

EXPERIENCIA ESTÉTICA E VALORES ESTÉTICOS

Manuel Rodríguez

Universidade de Santiago de Compostela

A Xavier Vilariño, o meu primeiro mestre
na difícil arte de ensinar a mira-la beleza
desta "marabilla de marabillas"

*Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo Mas não penso nele
Porque pensar é não comprender
O mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos ollos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de
acordo*

Fernando Pessoa,
O guardador de rebanhos

1. O "HOMO AESTHETICUS". O HOME COMO RECONECEDOR E CREADOR DE VALORES ESTÉTICOS

Fiat Lux! E a luz fíxose. A Natureza viña traballando durante toda unha eternidade para facer xurdir do seu seo aquel primeiro animalíño con ollos. Uns ollos fundidos no crisol do azar e fabricados coa estofa máis sutil do cosmos. Neles, a mesma Natureza reflectíase con compracencia. O Ser, por primeira vez, facíase Aparecer; a

Natureza viña a ser de vez Mundo, espectáculo fermoso de sensibles. Eu presumo que aqueles olliños xerminais xa gozaron, pasmadiños, da "marabilla das marabillas". Antóllaseme que hai tamén nos animais un poder natalicio de atoparen pracer de seu na simple percepción do mundo. É un pracer estético, soamente sensitivo, que, por exemplo, o león busca rubindo ó outeiro que mellor se abre ó val, que o chimpancé procura elixindo o recanto do río máis espectacular e sonoro ou que o gato goza cada día, á hora do xantar, incorporándose ó chineiro para, dende alí, ver mellor a mesa e participar na festa dos comensais. Si, os animais gozan do mundo a través dunha percepción pura, sen finalidade práctica ou biolóxica ningunha. Eles tamén confraternizan co cosmos ós niveis e no grao que lles permite a súa sensibilidade e a súa peculiar vida subxectiva. Eles, sen dúbida, prepararon o camiño ó *homo aestheticus*, ese animal que, se por algo se caracteriza, é por ser reconecedor e creador de valores estéticos. A súa racionalidade creo que cristaliza defini-

tivamente cando dá mostras dunha sensibilidade fronte ó belo: cando talla con pulcritude o sílex da súa frecha, cando traballa con esmero a forma da vasilla, cando deixa sobre os muros das grutas nas que se acubilla a pegada das súas mans manchadas pola cinsa ou a arxila.

Coido que é xusto dicir que o mundo non é mundo para o home ata que non se fai depositario de valores estéticos, ata que este non lle parece fermoso. E non con menor razón, podemos dicir que o home non é home ata que a súa razón non se constitúe como razón estética. Pois, se algo amosa a fonda metamorfose operada no animal humano é a súa capacidade para desligar da satisfacción da necesidade, o pracer. O pracer estético, sensible, faise no home pracer estético; simbolizando isto, mellor ca ningún outro comportamento, a nosa humana natureza. É o hedonismo inscrito en todo corpo humano vivinte. Corpo libidinal e espiritual a un tempo, ó cal a cousa non só o excita, senón que o concita; non só lle satisface, senón que o interroga. Nos animais o pracer estético é un pracer en paciencia, non en conciencia; é pasivo e estrictamente somático. O contrario ocorre no home; neste, a sensación desfuncionalizouse da súa finalidade biolóxica orixinaria, sendo capaz de facer que a sensorialidade se transcenda e deixe de ser un simple mecanismo de defensa: xa non serve á supervivencia, senón á vivencia; non está

posta ó servizo das necesidades que ten unha vida animal, senón das necesidades dun corpo que é espiritual. O home fai así da necesidade, virtude: a percepción faise visión; o ruído, son; a natureza faise paisaxe; o sensible, en fin, faise espectáculo. Este é o milagre que realiza o noso corpo trans-substanciado e glorificado pola filoxénese: facernos espectadores dun mundo que é, como lle gustaba dicir a Merleau-Ponty, a apoteose do sensible. O mundo deixa de se-lo ámbito onde aplacámo-las nosas necesidades máis orixinarias para converterse nun *partenaire* que nos seduce e marabilla a cada instante e que nos convida a xogar con el ese xogo, fascinante e tremendo á vez, que é a vida. Aprecia-la vida vai ser para o home, dende o primeiro día, aprecia-lo mundo. Este xa non é tan só o escenario da súa loita pola supervivencia, senón tamén un lugar no que existen obxectos de formas belas. O misterioso arco da vella, a labiríntica cuncha, a trampa perfecta creada pola horrible araña, a simetría exacta das ás da bolboreta serían algunhas das boas formas diante das que quedarían pasmadiños, sen dúbida, os ollos, aínda frescos e virxes, do primeiro home. Que este foi sensible ó valor da beleza, testemuñano os poucos, pero significativos, obxectos que puideron vence-lo poder destructor do tempo. Ósos e cornos tallados, lousas gravadas, estelas e vasillas decoradas, animais e figuriñas humanas pintadas en grutas escondidas, deusiños, venus, aneis, pendentos,

fibelas e unha morea de obxectos amosan a presenza dunha auroral intencionalidade estética e dun poder evidente de crear obxectos fermosos.

A capacidade estética do home ten, pois, unha historia dilatada e ricaz, que atopa a súa xénese no fondo dos tempos e que durante séculos e séculos estivo solapada, integrada e confundida, coa historia máis xeral do obrar humano. Durante miles e miles de anos construíu sepulturas, labrou pedras, amasou cántaras, fundiu espadas, teceu vestidos cunha finalidade prioritariamente pragmática. Facíaos para responder a unha necesidade: gorece-lo corpo dos mortos, garda-la auga, ampararse do frío. Mais, en todo isto, o home primitivo tamén patentizaba unha preocupación estética. Se ante todo procuraba que a cripta fose sólida, non por iso renunciaba a que tamén fose fermosa: elixía as pedras máis grandes e de formas máis perfectas para o seu dolmen, gravaba a estela sepulcral con figuras xeométricas ou antropomorfas, ou facía erixir, sobre a tumba, unha pirámide funeraria que fíxese imborrable o seu nome a través do deserto dos anos. Se amasaba vasillas, non se conformaba con que a cántara gardase hermeticamente a auga, senón que se esmeraba en que tivese unha forma perfecta ou unha decoración fermosa; se fundía espadas, non só procuraba que fosen de bo témpero, senón que a súa beleza falase da nobreza da man que as empuñaba.

Esta convencia entre utilidade e beleza permaneceu constante no obrar humano ata os comezos da modernidade en Occidente, cando o obrar artístico cobrou, como se sabe, unha autonomía propia dentro das prácticas humanas. Con isto quería lembrar que o *homo faber* foi e, coido que segue a ser, *homo aestheticus*. O home crea obxectos útiles que, desde ben antigo, tentaron ser obxectos tamén fermosos. Quizais conveña lembrar que a creación dun obxecto, dun instrumento, require darlle unha forma a unha materia, o que permite, precisamente, realiza-la función que a tal obxecto se lle demanda: a forma circular que adopta a roda para mellor xirar e esvarar, a figura triangular da frecha para penetrar máis fondo e máis segura no corpo do animal ou do inimigo, a estrutura labiríntica, xeometricamente perfecta, coa que se procura extravía-los intrusos no pazo. Non deberíamos esquecer que a palabra “fermoso” está directamente vencellada á palabra “forma”, pois procede do termo latino *formosus*, que significaba “belo de forma”. Todo obxecto, todo útil que o home crea, recibe, entón, a súa forma máis ou menos perfecta, máis ou menos fermosa. Pero o que importa nestes casos é máis a función, a utilidade que reporta o obxecto, cá súa forma bela. Todos sabemos que a navalla que mellor corta non ten por qué se-la máis fermosa. Cando o home produce instrumentos e obxectos útiles, preocúpase máis de conseguir un *optimum* na función ca



O ensino do debuxo, como educación dun sentido estético. *L'Encyclopedie*, Diderot et Dalambert, ed. Inter-Livres

na beleza e, se é mester, sacrifica esta en función daqueloutra; é dicir, sacrifica os valores estéticos a prol dos valores prácticos ou de uso. Se nos paramos a ver máis polo miúdo a natureza do obxecto útil, observamos que con el o home sempre realiza unha función coa que consegue un beneficio: a navalla permítelle cortar, a frecha cazar, o compás orientarse. Como se pode deducir, todas estas cousas útiles valen en tanto cumpren ben as funcións para as que foron creadas.

2. A CONCIENCIA AXIOLÓXICA E A CONCIENCIA ESTÉTICA

Pero hai outro tipo de obxectos que o home produce ou crea cos que non busca unha utilidade, senón a beleza limpa e pelada, que diría un castizo.

Si, o home é o único que se permite crear obxectos "inútiles" ou de luxo, o único que ten a condición ou o poder de obrar cunha intencionalidade estética.

A conciencia humana ten a estraña virtualidade de constituír intencionalidades específicas, de se sentir dirixida e motivada por desexos e fins moi diversos, atraída por obxectos e accións ben diferentes. O home adopta, en cada caso, a actitude máis pertinente á natureza da cousa que é obxecto da atención ou da finalidade dos actos da súa conciencia. Así, pode constituír unha actitude pragmática diante do obxecto útil, unha actitude teorética diante do obxecto de saber, unha actitude relixiosa diante do obxecto sagrado, unha actitude lúdica diante do obxecto de xogo, unha actitude moral diante do



Giufurio (1451-1522), teórico italiano do renacemento dando clase ós seus alumnos. A educación estética non se refire soamente ás artes plásticas. Tanto a música coma o teatro teñen moita importancia sobre a sensibilización para a beleza. *El libro de la música*, Instituto Parramon Ediciones, 1979

suxeito de dereitos, unha actitude estética diante do obxecto fermoso. A esta capacidade e propiedade que ten a conciencia para constituír actitudes diferentes, correspóndelle a capacidade do obxecto para seducir e invita-la conciencia a adoptar tal actitude: a canastra invita a mete-lo balón, a moverse e encestar, o recoñecemento da vida como un ben forza a salva-lo náufrago, o poder do lóstrego arrastra a adoralo, o

misterio da presión da auga reta a descubrilo, a beleza do *Pórtico da Gloria* forza a miralo con deleite. A intencionalidade da conciencia non é, daquela, soberana; ela non reparte patentes de ser e de valor ás cousas. Unha estética subxectivista diría que somos nós quen estetizámo-la obra, os que lle conferimos ou negamos todo valor, os que, en definitiva dominamos e gobernámo-la experiencia estética. Se o pensamos

ben, é xusto o contrario. É a obra quen nos goberna, é ela quen estetiza o espacio no que se atopa cos seus valores estéticos, coa súa aura ou presenza pregnante, coa súa perfección óptica que, no caso da obra de arte, é tamén perfección axiolóxica: é o edificio maxestoso o que dá e concede maxestade ó rei, e non ó revés, é a sobriedade da cela a que fai desprendido o frade, é a serenidade da sala de té a que invita ó recollemento dos convidados.

A conciencia pode te-la iniciativa de adopta-la actitude, pode comeza-lo primeiro movemento -entrar na sala de exposicións, ollar para a mesa na que escribo ou para a moza que comparte asento no tranvía de Catro Camiños- para comprobar se son fermosos aqueles obxectos ós que dirixe a atención. Pero con esta iniciativa non se garante que a experiencia estética teña lugar. Aquí a culpa adoita estar repartida: en ocasións -e non debe parecer nos vergoñento recoñecelo- a obra non nos di ren. Porque, en efecto, ás veces as obras son insignificantes, a pesar de seren bonitas; como non nos din nada certas mulleres insípidas que, mesmo sendo agraciadas fisicamente, nos deixan indiferentes. Outras veces ocorre que a terra non está estrumada, presta a recibilo gran: o *a priori histórico*, que rexe a nosa experiencia do mundo, ábrenos a uns valores e pecha os nosos ollos para outros; mais tamén sucede ás veces que o suxeito, o *partenaire* da obra, quere face-lo xogo pola súa conta

e, lonxe de se abandonar nela e deixar que sexa esta quen tome a iniciativa, mantense alerta, apartado, en actitude reflexiva, analizando a obra, elaborando xuízos sobre ela, medíndoa, no canto de se deixar medir por ela. É posible que noutras ocasións a experiencia estética sexa fugaz: a obra logra seducirnos momentaneamente, nuns compases felices, nuns poucos versos inspirados, nunhas cantas pinceladas mestras; ou ben é intermitente, pois a obra é desigual, como en ocasións desigual é, algunha tarde, a faena do toureiro na praza; ou ben imposible, dada a frixidez da obra: difícil é face-lo amor cun poema aleatorio, unha tea dunha soa cor, ou un bote de merda enlatada. Non, non é imposible que moitas obras nos deixen fríos por máis que o intentemos, malia estarmos perfectamente ilustrados do papel desempeñado por estas e outras propostas semellantes no decorrer histórico da arte contemporánea. Aínda que nos esforcemos, a obra non nos seduce e o pracer estético non chega. Un pracer que tamén aquí é cousa de dous: o onanismo en arte é imposible.

O sentimento de pracer sempre advén ou sobrevén a través dun obxecto que o posibilita e o provoca, sexa un obxecto moi concreto -a mazá, a sinfonía, o corpo amado- ou un estado de cousas - a tranquilidade, o recollemento da bufarda, a liberdade e a pureza da cima montañosa, a soidade que exhala o deserto-.

Dixemos que en estética o onanismo é imposible e, no resto das experiencias -incluída a sexual ou a das drogas- o onanismo ten sempre algo de patolóxico, pois nelas importa máis o pracer có obxecto que o produce e provoca. A experiencia é, nestes casos, autista, pechada en si mesma: a intencionalidade da acción non emigra ó obxecto, senón que queda presa no suxeito. Este é, a un tempo, suxeito e obxecto de pracer. Para as estéticas hedonistas *tout court* o que importa é gozar, o de menos é o obxecto que nos permite e posibilita o gozo: todo é digno e válido con tal de que nos produza pracer. Co cal, o criterio que asigna e dá valor é o pracer e non a obra. Nós, pola contra, dicimos que é o que apreciamos como valioso o que nos motiva e invita a gozalo e a atoparmos con el pracer. O pracer tan só nos revela o valor, non o constitúe. Só o pracer en nós causado *pola* obra nola revela como valiosa. O valor é dela, mais é o pracer quen nolo revela: por ser valiosa, prodúcenos pracer. ¡Aí da obra que nos deixe indiferentes! Algo que non nos atrae, que non agrada, que non satisfai o noso gusto, non é valioso

para nós. Si, “para nós” pois o valor é un atributo que só se manifesta nas cousas cando nós as ollamos cunha intencionalidade estética.

Agora ben, quizais o lector crea que o que facemos, ó remiti-lo valor ó acto intencional do suxeito, é condeñala experiencia estética a un solipismo insalvable. ¿Todo valorar é subxectivo ou é posible que a predicación de valor sexa evidente, obxectiva; é dicir, fundada en razón, e non caprichosa e gratuíta? A fenomenoloxía husserliana tennos amosado que a experiencia axiolóxica está sometida tamén á lóxica da razón. Intentaremos botar un pouco máis de claridade en todo este asunto.

Para termos un verdadeiro coñecemento da obra de arte e mais dos seus valores, témola que percibir, temos que gozar *sensiblemente*¹ con ela. Con ela, e non cun simulacro dela: a foto da *Gioconda*, a partitura do nocturno chopeniano ou a retransmisión televisiva dos ballets do *Lago dos cisnes* non nos dan senón un sucedáneo da obra. E a experiencia estética é esi-

1 Cómpre, pois, para poder exercer-la valoración sobre a obra de arte, que esta estea física, material ou sensiblemente presente. Sobre a posibilidade de aparecer sensiblemente a obra fundaméntase a posibilidade da experiencia da razón axiolóxica, mais tamén da razón práctica e moral e da razón cognoscitiva e, algo importante, fundaméntase tamén a posibilidade de toda posible *interpretación* sobre o obxecto ou a obra. Husserl é ben explícito ó respecto “En la *doxa* pasiva lo-que-es no sólo está predado como sustrato para las funciones conocitivas posibles operantes de ellas, sino también como sustrato para todas las valoraciones, los planteamientos de metas prácticas y las acciones. Para que algo pueda estar dado como útil, bello, terrible, espantoso, atractivo, etcétera, tiene que estar presente de alguna manera aprehensible por los sentidos, tiene que darse en la experiencia sensible inmediata, aún cuando no prosigamos más allá en su percepción, aún cuando no aspiremos a explicarlo, a captarlo en contemplación pura, a analizarlo en sus características sensiblemente perceptibles, sino que al atraer de inmediato sobre si nuestro interés afectivo o práctico, debido a esa presencia sensible, se nos da inmediatamente como ese algo útil, atractivo o repulsivo -pero todo ello fundado precisamente en el hecho de que es un sustrato con características simples perceptibles con los sentidos y hacia las cuales siempre conduce un camino de posible interpretación” (Cfr Edmund Husserl, *Experiencia y Juicio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp 56-57)

xente en extremo. Demanda da obra que estea materialmente presente, con tódolos seus valores e atributos, e píde-lle ó suxeito que a percibe que a sinta e goce en toda a súa concreción física e axiolóxica. A pintura de Leonardo é a tea cos pigmentos, e non o simulacro fotográfico dela; a polonesa non é o cadáver frío que compoñen as notas sobre a partitura, senón que é ese corpo glorioso de sons resucitado polas mans virtuosas do pianista; como *Petruska* non é a imaxe enlatada na pantalla, senón a festa expresiva que encarnan uns corpos gozosos danzando diante dos nosos marabillados ollos. En arte, como ocorre na natureza, a beleza é sempre unha beleza inmanente ó sensible. Non pode ser intelixida nin pensada, senón sentida; non pode ser apreendida polos conceptos do entendemento, senón a través da capacidade comprensiva do sentimento e do gusto. O sentimento é aquí a vía noética privilexiada para se facer co ser e o valor da obra. Afirmamos que por medio da sensibilidade e do sentimento alcanzamos un coñecemento do mundo que non podemos conseguir por medio do entendemento.

3. A SABEDORÍA DA SENSIBILIDADE, A STIMULUNG E A MANIFESTACIÓN AXIOLÓXICA DO REAL

Unha teoría estética debería empezar por reivindicar como fundamen-

to o que poderíamos chamar a “saboría da sensibilidade”, ou o que Raymond Bayer, no seu *Traité d'Esthétique* cualificou de *caractères pensifs* do sentir. Paréceme unha necesidade de primeira orde para unha fundamentación da estética como ciencia o afondar nas necesidades esenciais que posúe a facultade do sentimento, unha facultade que estivo esquecida e ata denigrada pola reflexión filosófica. O sentimento, a sensibilidade, o sentir, eran vistos como aquelas facultades que estaban ligadas ó corpo, o cal, como se sabe, era fonte de todo engano, orixe de toda concupiscencia e causa derradeira de perdición. A sensibilidade só provía unha *cognitio inferior*, fronte ó entendemento, que era o lugar do claro e perfecto coñecemento. Este dualismo entre sensibilidade e razón era debedor dun dualismo cunha carta de natureza máis antiga: o do corpo e a alma. Gaña-lo sentimento e a sensibilidade para a razón, coído que foi unha das achegas máis importantes realizadas pola fenomenoloxía husserliana². É este camiño aberto por Husserl o que nós imos seguir aquí.

A experiencia estética move a razón no seu uso axiolóxico e demanda dela unha actividade que chamaremos valorativa ou estimativa. Os actos axiolóxicos da razón teñen unha natureza propia, diferente dos actos da razón teórica ou práctica, que cómpre

² Subscribímo-la apreciación de E. Levinas de que en Husserl “la sensibilité déjà est susceptible de raison” (*La théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Vrin, Paris, 1984^o, p. 134)

aclarar coa dilixencia e brevidade que é mester nestes casos.

O valor maniféstase a unha conciencia que está sempre afectada emocionalmente. Husserl³ e Heidegger referíanse xa nos seus escritos ó papel xogado pola *Stimmung* na apertura ó real. Esta palabra, que no alemán se emprega para designa-lo "humor", é convertida por Heidegger nun existenciarío, é dicir, nunha *Seinstruktur* do *Dasein*. Todo o parágrafo 29 de *Ser e Tempo* está dedicado a este tema. Comeza precisamente con estas palabras:

O que designamos *ontoloxicamente* co termo "atoparse" é *onticamente* o máis coñecido: o tempero, o estado de ánimo. Antes de toda psicoloxía dos sentimentos, que, dito sexa de paso, é campo que aínda está totalmente inculco, debemos considerar este fenómeno como un fundamental existenciarío e perfíla-la súa estrutura.

As suxestións que a achega husserliano-heideggeriana pode facernos para unha máis completa comprensión da experiencia estética parécenme dunha importancia relevante. Coido que coa *Stimmung* nos atopamos xa cun primeiro *metron*, cunha primeira medida que predetermina e carga xa de antemán cun determinado sentido a nosa relación cos entes e co mundo. Nós preferimos traducir *Stimmung* como "tonalidade afectiva", pois os estados do humor son iso: tons emocionais

do noso *Gemüt*, do noso ánimo. A sabedoría popular xa ten captado isto: falamos do "estado de ánimo" e do "ton vital" como modos ou disposicións emocionais da nosa psique que impregnan todo o noso vivir e condicionan o noso estar e valora-lo mundo. Todos sabemos que dependendo do ton vital o día nos sorrí máis ou menos, e as cousas e as persoas nos amosan a mellor ou a peor cara. Á *Stimmung* correspóndelle unha determinada *Gestimmtheit* ou disposición. Por iso a *Stimmung* pode cambiar cualitativa e cuantitativamente. É, pois, unha facultade determinable: o ánimo pode estar afectado por tons emocionais moi diferentes en especie e grao de intensidade: ledicia, tristura, gozo, malhumor, medo, preguiza, preocupación, pavor, saudade, etc. Mais é unha característica do estar necesariamente determinado, aínda que esa determinación afectiva aparece paradoxalmente, ás veces, como ausencia de ánimo: é o caso da apatía ou o desánimo. Son precisamente estes estados os que nos permiten descubrir un feito de extrema importancia para o noso tema: o mundo, as cousas, atópanse axioloxicamente predeterminadas pola *Stimmung*. Podemos comprender agora por qué o mundo fica baleiro de valor cando estamos desanimados ou apáticos. A falta de *pathos*, de ánimo ou paixón, fai que o mundo se baleire de calquera interese, que nada nos

3 Vid., por exemplo, as obras de Edmund Husserl, *Vorlesungen über Ethik und Wertlehre 1908-1914*, ed. Ullrich Melle, *Husserliana*, XXVIII, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988 e *Aufsätze und Vorträge (1922-1937)*, ed. por Thomas Nenon e Hans Rainer Sepp, *Husserliana* XXVII, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988

chame a atención, nin nada nos pareza xa digno de valor para nós. Son eses estados que nihilifican e libran axioloxicamente a vida e o mundo, polo que poden convidarnos con facilidade a toma-la morte xa como o único valor que merece ser perseguido.

Pois ben, constatamos que a vida anímica animal -a *Stimmung* tamén determina o fluír vital dos animais superiores que gozan de vida anímica-está coloreada a *radice* por un estado de afectividade que tinxe todo o fluír vivencial da nosa conciencia. A *Stimmung* opera como un *beständige Hintergrund*⁴, un fondo continuo de afectividade que predetermina o eu, antes de toda *Bestimmung*, de toda determinación, é dicir, de calquera acto que realicemos e que poida contribuír, dun xeito ou doutro, a determinar sentimental ou emocionalmente a nosa conciencia e a troca-lo “estado de ánimo” ou *Stimmung*. Todo acto realizado pola nosa conciencia -percepción, imaxinación, recordo, valoración, etc.- está coloreado afectivamente, pois sempre aparece e se constitúe nese “trasfondo continuo de afectividade” que tinxe toda a vida anímica⁵ Cando enviámo-la *Stimmung* ó ánimo ou á nosa vida psíquica, non estamos a dicir

que o corpo estea alleo a esta determinación afectiva. Só poderíamos pensar así se operasemos nun dualismo de substancias corpo-espírito, que non é o caso. Non cremos nun corpo “animado”, é dicir, con *animus*. A propiedade máis natalicia da carne é estar animada; ela, se algo é, é ser capaz de xerar “*dinamis*”, movemento. Corpo espiritualizado ou espírito encarnado, así debemos entender un monismo de substancia no home que debe levarnos tamén a ver na *Stimmung* un “estado da carne”. Certamente, “a carne pode estar triste”. Estar desanimado é estar falto de ánimo, é dicir, cun corpo preguiñoso que non ten ganas de se mover por nada. Pero se cadra o máis importante é que o obxecto mesmo, que é polo intencional dos actos realizados pola conciencia -percepción, imaxinación, recordo ou valoración-, queda afectado tamén por ese estado continuo da afectividade. O obxecto aparece á conciencia como significando algo, como tendo xa para ela un determinado valor. Todo aparecer de cousas -obra de arte, prado, libro, retrato, corpo...- ou de estados de cousas -onte á tarde, accidente de tráfico, clase de Estética, morte...-, vén determinado axioloxicamente, ten para toda conciencia un valor, significa algo para cada concien-

4 Vid , por exemplo, Edmund Husserl, *Vorlesungen über Ethik und Wertlehre, 1908-1914*, ed cit , p 124 e ss

5 Cando remitímo-la *Stimmung* ó ánimo ou á nosa vida psíquica, non estamos a dicir que o corpo estea alleo a esta determinación afectiva. Só poderíamos pensar así se operasemos nun dualismo de substancias corpo-espírito, que non é o caso. Nós cremos nun corpo “animado”, é dicir, con *animus*. A propiedade máis natalicia da carne é estar animada, ela, se algo é, é ser capaz de xerar *dinamis*, movemento. Corpo espiritualizado ou espírito encarnado, así debemos entender un monismo de substancia no home, que debe conducirnos tamén a ver na *Stimmung* un “estado da carne”. ¡Que razón tiñan as sagradas escrituras cando falaban de que “a carne está triste”. Certamente, a carne pode aflixirse ou, por exemplo, desanimarse, é dicir, estar falta de alma. Entón o corpo aparece preguiñoso incapaz de se mover ou animarse por nada



Henri Gervex *Xurado de Pintura*, 1885. Unha expresión da criba social polo gusto de cada época
Ed Abbeville-Cátedra

cia. Todo o real, e mesmo todo o posible ou imaxinable, aparece sempre como algo que nos afecta positiva ou negativamente, que consideramos máis ou menos valioso para nós. Pero sexamos máis precisos: a estas dúas posibilidades de valencia temos que engadir unha terceira: a indiferencia, pois no reino da experiencia axiolóxica rexe o que puideramos chamar "o principio do cuarto excluído": aquí non son dous, como sucede no ámbito da experiencia teorética, os valores -verdade, falsidade-, senón tres -bo, malo, indiferente-, quedando excluída por tanto unha cuarta posibilidade.

Pois ben, a obra de arte ten a virtualidade de ser unha das cousas con máis capacidade para xogar coa *Stimmung*. A capacidade catártica que unha obra pode ter, penso que se xoga aquí, neste plano afectivo-sentimental: o filme, a novela, o teatro, a ópera,

a sinfonía... xogan coa nosa tonalidade afectiva, vana coloreando de xeito moi diverso segundo transcorre a obra: agora abúrrenos, máis tarde ponnos ledos, de novo nos enche de tristura para, de seguido, recompersarnos de gozo ou sorprendernos pramenteiramente. Non existe outro obxecto da realidade que teña maiores virtualidades á hora de nos afectar emocionalmente e de aparecer tan polivalente dende un punto de vista axiolóxico.

4. VALORACIÓN ESTÉTICA: INTUICIÓN E EVIDENCIA ESTÉTICAS

Un *élan* de sinceridade, de empatía, de admiración coa obra de arte é necesaria para facerse acredores e beneficiarios da plusvalía estética que ela garda. Como sinalaba Gaston Bachelard, "l'oeuvre doit rédimmer une âme passionnée"⁶. Como espectadores, como oíntes ou lectores, temos que desenvolver un hábito sentimental de ledicia e entusiasmo que faga preparalo ánimo para acoller adecuadamente o misterio da imaxe, a marabilla sonora da cantata ou a orixinalidade sorprendente da metáfora poética. Ledicia de ver, oír ou ler que, en certa maneira, reproduce e acompaña a aquela que sentiu o pintor, o músico ou o escritor na hora de pintar, compoñer ou poetizar. Espírito-corpo dócil, aberto á obra, no cal esta se mide a si mesma. Espírito-corpo silandeiro, aberto á obra, en-

6 Cfr Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, (1957), PUF, Paris, 1972^{ra}, p 5

tregado sen condicións a ela, abandonado en canto carne sensitiva, ó gozo e pracer da carne sensible da obra. “Eu non entendo nada, non sei nada... e sen embargo son feliz”, dicía a inocente Bernardette diante da misteriosa e marabillosa aparición. Os que se abren ós divinos misterios son, polo xeral, pouco cultivados. Paulo, que o era, non entendía ren. ¿Por que o feito da revelación parece esixir case sempre espíritos silandeiros e humildes, que cren non ser nin saber nada? Bernardette de Soubiroux confesaba non entender nada, non saber nada e, sen embargo, sentirse feliz. É, sen dúbida, o gozo da revelación nos santos elixidos, semellante á ledicia e ó pracer da inspiración nos artistas xeniais, que, polo xeral, son homes sinxelos e correntes. ¿Quen non sentiu a mesma perplexidade có ancián Salieri, de Milos Forman, cando, corroído pola envexa, confesaba: “Deus serviase daquel homiño para cantar a un mundo asombrado”. É verdade: afortunadamente, o espírito da arte pode soprar en calquera parte. Adoita elixilos máis humildes, os de intelixencia modesta, para neles construí-la súa morada e, a través deles, facer visible e patente o seu poder e a súa gloria.

É neste estado de ánimo de gozoosa entrega como a obra pode revela-los seus valores. É a obra a que nos dirixe desde o seu propio valor, unha pretensión: ser tomado en consideración, e

unha esixencia ou deber: que se estea á súa altura. Ela é o fogar dos valores. Como se indicou máis arriba, o valor non procede do meu acto de valorar, senón que *precede* a este, sendo do acto a súa mesma posibilidade. Como dicía Alain, “l’harmonie des vers préexiste à leur sens”⁷. O valor é do obxecto, non meu. Eu non o creo, senón que o recoñezo e o constitúo. Que o valor se dea nun acto meu de valorar, non significa que se cree nel e con el. Se fose así, o propio acto de valoración sería gratuíto e ilusorio, quedando nas mans de cada suxeito e situación; carecería de razón ningunha, ó non existí-lo valor que o constitúe e motiva. No noso falar cotián, recollemos esta evidencia do valor como adherido ó ser do obxecto, máis alá da nosa particular valoración: “isto paga a pena”, “é digno de”, “é un valor seguro”.

Agora ben, queda por aclarala obxectividade e verdade da valoración. ¿Que garantías hai de que a tristeza que eu percibo na *Elexía opus 24 para violoncelo e piano* de Fauré sexa algo obxectivo ou, pola contra, sexa unha proxección subxectiva que cada un de nós proxecta sobre a obra a partir precisamente do “estado de ánimo”? Principio fundamental dunha axioloxía estética será que a existencia obxectiva do valor dado na *Wertnehmung*, no acto de intuición ou captación axiolóxica, é dicir, na valoración, só pode garantirse no transcurso dos actos axiolóxicos poste-

⁷ Cfr Alain, *Vingt leçons sur les beaux arts*, Gallimard, Paris, p 103

riores, que ratifican ou rectifican o valor por nós asignado. Sabemos que toda *Wahrnehmung*, que toda intuición sensible ou percepción, é pola súa propia natureza aberta, incompleta e deficitaria. A cousa material, sensible, -e a obra de arte o é- sempre aparece escorzándose, revelando uns aspectos e ocultando outros. Fragmentariedade que non se cura no transcurso das intuicións, senón que perdura a través do continuo fluír intuitivo-sensible do noso percibir, inscrito necesariamente no horizonte aberto do espacio-temporalidade. Isto obriga a que a experiencia de cousas, por moi dilatada e reiterada que sexa no espacio-tempo, deixe sempre aberta *ad infinitum* a posibilidade de novas experiencias e determinacións perceptuais ou axiolóxicas da cousa, ratificando ou rectificando, sempre enriquecendo o acopio de coñecementos, de sentidos e valores, que tiñamos adquiridos sobre as cousas e o mundo.

Tanto a *Wertnehmung*, é dicir, a valoración, coma a *Wahrnehmung*, a percepción, son potencialmente *inade cuadas*. Eu, por exemplo, podo ter agora como evidente que o retrato de Juan Martín de Goicoechea realizado por Goya é unha obra excelente, pero pasado o tempo, unha nova percepción

da obra pódeme ofrecer outra evidencia axiolóxica, que considero agora adecuada: esta é unha obra menor dentro da súa produción. Unha nova evidencia vénme amosa-lo inadecuado da miña valoración primeira e do meu sentimento de pracer por ela desencadeado. Permanecerei nesta nova evidencia axiolóxica definitivamente, ata que poida darse o caso de que o curso das experiencias posteriores me leve a outra evidencia axiolóxica diferente. O exemplo permite observar que no ámbito da razón axiolóxica rexen principios semellantes que para a obxectividade dada na experiencia da razón teórica, na que a verdade dos xuízos ou proposicións realizados sobre obxectos de coñecemento adquiren a súa lexitimidade a partir da adecuación dos actos lóxicos da experiencia intuitivo-perceptiva nos que se fundan.

Acabamos descubriendo que a experiencia axiolóxica é tamén, en igualdade coa experiencia teórica, *horizontal e teleolóxica*: as experiencias asócianse entre si, complétanse, corríxense e matizan o sentido e a evidencia unhas das outras, posibilitando que a vida toda de conciencia e tódalas experiencias que esa ten e é, tendan a unha evidencia cada vez máis perfecta⁸. E este xogo realízao cada conciencia a

⁸ É moi claro neste sentido Husserl! Nun texto que considero de suma importancia, o fundador da fenomenoloxía lémbraunos que a evidencia é a forma, a estrutura esencial dunha vida en razón e, como gracias a ela, a conciencia ten unha vocación permanente por acadar unha verdade máis perfecta "Así, a evidencia é un modo universal da intencionalidade referido á vida da conciencia no seu conxunto, gracias a ela a conciencia ten unha estrutura teleolóxica universal, unha inclinación á "razón" e aínda unha tendencia continua cara a ela, tende, en efecto, a comproba-las correccións" (Cfr Edmund Husserl, *Lógica formal y lógica trascendental*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1962, pp 168-169)

partir da súa experiencia propia e da experiencia dialóxica coas outras conciencias e as súas respectivas experiencias e evidencias. O que tomamos como realidade da obra de arte e o de calquera outra cousa preséntaselle a cada un cunha riqueza de sentidos e de valores que testemuña a capacidade ou o poder ontolóxico de aparecer e de significar que ten o real.

A evidencia dos valores estéticos da obra non esixe unha apreensión perfecta e absoluta, senón que se inscribe no horizonte dunha experiencia crítica que, levando a cabo outras e posteriores intuicións, acaba podendo verificar, confirmar ou rectificalo sentido ou o valor previamente constituído. Verificación que non ten unha índole estritamente solipsista, senón intersubxectiva, comunitaria. No encontro intersubxectivo eu podo compartir evidencias perceptivas e axiolóxicas sobre as mesmas cousas, estados de cousas ou sobre o mundo. É na praxe dialóxica (non necesariamente restrinxida á acción comunicativa lingüística, senón ampliada á praxe dialóxico-somática instituída polo corpo, en tanto que primeira matriz comunicativa, expresiva e semántica) na que se realiza e plenifica o propio *logos*, a propia razón.

As evidencias das nosas experiencias axiolóxico-estéticas poden e deben de estar, xa que logo, intersubxectivamente avaladas. A nosa expe-

riencia coa obra de arte ten a posibilidade de ser confrontada coa evidencia do outro. Só na comunidade perceptual e na comunión de afectos e sentimentos que a obra permite podemos ratificar ou rectificar intersubxectivamente as nosas evidencias axiolóxicas: así, no aplauso colectivo espontaneamente ofrecido ó tenor trala súa ária, no “¡bravo!” lanzado ó bailarín trala representación de *Petruska*, ou nos risos unánimes tralos ires e vires do maquinista Buster Keaton. Pero a unanimidade non ten por qué estar garantida. Alguén pode non compartilas evidencias afectivo-axiolóxicas da maioría. Mais isto sucede en tódolos campos da experiencia humana, incluída a científica ou filosófica. Coido que adoita haber maior unanimidade de criterio e valoración nunha sala de concertos ca nunha clase de filosofía.

Calquera evidencia debe comezar, pois, por satisfacerlo suxeito egolóxico e resultarlle a el evidente. Lévanos isto a ver que é sempre a persoa, o *ego* particular, o que en derradeira instancia ten que se sentir subxectivamente certo, se quere ser apelado e responsable dos seus actos teóricos, axiolóxicos ou prácticos. Non deberamos esquecer que o suxeito racional é un *ego* que goza de autonomía e competencia para experimentar e coñece-lo mundo con evidencia. Por iso o mundo se prefigura xa pre-intersubxectivamente; é dicir, egoloxica-

mente. Pero moi restrinxida sería a experiencia egolóxica do mundo e a súa correspondente evidencia, se estas quedasen definitivamente enclaustradas na intimidade do *ego*. A experiencia, afortunadamente, permite e esixe a exposición e validación intersubxectiva. Non abonda con que conquiste o asentimento do suxeito que o realiza, que logre o carácter de certo e evidente para o *ego* que o executa, senón que debe presentarse ante o tribunal dos Outros e recibir deles o *placet*. Esta dimensión intersubxectiva de toda experiencia teórica, axiolóxica ou

práctica revela que é neste ámbito comunal onde se realiza, en última instancia, esa estrutura teleolóxica da conciencia, consistente na inclinación a unha evidencia cada vez máis auténtica e perfecta. O outro vén en auxilio das miñas evidencias para ratificalas ou rectificalas. El socorre a finitude da miña experiencia coa finitude da súa. Non se trata aquí de que un cego axude a outro cego, senón que se trata máis ben de aplica-la sabedoría daquel *dictum* popular que afirma algo ben certo: que dous ollos poden ver máis e mellor ca un.

