

LA BELLEZA Y EL ARTE

Raimundo Kupareo O.P.
Fundador del Instituto de Estética: Profesor Emérito;
Pontificia Universidad Católica de Chile

El conocimiento estético es una adecuación del pensamiento y del signo. Se trata de un signo nuevo, irrepetible, original, cuya perfección está en su carácter simbólico, donde hay una sugerencia de identidad entre la forma y la significación. Frente al *verbum mentis*, producido por el conocimiento racional, está el *verbum cordis*, propio del arte; conocimiento del corazón: nuevo, espontáneo, no-conceptual. El *verbum cordis* se manifiesta en el *verbum oris*, en el amplio sentido de medio de expresión artístico. El carácter del "verbo" de la belleza explica su naturaleza espiritual y el hecho de que tanto la belleza artística como la belleza natural sean esencialmente la misma belleza: ambas nos "hablan" profundamente al espíritu, sin separarse de lo sensible.

Aesthetic knowledges is a balanced mingling of thought and sign. It creates a new, original sign whose perfection resides in its symbolic nature which suggest a kind of identity between its form and its significance. *Verbum mentis* which is the outcome of rational knowledge has its counterpart in *verbum cordis* which is intuitive knowledge, which is itself the essence of art, by which we mean a form of knowledge that is new, spontaneous and non conceptual. *Verbum cordis* manifests itself through *verbum oris* in its widest sense of medium or artistic expression. The inherent quality of "verbo" of beauty explains its spiritual nature and the facts that both artistic and natural beauty are essentially the same: both speak directly to the soul without distancing themselves from matter.

Hay, en realidad, sólo una belleza. La belleza natural no es esencialmente distinta de la belleza de arte. Santo Tomás de Aquino dice que para la belleza se requiere la "integridad o perfección" (*integritas sive perfectio*, Summa Theol. I,39,8c.). Allí donde falta esta integridad o perfección se trata de lo feo, de la falta de algo que el ser, natural o artístico, tendría que poseer. Las esencias "privativas" (el pecado: la infidelidad, la lujuria, el robo, etc.) se pueden entender únicamente en relación con las "afirmativas", "positivas" (la "virtud": la fidelidad, la castidad, la honestidad, etc.).

En el habla habitual lo bello se equipara con lo bueno ("bellas costumbres") y lo malo con lo feo ("palabras feas"). Los griegos vinculaban lo bello con lo bueno como un ideal de educación (*kalokagathia*), y lo feo con lo inmoral (*to aischrón*). Esto se nota también en el término latino *tetrún*, que significa lo feo y lo vergonzoso. Sin embargo, debemos distinguir lo bello de lo feo y lo bueno de lo malo.

Existe, también, en esencia, sólo un arte. Por eso no deberíamos hablar de las artes, sino del arte y sus clases y subclases. De otro modo parecería que cada una de las clases de arte tiene su esencia particular. El término de *beaux arts* (*belles lettres*) hace presentir que hay algo común con ella. Las "bellas artes" se diferencian de las

“mecánicas” no sólo por su contenido, sino también por su finalidad, que es “la causa por la cual algo se origina” (Santo Tomás, op. cit., 1-II,33,4c.). La obra de arte se distingue de la obra de un artesano no sólo por su finalidad, sino también por el goce que produce y el goce es un “suplemento de la obra” (Santo Tomás, ibid.) La *Silla con Pipa* de Van Gogh es distinta de la silla de un artesano por su finalidad y por el goce que produce. La belleza es algo completamente distinto del provecho, aunque cierta obra de arte puede ser “útil”: un cuadro como adorno en una habitación; una iglesia como lugar para el uso no litúrgico: conciertos, congresos, etc. Sin embargo, esto no era el primer objetivo ni del pintor ni del arquitecto. Por eso no resolveremos el problema del arte antes de resolver el problema de la belleza.

¿Es distinto el conocimiento estético del conocimiento lógico? Este último lo designamos como *adaequatio mentis et rei* (adecuación del pensamiento y de la cosa). Es importante, en este sentido, la preposición *ad* (hacia) que indica la tendencia, el esfuerzo para llegar a esta adecuación, porque el pensamiento nunca puede adecuarse, *aequare*, llegar a la plenitud de la cosa. Justamente esta imperfección de la razón humana impone la necesidad de especialización del saber humano, en especial la distinción entre la observación filosófica y científica de la realidad. Y la filosofía y la ciencia alcanzan la verdad cada una a su modo, pero muy imperfectamente: la filosofía es demasiado “amplia”, abstracta, y la ciencia está limitada por el acceso cuantitativo-experimental a la realidad.

El conocimiento estético lo podríamos designar como *adaequatio mentis et signi* (adecuación del pensamiento y del signo), pero no de un signo habitual, práctico, codificado, sino de un signo nuevo, irrepetible, original, creado por el artista. Esto es la **metáfora** en la poesía; el **personaje** en el drama; el **molpé** en la danza, ballet; el **encuadramiento** en el filme; la **atmósfera** de color y de luz en la pintura; el **volumen** en la escultura; las **formas espaciales** en la arquitectura y en el urbanismo. Cuando estos signos llegan a la perfección, dando la ilusión, la sensación de adecuación del signo y de lo significado, los llamamos símbolos. El *symbolon*, en el uso primitivo de este término, era regularmente una moneda dividida en dos partes. Cada mitad servía como signo de identificación de una persona, encontrada después de varios años de separación, y que podrían deformar su fisonomía. Así el símbolo tiene dos “mitades”: el significante y lo significado. Aquí el símbolo no significa lo que significa su uso en la ciencia, en la religión o en la vida práctica.

Los signos estéticos, los símbolos, se asemejan a los conceptos en la lógica, en que son de índole formal. Se refieren a la forma (“lo que hace que algo exista y sea designado como tal”, nos enseña Santo Tomás de Aquino en *De Veritate* 28,8 ad 8). Ocurre, desgraciadamente, en el conocimiento estético, igual que en el conocimiento lógico, que muchos conceptos no están claros, dejando al lector en dudas y a veces en interpretación contradictoria.

El conocimiento racional produce el concepto, la idea abstracta, el *verbum mentis*, mientras que el conocimiento estético produce el *verbum cordis*, que vincula lo abstracto con lo concreto, lo sensorial con lo mental. Este conocimiento empírico, *verbum cordis*, es inseparable del *verbum mentis*, pero le da un aura de sentimiento, de amor.

Ambos *verbum* se manifiestan con ayuda de la voz, de los labios, *verbum oris*. En el arte, el *verbum oris* no se refiere solamente a los signos del habla, sino a todos los medios de expresión de las clases y subclases de arte que hemos mencionado más arriba. El *verbum cordis* (palabra del corazón) es un conocimiento nuevo, espontáneo, no-conceptual, una inclinación innata y que Santo Tomás de Aquino llama *connaturalitas* (connaturalidad) o *compassio* (compasión). Este conocimiento es un complemento del conocimiento sensorial y abstracto. En cierto modo, explica el secreto del don y de la creación artísticas. Desgraciadamente todavía hay quienes no entienden la denominación de lo bello de Santo Tomás Aquino: *Pulchra dicuntur quae visa placent* (*Summa theol.*, I., 54, ad 1m.). “Lo bello es lo que place al ojo, al oído”. Piensan que se trata de una visión completamente sensual de lo bello. Olvidan que ni el ojo ni el oído son, en este caso, sentidos comunes a los animales y a los hombres, sino que son sentidos específicamente humanos, que tienen carácter ontológico, no sólo en lo sensorial sino también en lo espiritual. El perro, por ejemplo, no admira los bancales de rosas sino que muchas veces allí cumplirá sus necesidades fisiológicas. El gato no goza del canto del ruiseñor y de las aves, sino trata de agarrarlas y devorarlas. Por eso Santo Tomás en el mismo lugar acentúa que lo bello es un fruto del poder cognoscitivo. (*Pulchrum respicit vim cognoscitivam*). Tal poder no lo tienen los animales. Ellos, en realidad, no crean nada. Nos maravillamos del trabajo de las abejas, de las hormigas, etc. pero esto es resultado del instinto, de costumbres constantes que no pueden evadir. Su trabajo lo podríamos comparar con el trabajo de la producción “serial” en las fábricas, donde la individualidad del obrero está reprimida a lo que, con razón, advertía el pintor y el escritor inglés William Morris: “La máquina produce, pero no crea, mientras que el artesano produce creando”.

En la producción serial el provecho ofuscó a la estética, y la ganancia a la belleza. El concepto medieval del arte: *Recta ratio factibilium* (la capacidad del recto juicio en la actividad productiva) abarca el arte y el artesanado. Por esto los medievales aplicaban la originalidad de igual modo a las obras de arte y de artesanía.

Sin embargo, tenemos que constatar que sólo el artista crea; encontramos relaciones nuevas entre los fenómenos de la naturaleza y de la mente, a pesar de que estas relaciones son conceptuales, mentales, con una lejana base en la realidad. Siendo estas relaciones más puras (más conceptuales), más puro es el arte. Ahí está la diferencia entre el artista y el artesano. En el artesano la utilidad, “comodidad”, es preferible a lo “bello”. Sin embargo, es difícil trazar líneas divisorias entre la ornamentación, el artefacto y el arte, especialmente cuando se trata del “arte” tecnológico, en la construcción de aviones, barcos, puentes, etc. A estos productos muchas veces se les presta el atributo de lo bello. El hecho de que los sentimientos humanos, intuitivos, están expresados con más fuerza en el arte “puro” que en el arte “aplicado” no quiere decir que ésta no lleve el timbre de espiritualidad y originalidad. Aquí vale el adagio: “Todo artista es artesano, pero no cada artesano alcanza el nivel del verdadero artista”.

Respecto a la técnica de arte, ella es inseparable de la “idea”, del sentimiento intuitivo (y no sólo del sentimiento vivo o experimentado). No se trata de la técnica “académica”, que todo artista instruido aprende durante sus estudios. Podemos decir que toda obra de arte tiene su propia técnica, que puede separarse sólo mentalmente, pero no realmente, de la forma exterior. El soneto, por ejemplo, tiene su forma

“exterior” estable, pero cada soneto es distinto de otro soneto por la distribución y por el acento de las palabras.

Lo sienten mejor que nadie los recitadores. Esto ocurre también en las formas musicales, o en la escenificación de un texto dramático, realizada por un mismo director en diferentes ocasiones, o por distintos directores, etc. Podemos hablar de distintos “estilos” en la historia del arte, por ejemplo, del barroco. Sin embargo, cada edificio barroco es distinto o sería sólo una copia, un robo del proyecto de otro autor.

La belleza, esencia de la obra de arte, la notamos más fácilmente en las realizaciones artísticas que en las cosas o en los fenómenos de la naturaleza, donde nosotros mismos nos volvemos artistas, de cierto modo, intuyendo en ellas algún sentimiento humano, alguna “idea”. Con esto no se reduce la belleza natural (física o psíquica) a algo totalmente subjetivo, porque nuestra intuición depende del objeto o del fenómeno de la naturaleza, que nosotros no hemos inventado. En realidad, se trata de la transfiguración de la naturaleza como lo ha hecho magistralmente el célebre poeta Juan Ramón Jiménez en su obra inmortal *Platero y yo*, paseando con el burrito viejo por su tierra natal.

En la observación crítica de una obra de arte quizás lo mejor sería empezar por el análisis de su técnica, porque ella, como ya dijimos, está inseparablemente vinculada a la “idea”. Tenemos, por ejemplo, la *Resurrección* del pintor renacentista Piero della Francesca (1416 - 1492), maestro de la perspectiva. El se sirvió de los volúmenes geométricos para encarnar su “idea”. Si comparamos el primer plano con el segundo notamos que éste da la sensación de **lejanía** no sólo por el color, sino también por las formas cilíndricas de los árboles. La figura de Cristo parece sumergida en ellos. En comparación con el primer plano (los soldados) Cristo adquiere proporciones gigantescas. Una técnica distinta, propia, usa Andrea Mantegna (1431 - 1506) sirviéndose de la perspectiva anatómica. Su Cristo (en el cuadro *Llanto por Cristo muerto*) parece disminuido, “acortado”. Sin embargo, si se levantara no cabría en el cuadro. Y nuestro corazón, ¿no se “ensancha” en la alegría y no se “estrecha” en la tristeza? Son distintas visiones de Cristo, en las cuales la técnica está vinculada esencialmente con la “idea”.

Mencionemos, asimismo, la última *Pietá* de Michelangelo, la Rondanini, en Milán, donde los cuerpos de la Madre y del Hijo están desmaterializados y donde el espíritu anula la fuerza dramática de la forma, lo cual está lejos de la *Pietá* de Roma y de Florencia. La técnica cambia no sólo de acuerdo con la “idea”, que responde al espíritu de la época, sino también de acuerdo con la fase de evolución ideativa del artista. Esto sucede en casi todos los artistas (Velázquez, Tintoretto, Picasso, etc.).

Negar la belleza natural o reducir la belleza sólo al arte no es menor error que reducir el arte a la imitación de la naturaleza. Descubrir la belleza en las cosas o en los fenómenos de la naturaleza es semejante al descubrimiento de la belleza en el arte. La experiencia estética no la tienen los animales, ni aquellos hombres que sólo ven en las “cosas” de la naturaleza y del arte su interés personal, sobre todo económico o material. La contemplación de un corderito en el prado produce un muy distinto goce en el carnicero del goce que siente un esteta o un pintor, como lo notamos en los cuadros del pintor español B. E. Murillo.

La belleza y el arte son "inútiles" si se los mira desde cualquier punto de vista utilitario. Su "utilidad" es de índole espiritual, extratemporal y extraespacial. Educar para la belleza significa educar para la perfección, para la integridad de la persona humana. Para ello hay que empezar desde la edad más tierna.

La belleza es un fenómeno completamente humano. Los misterios, las verdades sobrenaturales no entran, como tales, en el arte. El artista cristiano, a través de los símbolos que no traspasan los límites de la fantasía humana, trata de evocar la sublimidad de los misterios. Centenares de Crucifixiones, Depositiones, Resurrecciones, Anunciaciones, etc. han sido pintadas, esculpidas, cantadas, dramatizadas a través de los siglos. Todas tenían como base el mismo "sujeto" bíblico, pero cada artista lo realizó de su propio modo original.

Es tan rica de significado una obra de arte, que en los espectadores contempladores abre visiones interpretativas inesperadas. Basta con recordar los intérpretes geniales (sean directores, sean intérpretes) de famosas obras de música. Frente a ellos están los que interpretan "mecánicamente" bien una obra. Esto no quiere decir que a cada uno se le permite interpretar a su libre albedrío una obra, porque cada hombre, y el artista también, aspira a la monovalencia de su *verbum*. Comprender toda la riqueza de una obra de arte significaría igualarse con el creador. Cada uno entre nosotros "roba" de esta riqueza. Cada uno trata de acercarse a la visión única del maestro, realizada en la obra.

El arte exige en el individuo no sólo una sensibilidad refinada y el don concreador innato, sino también una educación estética que se obtiene con la contemplación continua de las obras de arte, con el conocimiento de la técnica y de la historia del arte. La recepción, la aceptación de las obras de arte, sobre todo las contemporáneas, y su entendimiento, no dependen tanto de cierta "institución" (la Iglesia, academia, galería, museo, etc.) que a veces imponen su escala de valores. Tampoco dependen de cierta consonancia (consenso) de los críticos, sino de la habilidad de sentir la belleza y del nivel de educación artística del individuo.

Si definiésemos la belleza artística como "encarnación de los sentimientos humanos intuitivos (no sólo vividos), o "ideas", en símbolos concretos", tendríamos que afirmar lo mismo para la belleza "natural", con la diferencia de que en vez de "encarnación" ponemos el término "evocación" (llamar a la memoria) de los sentimientos intuitivos en los símbolos concretos. Hablamos de símbolos concretos, y no abstractos (los signos científico-matemáticos) ni de signos práctico-convencionales. Los signos estéticos, símbolos, los podemos comparar con los signos lógicos, es decir, los conceptos. Son llamados signos formales y se refieren a cierta "forma", esencia, y satisfacen nuestro anhelo por el conocimiento de la realidad. En las creaciones artísticas se trata de formas no-esenciales (formas accidentales, no substanciales) como son nuestros sentimientos, aspiraciones, intenciones, etc. Los escolásticos consideraban este conocimiento como reflejo de cierta esencia autoexistente (substancial) y lo llamaban *splendor formae*. Nadie encarnó en el arte una forma autoexistente, como por ejemplo el alma humana. Todas las *psyche* (personificaciones del alma) sólo son alegorías y no verdaderos símbolos.

Las formas substanciales son inasibles para el intelecto humano. Podemos entenderlas hasta cierto punto a través de las formas accidentales (Summa Theol. I,77,1 ad 7m). La diferencia entre la belleza artística y la belleza "natural" consiste en que un hombre común, esteta, no sabe encarnar en una obra sus sentimientos intuitivos, mientras un artista puede hacerlo de acuerdo con los medios de expresión de que dispone. Sin embargo, esta creación no procede de la nada porque supone cierta materia, material de trabajo. Por eso la creación artística tampoco queda perfecta, ni completamente pulida, ya que la materia no se sujeta fácilmente al espíritu.

Santo Tomás de Aquino defiende la libertad del artista en la creación y en el perfeccionamiento de sus obras. El artista tiene el derecho de pulir su obra hasta que el material de que dispone está en el servicio completo de la "idea" (Compárese *Summa contra gentiles* cap. 100, N°5). Por eso no nos extraña que Georges Rouault, en 1948, haya quemado sus 315 cuadros. Esto sucedió con muchas obras de poetas, músicos, etc., porque la adecuación de la mente y del símbolo es un ideal difícilmente alcanzado.

Hoy se escribe mucho sobre la imaginación "creadora". Aunque la imaginación por sí sola no crea nada, el adjetivo "creadora" no es ningún suplemento de adorno, porque la imaginación no es una fuerza pasiva en la creación artística. Podríamos decir que ella es una *causa materialis*, ayuda directa del intelecto práctico, que es el creador principal no sólo en el arte, sino también en muchos oficios, como son la carpintería, el tallado y muchos otros artesanados. Creo que la palabra "imaginación", al menos en la estética, tiene doble sentido: la imaginación como órgano sensitivo que recibe impresiones exteriores, las detiene en la ausencia, las llama de nuevo y vincula mutuamente. Otro significado de la imaginación creadora o fantasía (del verbo griego *pháinesthai*: ver, presentarse) es que ayuda al intelecto práctico a que descubra nuevas relaciones entre él y las "cosas". Tales relaciones son, como ya dijimos, conceptuales, mentales. Los artistas la poseen de modo particular, pero sin ella los científicos también quedarían muy empobrecidos. No la tienen los animales y los espíritus puros no la necesitan porque ven directamente la esencia de la cosa. Santo Tomás dice que "nada figurativo, figurale, habría en el estado de beatitud" (Summa Theol. I-II,103,3c). No quiere decir que los santos no entiendan la creación artística. Ven directamente la "idea" que el artista ha encarnado en su obra. Su goce no es como el nuestro, vinculado a los órganos corporales. Es la "alegría divina", para servirnos de la expresión de H. Bergson, en su libro *L'Energie spirituelle*. Cómo será, en el otro mundo, la alegría del hombre respecto a la belleza y al arte, sólo podemos conjeturarlo, pero no podemos excluir la posibilidad de que el cuerpo espiritualizado también participe de ella.

Esta ansia del hombre por lo imperecedero, por lo eterno, se manifiesta en su lucha por liberarse de las categorías del tiempo y del espacio. Hasta de Cristo dice la liturgia el día de la Anunciación del Señor que "fue sometido al tiempo" (*obnoxius fit tempori*). El artista se libera de estas categorías por el **asincorismo** y el **asincronismo** (*chora*, espacio; *chronos*, tiempo). Ellos nacen por el acercamiento o por el choque de dos espacios separados (discontiguos) y por dos tiempos incoherentes (discontinuos). De este modo, los acontecimientos dejan de ser solamente una sucesión temporal (esto sería sincronismo) y los espacios no están puestos en su sucesión natural (esto sería sólo sincorismo). El prefijo *a* expresa privación de algo. Mediante el asincronismo y el asincorismo, el artista le da un nuevo valor, simbólico, al tiempo y al espacio.

El concepto unitario del arte debe conservarse también en la clasificación de las realizaciones artísticas. Cuando hablamos de la clasificación del arte, lo hacemos no sólo por razones prácticas, sino también por exigencias estéticas, puesto que cada clase de arte tiene su propio modo y medio de expresión. Mientras más puro es éste, más puro es el arte correspondiente. No quiere decir que no haya acción mutua (interacción) de distintos medios de expresión, pero ellos tienen que estar al servicio del medio de expresión de la clase de arte respectiva.

No es nuestra intención exponer aquí las múltiples clasificaciones a través de la historia de la estética. La clasificación correcta, a nuestro juicio, debe basarse en los modos y medios de expresión, y no en los materiales ni en los sentidos. Estos medios son la **palabra**, la **línea** y el **movimiento**. De la palabra nacen la **poesía**, el **drama** y la **novela** en sus múltiples manifestaciones. De la línea nacen la **arquitectura**, la **escultura** y la **pintura**. Del movimiento nacen la **música**, la **danza** y el **filme**.

Nosotros aplicamos la teoría escolástica del concepto, como signo lógico formal, a la teoría del símbolo, como signo estético formal, para ver la concordancia entre *el verbum mentis* y *el verbum cordis*. (La teoría de los tres distintos *verbum* está inspirada en la doctrina de Santo Tomás de Aquino en su *Summa Theol.* I,27,1c.). Así se ve más fácilmente el acceso filosófico y estético a la realidad. No hay belleza sin verdad, ni fealdad sin mentira.

La belleza artística o "natural" es un valor humano que en los símbolos concretos hace vislumbrar la perfección del ser. Como todo valor, por su contenido, atrae y perfecciona a cierto sujeto. Afirmer que los valores valen, pero que no existen, significaría reducir los valores a algo completamente subjetivo, relativo. Basar el valor en el ser significa garantizar su carácter absoluto.

La belleza, como valor, pertenece al orden de las formas humanas que llamamos cualidades (*qualitas*). La cualidad determina, marca de un modo interior, absoluto, un ser, multiplicando su riqueza ontológica sin cambiar su naturaleza. Ser científico, artista, santo, etc., no cambia la naturaleza humana, pero la determina, enriquece (o empeora en el caso de contravalores).

Podemos decir que existe una "crítica de arte axiológica" con su axiomas, entre los cuales podemos mencionar al menos dos:

1. La obra de arte posee valor en sí. No debe estar al servicio de otros valores: científicos, filosóficos, morales, teológicos, religiosos, etc.
2. La obra de arte no se valora por la cantidad de sus páginas, versos, etc. sino por la calidad de su realización. La intensidad debe prevalecer sobre la extensión.

De la belleza no podemos discutir sólo como de un objeto metafísico, porque ella pertenece a la esfera axiológica.

