquello que se puede explicar, con lo que se puede reducir a razones".⁸

Pero, ¿qué tipo de explicación podemos brindar de una sinfonía o de un cuadro? Ninguna, porque ni la belleza de la sinfonía, ni la del cuadro, se someten al discurso racional. La belleza ha de ser admirada y gozada; por ello, no se trata de comprender, ni de entender, sino tan sólo de complacerse con lo que se ve o se escucha: "A fuerza de leer y querer comprender —escribe Gilson— no aprendemos a ver y, en un feliz abandono al encanto de las apariencias, no consentimos en mirar por el placer de ver".⁹

⁵ L. TOLSTOY, *¿Qué es el arte?*, El Ateneo, Buenos Aires, 1949, p. 117.

⁶ *Débat sur l'art contemporain*, Paris, La Presse française et étrangère, 1949, p. 373.

⁷ E. SÁBATO, *Entre la letra y la sangre*, Planeta, Buenos Aires, 1988, p. 26.

⁸ *Op. cit.*, *loc cit.*

⁹ E. GILSON, *Op. cit.*, p. 262.

Sin duda alguna, la presencia de imágenes, sobre todo en pintura y escultura, ha inducido a la búsqueda o captación del sentido inteligible o del mensaje de la obra. Y aunque tal búsqueda pueda ser legítima, el sentido, o tema, o mensaje de la obra en cuestión, no incide directamente en la belleza de la misma. La obra podrá tener un sentido o contenido religioso, patriótico o mitológico, pero su belleza como obra de arte está más allá de lo que las imágenes sugieren o indican. Y ha sido justamente para evitar que el espíritu se detenga en la significatividad de la obra, que el arte de nuestro siglo ha suprimido la imagen como mensajera de sentido. Al anularse la imagen, el espectador quedaba solamente en presencia de la pintura, y desconcertado ante ella al ver frustrada la posibilidad de una aprehensión racional. En efecto, sin imagen, toda significación y comprensión parecen desvanecerse.

Por otra parte, el hecho de que el entendimiento no pueda aplicarse a la obra de arte, no significa que ésta carezca de inteligibilidad. Desde el momento que el arte es creación de formas, hay inteligibilidad, porque toda forma es de suyo inteligible, es decir, hace referencia a la inteligencia, trátase de formas representativas o no.

Asimismo, en toda obra de arte palpita una estructura inteligible, que el espíritu percibe a través de los sentidos, porque la experiencia estética es tanto sensible como espiritual. *Ubi oculus aut auditu, ibi spiritus*: donde está el ojo o el oído, allí también está el espíritu. Así como no conocen los sentidos solos, o la inteligencia sola, sino el hombre a través de ellos, del mismo modo la contemplación estética no incumbe únicamente a la sensibilidad o al espíritu, sino a todo el hombre.

Aunque la experiencia estética sea “esencialmente distinta de un acto de conocimiento intelectual”, escribe Gilson, ella supone, en el caso de la pintura, “la aptitud del sentido de la vista para percibir, bajo forma de cualidades sensibles, la estructura inteligible de un cierto conjunto de líneas, formas y colores”.¹⁰

Pero esta inteligibilidad de la obra que el espíritu detecta, no tiene nada que ver con un entendimiento o comprensión intelectual de la misma. La armazón inteligible que los ojos u oídos advierten, al ver o escuchar, no quiere decir que las entendamos racionalmente, porque el arte no es un lenguaje y no está abocado, por ende, a la expresión de ideas o sentimientos. Al arte le incumbe específicamente la tarea de crear belleza para gratificar nuestra sensibilidad y nuestro espíritu, y no la de promover un conocimiento o un saber acerca del mundo.

RAÚL ECHAURI

¹⁰ E. GILSON, *Peinture et réalité*, Vrin, Paris, 1972, pp. 236-237. Y otro tanto ocurre con la música: “Lo que supone esta interpretación de la experiencia musical es que el placer que implica fluye de la aptitud de las potencias sensibles humanas para percibir relaciones inteligibles bajo la forma de cualidades sensibles. Al usar la palabra *percibir* queremos decir que esta experiencia es radicalmente distinta del conocimiento intelectual, pero sostenemos también su naturaleza esencialmente cognoscitiva, así como la naturaleza esencialmente inteligible de su objeto”. Cf. E. GILSON, *Pintura y realidad*, Aguilar, Madrid, 1961, p. 157.