

BREVE INTRODUCCION A LA
ESTETICA SOCIOLOGICA

ALEJANDRO SANVISENS MARFULL
Universidad de Barcelona

La Sociología del Arte puede ser considerada desde el punto de vista doctrinal y desde el punto de vista histórico. Presenta unas bases positivas y una dimensión axiológica. El aspecto social del Arte se manifiesta en la expresión creadora, por parte del artista, de un contenido afectivo o intelectual; en la misma obra de arte, que constituye un logro personal y, al mismo tiempo, ambiental; y en la colectividad, sobre la que produce un impacto.

Las formas artísticas aparecen como el resultado de varios factores sociales. Aunque el Arte goza de una relativa autonomía, son innegables sus implicaciones sociales. Los valores artísticos apuntan a algo objetivo y real, pero su objetividad depende de la emoción y del juicio provocados en el grupo social, lo cual hace necesaria una «conciencia colectiva» para su estimación.

La dimensión social de la obra artística constituye un valor cuya estabilidad depende de la universalidad de la estimación estética. La relatividad del Arte y de la Estética queda así aminorada por tener ambos su fundamentación en la belleza objetiva, que está metafísicamente más allá del hecho artístico y de las emociones artísticas individuales o colectivas. Cabe de este modo considerar, mediante una posición «socrática», que el valor estético tiene el carácter de una relación, sin negar por ello la objetividad de la belleza.

*

The sociology of art has a doctrinal scope and a historical development. It has also a positive background and a normative purpose. The social aspect of art starts in the artist's creative expression of an emotional or intellectual content, and links up with the work of art itself, as a personal and a social achievement, and with the impact produced by it in the community.

Artistic forms appear as a result of social factors. Artistic facts are rather autonomous, but have obvious social implications. Artistic values tend towards objectivity, but their objectivity depends on the emotions and judgement of social groups, and this makes it necessary to use a «collective outlook» to assess such values.

The social side of a work of art constitutes a value, whose stability depends on the universality of aesthetic appraisal. The relativity of art and aesthetics is diminished because they have, also, their foundations in objective beauty, which is metaphysically beyond the facts of art in itself and of artistic emotions in individuals and communities. It is possible, by means of a «socratic approach», to attach to aesthetic values a relativistic character without denying objective beauty.

*

Die Soziologie der Kunst wird in ihren Lehrmeinungen und in ihrer historischen Entwicklung dargestellt. Sie erscheint in ihrem positiven Hintergrund auf ihren normativen Zweck hin. Der soziale Aspekt der Kunst zeigt sich im schöpferischen Ausdruck des Künstlers — mag es sich um einen emotionalen oder einen intellektuellen Gehalt handeln — und verbindet sich mit dem Kunstwerk selbst als ein persönliches und soziales Ergebnis und lässt sich in seiner Wirkung auf die Gemeinschaft erfassen.

Kunstformen erscheinen als Ergebnis sozialer Faktoren. Die Kunst besitzt eine relative Autonomie jedoch ist es erforderlich ihre Bezogenheit auf die Gesellschaft im Auge zu behalten. Künstlerische Werte streben auf Gegenständlichkeit hin (Objektivität), aber ihre Gegenständlichkeit hängt von den Gefühlen und dem Urteil sozialer Gruppen ab. Das macht ein «Kollektiv-Bewusstsein» erforderlich (um solche Werte abschätzen zu können) das solche Werte abschätzen kann.

Die soziale Seite eines Kunstwerks stellt einen Wert da, dessen Beständigkeit von der Allgemeinverbindlichkeit ästhetischer Zustimmung und Einschätzung abhängt. Hinter künstlerischem ästhetischen Relativität steht eine objektive Schönheit, die über die Fakten der Kunst selbst metaphysisch hinausreicht ebenso wie über die künstlerischen (ästhetischen) Gefühle der Einzelnen und der Gemeinschaften. Es ist möglich mit Hilfe eines «sokratischen Verfahrens» den ästhetischen Werten einen relativen Charakter beizumessen ohne die objektive Schönheit zu leugnen.

HACIA UNA SOCIOLOGÍA ESTÉTICA

Casi desde la constitución de la Sociología como disciplina científica, es decir, desde los tiempos de COMTE y, aun más, los de DURKHEIM, y desde el establecimiento de una amplia *ciencia de la cultura*, abarcando todas sus manifestaciones, en sentido genérico y particular, se ha visto la necesidad y la importancia de un estudio que puede llamarse, sin demasiados distingos, *Sociología del Arte*.

Dicha necesidad era presentida por filósofos, historiadores, presociólogos y esteticistas (*), bastante antes de la época comtiana. Y vino una etapa de la cultura filosófica y humanística en el Occidente europeo en que la necesidad de un estudio sociológico del arte se hizo insoslayable.

SCHOPENHAUER, colocado en un ángulo filosófico muy especial — casi anestético —, acusaba la importancia del arte como evasión humana y hasta, interpretando ampliamente su punto de vista, como posición social en cierto modo independiente,

(*) Con posterioridad a la redacción de este artículo hemos recibido una indicación del ilustre catedrático de Estética de la Universidad de Madrid, relativa al empleo indebido en español del término *esteticista (as)*, aludiendo al cultivador de la Estética, que corresponde más bien a *esteta* o *estético* en alguna de sus principales acepciones. Quizá podría admitirse también la expresión «estetista». En el texto del artículo conservamos la primera de las expresiones citadas, adoptada por el Dr. FRANCISCO DE P. MIRABENT, que fué nuestro profesor en materia de Estética.

excelsa (1). Su discípulo NIETZSCHE, tan desviado, pero algunas veces tan genial, penetraba agudamente el sentido del ar-

(1) Cfr. Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, 1919 (2.^a ed., aumentada, 1944; edición española: *El Mundo como Voluntad y Representación*, Madrid, 3 vols., 1902; id., 1 vol., Renacimiento, 1928; reed., 1942). SCHOPENHAUER propende en Estética a especificar un idealismo concreto, opuesto a las posiciones idealistas y absolutistas de HEGEL y de SCHELLING. En SCHOPENHAUER se hace una evidente concesión a lo característico, pero haciendo predominar lo que es distintamente racional frente a lo emocional y manifiestamente sensible. La percepción estética es, para él, específicamente, una forma de conocimiento que se distingue de la voluntad por su sentido de característica libertad. Al mismo tiempo establece un contraste entre el objeto estético y el objeto teórico, en orden al conocimiento: para el conocimiento fenoménico el verdadero método es el del entendimiento, que establece relaciones según el principio de razón suficiente; mas para el conocimiento de la realidad misma, el camino lo constituyen las visiones del arte. Así, hay en él un arte que es evasión, fuga hacia el mundo suprasensible, verdaderamente entitativo. El mundo de la idea se nos manifiesta por el arte; la belleza, cree el autor alemán, nos emancipa, nos libera de la voluntad estricta, del deseo causal y finalista de vivir y, al mismo tiempo, nos conduce, nos integra en la idea, hasta cierto punto voluntad objetivada que apreciamos en el objeto particular que se presenta a nuestra percepción estética. Mas, en algún grado todo es bello, piensa SCHOPENHAUER, pues también en algún grado todo es objetivación de la voluntad; el artista consigue una visión de la naturaleza y hasta puede advertir o lograr lo que la naturaleza no pudo obtener o desarrollar; ello es posible por la unidad profunda existente entre nuestra voluntad y la voluntad que se encarna en la naturaleza, que permite al entendimiento comprender su lenguaje, anticiparse hasta cierto punto. Y tal anticipación, la visión del entendimiento, la comprensión del lenguaje de la naturaleza, la producción de algo no existente preformado, es, justamente, el *ideal*. Un ideal que se establece por relación entre la voluntad humana y la voluntad de la naturaleza; por relación entre la genialidad artística y el lenguaje manifestativo de la naturaleza, no siempre especificado en sí mismo, mas con posibilidad de ser advertido por los ojos del artista. Ahí es, precisamente, donde advertimos el contraste profundo entre el objetivismo de la concepción hegeliana y el sentido relativo de la concepción de SCHOPENHAUER. En éste, todavía sin dejar las objetivaciones propias del pensar idealístico, en su caso la objetivación de la voluntad como lo en-sí kantiano y como «idea», se precisan ya los contornos de una posibilidad subjetiva y humana, al conceder al artista una capacidad de mirada, unos ojos para la visión ideal de la naturaleza, que permitirán mirar por sus ojos y ver con su visión. La colectividad, así, hasta cierto punto, se puede integrar en la voluntad artística precisamente por la posibilidad del genio. Y toda la naturaleza individual y personal, toda la voluntad insatisfecha del hombre y de los hombres, puede fundirse y superarse — casi místicamente (visión y anticipación) — en la naturaleza integral e ideal, en la voluntad artística. En ello vemos los albores de una estética por una parte antiindividual y por otra, asimismo, antiobjetiva, en el sentido absoluto. Sin embargo, ésta que podría llamarse interpretación del pensamiento estético de SCHOPENHAUER, viene a ser, claro está, sólo una iniciación o, más bien, una indicación, pero indudablemente está todavía lejana la explicitación de una doctrina personalista y, no hay que decir, en sentido cabal, sociológica (para los puntos indicados, cfr. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, págs. 260-290).

te, su dimensión humano-social, cultural e histórica. Era una visión la suya, diríamos, doblada de artista y de filósofo, de historiador científico-filosófico y de poeta visionario. Su arte es el arte del hombre y, si se quiere, *de un hombre*, pero es, asimismo, el arte de los hombres, del pueblo, o, si ello se prefiriere, en él, *de un pueblo*. Un pueblo puede determinarse y consagrarse por sus modos principales de arte, por su comprensión del mismo, por su sensibilidad estética y, cómo no, por sus manifestaciones y formas artísticas, que serán, por ello, formas de cultura o de sociabilidad humano-artísticas (2). En algo nos recuerda su comprensión vital — y ahora decimos «social» — del arte el amplio criterio culturalista e historista del italiano Juan Bautista Vico — en el siglo XVIII —, precursor y aun definidor en gran modo de ocupaciones filosóficas tan notables como la Filosofía de la Historia, la Filosofía de la Cultura, la Filosofía del Lenguaje y, porqué no así, la Filosofía del Arte. Falta adivinar la dimensión fundamentalmente sociológica que se esconde tras la comprensión historista del gran autor de la *Ciencia Nueva* (3). En el caso nietzscheano, el

(2) Interesan sobre estos temas, las obras del primer periodo de la producción de Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* («El origen de la tragedia en el espíritu de la música»), Leipzig, 1872, y *Unzeitgemässen Betrachtungen* («Consideraciones extemporáneas» o «intempestivas»), 1873-1876. En estas obras se aprecia la lucha nietzscheana por encontrar un nuevo ideal de cultura, justamente el ideal del hombre estético y heroico, cuyo prototipo — al parecer — se halla en la época trágica de los griegos. Consultar, además, *Morgenröte* («Aurora»), 1881; *Die fröhliche Wissenschaft* («La Gaya Ciencia»), 1882 (2.^a ed. ampliada, 1887); *Der Fall Wagner* («El Caso Wagner»), 1888; *Die Götzendämmerung* («El Caso de los Ídolos»), 1889; y, sobre todo, ciertos aspectos de los escritos póstumos *Der Wille zur Macht* («La voluntad de potencia» o «de dominio»), aparecida en la «Grossoktavausgabe» (20 vols., 1899-1912) y en las otras ediciones de la obra nietzscheana. Vid. E. ZOCOLI, *F. Nietzsche. La filosofía religiosa. La morale. L'estetica*, 1898; G. SIMMEL, *Schopenhauer und Nietzsche*, 1906 (ed. esp., 1915); Ch. ANDLER, *Le pessimisme esthétique de Nietzsche*, 1921; K. JASPERS, *Nietzsche*, 1936; W. SCHLEGEL, *Nietzsches Geschichtsauffassung*, 1937; F. COPLESTON, *Nietzsche, philosopher of Culture*, 1942; H. A. REYBURN y H. E. HINDERKS, J. G. TAYLOR, *Nietzsche, the story of a human philosopher*, 1948; vid., también, las obras de F. G. JÜNGER (1949), de W. A. KAUFMANN (1950), de A. MITTASCH (1952) y, en español, los estudios de Q. PÉREZ, S. I. (1943) y de E. MARTÍNEZ ESTRADA (1947). Sobre lo apuntado en el texto conviene ver el punto de vista de V. FELDMANN en *La science esthétique comme voie d'accès à la sociologie* (in. *Les convergences des sciences sociales*, Paris, s. a.).

(3) Giovanni Battista VICO, *Principi di una Scienza Nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*, 1725 (2.^a ed., reelaborada, 1730; 3.^a, 1744; ed. española, *Ciencia Nueva*, 2 vols., México, El Colegio de México, 1941). En la *Ciencia Nueva* — que es una Antropología y, a la vez, una Filosofía de la Historia —, el hombre se presenta, radicalmente, como el ser histórico, que

aspecto social o, mejor, sociológico, del arte resalta, pero no se determina sistemáticamente, no se define. Los autores que seguirán parcialmente, y desde ámbitos distintos, el sentido nietzscheano, acusarán la dimensión cultural, pero, aunque buenos filósofos, difícilmente puede señalárseles como grandes sociólogos. Es el caso, por ejemplo, de autores tan respetables como DILTHEY, EUCKEN y SPRANGER. Tampoco son, precisa y estrictamente, esteticistas.

crea la Historia y la constituye en objeto de su conocimiento. Y en la dinamicidad misma del proceso histórico se capta al hombre, implicado fundamentalmente en tal proceso, al que da un contenido concreto. El hombre, a través de su realidad histórica, construye sus propios esquemas, sus propias categorías, que devienen antropológico-culturales, como sentido y fantasía poética, lógica y sabiduría reflexiva, constitutivas de la unidad de la mente en el hombre histórico. Vico acentúa el carácter casi determinativo — en cierta forma directivo — de las fuerzas irracionales y fantásticas del espíritu en el acontecer histórico. De ahí, como señala CROCE, por su amplia y fundamental consideración de la filosofía de la fantasía, la enorme importancia de la Estética viquiana. En ella la poesía y el lenguaje aparecen como formas fantásticas del conocimiento y, a un tiempo, naturalmente, como formas objetivas de cultura, impregnadas de historicidad. La primera forma operante del espíritu es la fantasía, con la que coincide precisamente en la historia humana la «edad de la poesía», perteneciente primariamente a los tiempos divinos y heroicos. El poeta primitivo se sirve de la categoría «universal fantástica», análogamente a como el filósofo, trasunto humano más tardío en el desenvolvimiento cultural histórico, realiza su actividad reflexiva sirviéndose del «universal razonado», especificación lógica de la realidad. Así, para Vico, los mitos son verdad histórica primitiva o formas de la misma; estas formas se determinan por sus elementos fantásticos primarios, los «caracteres poéticos», creadores a la vez de los mitos histórico-religiosos y de las metáforas lingüísticas. La poesía, en definitiva, viene a ser en Vico la forma de cultura y la visión del mundo de la humanidad primitiva. La forma cultural poética se resuelve en lo histórico distintamente; al principio, la Historia fué Poesía y las categorías históricas se identificaron con las categorías poéticas. La esencia antropológica e histórica de la poesía, como forma de cultura, da base para hablar en Vico de una Estética fundamental. Y ésta se ofrece como característicamente sociológica, por lo mismo que se ofrece como radicalmente histórica y cultural. Porque como «Lógica poética» intenta cultural e históricamente dar formas de manifestación a la primera sabiduría y a la primera metafísica de la humanidad. Pero nunca puede decirse tan expresivamente, según formas de revelación vital y ambiental, como en el autor de la teoría de los *corsi e ricorsi*, que subraya en el hombre y en los pueblos el carácter valorativo y poético de las primeras formas de vida, de cultura y de historia. Podríamos, en resumen, significar en la *Ciencia Nueva*, a través de la especificación de las formas de cultura y de sociabilidad, toda una teoría de la «comprensión histórica». Vid. B. CROCE, *La filosofia di G. B. Vico*, 1911; R. PETERS, *Der Aufbau der Weltgeschichte bei Giambattista Vico*, 1929 (traducción española, 1930); G. VILLA, *La filosofia dell mito secondo G. B. Vico*, 1949. Además, para la discusión y valoración de estas y otras muchas ideas sobre Vico, cfr. la reciente obra de Jorge USCATESCU, *J. B. Vico y el Mundo Histórico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

TAINE adelantaba algunas fórmulas, más o menos positivas, de una interpretación sociológica del arte. Su *Filosofía del Arte* marca una etapa inicial de los estudios positivos y descriptivistas de esa extraordinaria manifestación de cultura. Es una visión fina, y a veces muy penetrante, la suya, al juzgar filosóficamente el arte y su proceso. Pero se coloca, decididamente, en un plano positivista que es más que — simplemente — «positivo», y su consideración, importante por lo demás, queda determinada con exceso por un sistema previo, que exige casi canónicamente el enclavamiento en el plano descriptivo e, incluso, si es preciso, la intrascendencia (4). GUYAU, sociólogo y moralista, ágil vislumbrador de perspectivas intelectuales, como no tuvo bastante con escribir el *Esquisse d'une Moral sans obligation ni sanction* — que era un tratado, en el fondo, «antisocial» —, escribió una obra titulada *L'Art au point de vue sociologique* (5). Se trata en este caso de un intento con-

(4) Cf. Hippolite A. TAINE, *Philosophie des Beaux Arts*, 4 vols., París, 1865-1869 (también titulada *Philosophie de l'art*; hay varias ediciones españolas, últimamente las de Buenos Aires, 1947 y 1952). En la *Filosofía del Arte* precisa TAINE su concepción de la Estética. Según ella, las grandes obras del espíritu vienen condicionadas por factores internos y por factores externos. Los primeros se compendian en la facultad personal del artista; entre los segundos cabe destacar el suelo y el clima, la raza, el momento y el medio. El determinismo de esta concepción salta a la vista. El propio TAINE lo reconoce así desde el prefacio de su obra: «...entre todas las obras humanas la obra de arte parece la más fortuita. Tentados nos sentimos a creer que nace a la ventura, sin razón ni ley, entregada al acaso, a lo imprevisto, a lo arbitrario. Cierto es que el artista crea según su fantasía, que es absolutamente personal; cierto es que el público aplaude conforme a su gusto, que es pasajero; la imaginación del artista y la simpatía del público son ambas espontáneas, libres y, a primera vista, tan caprichosas como el soplo del viento. Sin embargo, ambas cosas — lo mismo que el soplo del viento — están sujetas a condiciones precisas y a leyes determinadas» (Hippólito TAINE, *Filosofía del Arte*, traducido del francés por A. CEBRIÁN, tomo I, Madrid, 1942; prefacio, pág. 7).

(5) Jean Marie GUYAU, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, París, 1884 (edición española, traducción de José M. NAVARRO DE PALENCIA, Madrid, Jorro, 1920); íd., *L'art au point de vue sociologique*, París, 1889 (ed. española, traducción de Ricardo RUBIO, Madrid, Jorro, 1931). GUYAU expone una concepción positivo-vitalista de la Estética y la Sociología artística. En *Problemas de la Estética contemporánea* opone a la idea del «juego» la de la «vida» y la acción como verdadero fundamento del arte. En *El arte desde el punto de vista sociológico* profundiza sobre el sentido colectivo del arte, estableciendo que es, sobre todo, la vida social, la vida simpática y expansiva, con sus condiciones o leyes de variada índole, la que se expresa por lo bello y crea el arte. La Estética deviene, así, al mismo tiempo, subjetiva y objetiva. Partiendo de un subjetivismo y pragmatismo estéticos, puede apreciarse en GUYAU un intento de ascensión a la Estética universalista y social, en la que cabe básicamente un cierto grado de libertad, de unidad y, sobre todo, de

siderable por centrar la especulación y estudio del arte, también en mucho positivamente entendido, en el punto de vista de la Sociología, entonces — en la época de GUYAU — naciente, o sea, en plan constitutivo. Es toda una construcción psicológica, moral y social del arte. Se apuntan perspectivas, se señalan métodos y se aprecian graves, intrincados problemas. Mas, en la obra de GUYAU, la primera seguramente en su género, aparte del mérito de un primer trabajo o intento de sistematización sociológico-artístico o, quizás, sociológico-estético, no se llega a la raíz de los problemas de fondo. A veces se vislumbran, se advierten levemente, los temas y problemas, que, en casos, llegan a penetrarse a duras penas; pero, en general, nos quedamos sin ver *todo el Arte*, el arte del hombre y de los hombres, «desde el punto de vista sociológico».

Nuestro pensador ORTEGA Y GASSET ha señalado, con agudeza intelectual — no exenta de cierta astucia doctrinal y de audacia en los problemas filosóficos, en ésta como en otras ocasiones —, la deficiencia básica de la gran obra de GUYAU. Vale la pena decir que también señala, certeramente, su indiscutible mérito. En el importante estudio de ORTEGA sobre *La deshumanización del arte*, publicado en 1925 (6), el autor es-

vida. El aspecto intelectual y el aspecto afectivo quedan subsumidos en este punto de vista universalista y social. «En resumen — dice el autor hablando del *carácter social de la emoción estética* —, lo útil sólo es bello por el elemento *intelectual* de finalidad percibida y por el elemento *sensible* de satisfacción presentada; es una anticipación de lo agradable por la percepción de un conjunto de medios bien ordenados a este fin; satisface, pues, a la inteligencia y a la voluntad, y puede, también desde entonces, satisfacer a la sensibilidad; cuando se produce este triple resultado, cuando lo útil nos transporta de antemano al término y al fin, la finalidad pasa a ser belleza. Es de notar que lo útil tiene ordinariamente un lado social, y aun por ahí adquiere cierto grado elemental de belleza, pues simpatizamos con todo aquello que tiene un fin social y humano, con todo lo que está ordenado teniendo en cuenta la vida humana, sobre todo la vida colectiva. Si desde los rudimentos de lo bello nos elevamos a su más alto desarrollo, el lado social de la belleza va en aumento, y acaba por dominarlo todo. La solidaridad y la simpatía de las diversas partes del *yo* nos han parecido constituir el primer grado de la emoción estética; la solidaridad social y la simpatía universal va a parecernos como el principio de la emoción estética más compleja y elevada. En primer lugar, no hay, en manera alguna, emoción estética sin una emoción simpática; y tampoco emoción simpática sin un objeto con que se entra en sociedad de un modo o de otro, que se personifica, que reviste de cierta unidad y de cierta vida» (J. M. GUYAU, *El arte desde el punto de vista sociológico*, edición española citada, parte I, caps. I, II, págs. 56-57).

(6) José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925 (4.^a ed., 1956). Hemos consultado la edición de 1936, en un volumen que contiene, del mismo autor, *Misión de la Universidad, Kant* y la obra que indicamos (págs. 117-167).

pañol considera desde un comienzo el frustrado intento de desarrollar esta «idea genial» del arte desde el punto de vista sociológico y excusa, en la defeción, a GUYAU — *genial francés*, dice ORTEGA — por «la brevedad de su vida, y aquella su trágica prisa hacia la muerte»; éstas, considera, «impidieron que serenase sus inspiraciones, y, dejando a un lado todo lo que es obvio y primerizo, pudiese insistir en lo más sustancial y recóndito» (7). ORTEGA viene a entender que la «Sociología del Arte», que no es otra cosa — prescindiendo de rigorismos metodológicos — el arte desde el punto de vista sociológico, toma el arte *por el lado de sus efectos sociales*, aunque, dice, «los efectos sociales del arte son, a primera vista, cosa tan extrínseca, tan remota de la esencia estética, que no se ve bien cómo, partiendo de ellos, se puede penetrar en la intimidad de los estilos» (8). He aquí, pues, si se admite la posibilidad, un programa de extracción, de búsqueda. Un *recreamiento* filosófico y sociológico del arte, que nos aparece bajo un plano de plasmación, de afirmación, de solidaridad y de aprehensión emotiva en lo colectivo, social. El arte puede ser popular e impopular — incluso, en expresión orteguiana, antipopular —; puede ser entrañable y hostil, mayoritario y selecto, agradable o desagradable, comprensible e incomprensible, acaso — juzgado así — absurdo... Etcétera. El arte es, en tal modo, algo que todos juzgan y que todos sienten y que todos expresan, de alguna forma: creándolo y contemplándolo, aceptándolo y rechazándolo; en fin, gustándolo o despreciándolo. Su dimensión social será siempre un factor importante, hasta, si se quiere, por ventura determinante. El estudio de tal dimensión y a través de la misma del arte cómo es o puede ser, constituirá un tema profundo e interesante de la filosofía social del arte o, mucho mejor, de la *Sociología del Arte*. ORTEGA, sin especular demasiado en cosas inútiles, hace un examen fenomenológico de la aprehensión artística y fondea en el ámbito de lo social artístico; su consideración sobre la «deshumanización del arte», de gran interés en el tema del arte contemporáneo, como en el de la cultura de nuestra época, sirve ya de jalón de apreciación vital, substancioso por demás, de la Sociología del Arte. Importa mucho su estudio, desde todos los puntos de vista, a la psicología social y, singularmente, a

(7) *La deshumanización del arte*, ed. cit., pág. 119.

(8) Op. cit., ed. cit., p. id.

la psicología social artística. Algo que les falta a un EUCKEN, a un DILTHEY y, también, a un SPRANGER. O nos parece así. Algo que no podía desarrollar el «sociologismo», aunque fuese *sociologismo artístico*, por estar exento de comprensión psicológica y vital. Que es, dígame lo que se quiera, el fundamento de la *comprensión social*.

Ahora bien, la «comprensión social» del arte, el análisis de la manifestación social del mismo y acaso de su determinación por ella, la búsqueda del sentido social de lo artístico y del arte, el fondo colectivo de las expresiones de arte y la interpretación filosófico-psicológico-social de sus procesos, de sus formas y de su vida en el hombre y en los hombres — anatomía y fisiología artística en cierta manera, estructura y mecanismo sociales de la vida artística —, ¿constituyen todo el objeto, si vario e importante, un tanto indefinido, de la Sociología del Arte? Esto nos toca, en algún aspecto, dilucidar.

Lo que hemos dicho hasta ahora no pretende ser un intento de fijar los pasos en la constitución de una Sociología del Arte, ni tan sólo el simple examen del proceso de preparación y apuntamiento filosófico de tal materia. Se insinuaba, simplemente, la posibilidad de su estudio. Algunas bases histórico-filosóficas de su realidad como ocupación del filósofo, del esteticista y, primordialmente, del sociólogo. En este caso, de todos modos, el que la estudie o investigue deberá doblarse de filósofo esteticista y de sociólogo del arte. Mejor aun, deberá poseer — más que disponerse a poserlo, intentar su esfuerzo — tal condición de pensador y de buscador. Porque la búsqueda, el buceo sistemático, exigirá toda su capacidad de filósofo, de esteticista y de sociólogo. Y, mucho más, si piensa encontrar algo substancial, constructivo. Util al estudio.

En Alemania, escritores tales como BURCKHARD, autor de *Aesthetik und Sozialwissenschaft* (9), SCHMARSOW (10) y HAUS-

(9) Stuttgart, 1895.

(10) August SCHMARSOW, *Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie*, en la «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Stuttgart, 1907; conviene también tener presente su obra *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Uebergang vom Altertum zum Mittelalter* («Conceptos fundamentales de ciencia del arte en el tránsito de la Antigüedad a la Edad Media»), Leipzig-Berlín, 1905, notable precedente de la famosa obra de Heinrich WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst* («Conceptos fundamentales de historia del arte. El problema de la evolución del estilo en el arte moderno»), 1915 (edición española, traducción de José MORENO VILLA, Madrid, 1924; reedición 1945).

SENSTEIN (11), contribuyeron al establecimiento de una estética sociológica. En Inglaterra, las consideraciones psicológicas sociales relativamente al arte, debidas a un sociólogo tan particular como Yrjö HIRN, sirvieron de ayuda considerable a dicho establecimiento (12). El impulso artístico es individual, cree Y. HIRN; ahora bien, tal impulso, de naturaleza emotiva, no toma el carácter artístico sino en la medida en que el artista se sirve de imágenes, de figuraciones, de símbolos, de esquemas, de modos plásticos, es decir, de medios de expresión de que le provee el medio social. El arte será psicológico en su punto de partida; mas sus medios de expresión dependen de lo sociológico (13). También, en otro sentido, las diversas especulaciones de la doctrina del materialismo histórico contribuyeron a dar entrada de firme en las consideraciones estéticas al factor social, por haber llegado, a la inversa, a la consideración del factor estético en lo social. El marxismo originario parece vacilar al aplicar sus principios al campo de la Estética. Pero no se podía hacer del arte una excepción; y, así, como la vida política y moral, dependerá del modo de producir de la época. Los discípulos de MARX, partiendo de una aceptación de la influencia determinante del medio en la producción artística, al modo, por ejemplo, de TAINÉ (14), llegan a la conclusión de que el arte, en su aspecto múltiple y

(11) Wilhekin HAUSSENSTEIN, *Die Kuns und die Gesellschaft*, Munich, 1916.

(12) Irjö HIRN, *The origins of art. A psychological and sociological inquiry*, Londres-Nueva York, 1900.

(13) Vid. autor citado, op. cit., p. I; cfr., además, *The psychological and sociological study of Art*, Mind, 1900.

(14) Cfr. lo indicado en la nota (4). Repárese en su conocida teoría del *milieu*, donde se advierte especialmente su ascendencia positivista y determinista. El medio ambiente deviene el factor determinante de todo proceso histórico y de todo hecho cultural, sometidos por ello a las mismas leyes y a la misma posibilidad de previsión que los hechos y aconteceres del mundo físico. Sin embargo, en la expresión crítica no siempre las doctrinas de TAINÉ se hacen compatibles con un exclusivo determinismo natural. Por otra parte, para la repercusión en la doctrina marxista deberá tenerse en cuenta la influencia de HEGEL sobre TAINÉ. Vid., en cuanto a Estética y en cuanto a repercusión sociológica, A. MOLLIÈRE, *Essai sur la philosophie de l'art de M. Taine*, 1886; P. LACOMBE, *La psychologie des individus et des sociétés chez Taine, historien de la littérature*, París, 1906; id., *Taine, historien et sociologue*, París, 1909; Kurt MARCARD, *Taine Milieutheorie im Zusammenhang mit ihren erkenntnistheoretischen Grundlagen*, 1910; D. D. ROSCA, *L'influence de Hegel sur Taine, théoricien de la connaissance et de l'art*, 1928; A. CHEVRILLON, *Taine, formation de sa pensée*, 1932; G. CASTIGLIONE, *Taine*, 1946; FRANZ GRÉGOIRE, *Aux sources de la pensée de Marx*, 1947; A. CORNU, *K. Marx et la pensée moderne*, 1948.

concreto, está en última instancia determinado causalmente por el régimen económico, el factor primordial, según ellos, de la vida social de los pueblos. Así se aprecia, por ejemplo, en BAGDANOFF (15), en BUJARÍN (16) y, respecto a la literatura, en ICKOWICS (17).

Fué en la vecina Francia donde las discusiones sobre la posibilidad de una estética sociológica adquirieron, quizás, mayor volumen y, también, mejor sentido de sistematización. Sea en un plano de valoración sociológica, sea en el de estudio de relaciones, sea en los aspectos de la controversia sobre la importancia de lo individual o lo colectivo en lo social, desde principios de nuestro siglo se ha ido elaborando entre los autores del país francés una sociología estética en la forma de una *sociología del arte*. POUSSINET (18), DE LA GRASSERIE (19), ARRÉAT (20), MAUNIER (21), GASTINEL (22), y, también, G. SOREL, autor de un estudio sobre *La valeur sociale de l'art* (23), marcan con sus trabajos las etapas de un estudio particular de la Sociología artística. Tratan, sobre todo, de establecer con nitidez la rela-

(15) *Die Kunst und das Proletariat*, Wolgast, 1919. En italiano pueden apreciarse precedentes claros en L. LEYARDI, *La scienza dell bello in rapporto alla concezione biologica e sociologica dell'Arte*, Génova, 1902, y U. MAZZOLA, *Il momento economico nell'Arte*, 1900, y, en francés, en M. MAIGNAN, *Economie esthétique: la question sociale sera résolue par l'esthétique*, Paris, 1912, y R. MARX, *L'art social*, Paris, 1913, entre otros.

(16) *La théorie du matérialisme historique*, Paris, 1927. Cfr. P. LORQUET, *L'art e l'histoire*, y Paul LE PAPE, *Art et matérialisme*, Paris, 1928.

(17) *La littérature à la lumière du matérialisme historique*, Paris, 1929. Conviene recordar, para estos puntos, R. WAGNER, *Art et politique*, Bruselas, 1866; P. J. PROUDHON, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, 1875; y J. PAUL-BONCOUR, *Art et démocratie*, Paris, 1912, además de lo que se indica de SOREL y de otros, más abajo en el texto.

(18) L. POUSSINET, *Des rapports de la sociologie et de l'esthétique*, en el «Bulletin des Sciences Economiques et Sociales», 1905.

(19) R. DE LA GRASSERIE, *Des rapports de la sociologie et esthétique*, Paris, 1906.

(20) L. ARRÉAT, *Esthétique et sociologie*, en la «Revue Philosophique», 1909.

(21) R. MAUNIER, *Rapports de l'économie politique avec l'esthétique et la science des religions*, en la «Revue Internationale de Sociologie», 1910.

(22) G. GASTINEL, *Esthétique et sociologie*, en la «Revue de Métaphisique et de Morale», 1913.

(23) Publicado en la «Revue de Métaphisique et de Morale», 1921. Para conocer todo el proceso que se indica, en su aspecto inicial, es interesante H. A. NEEDHAM, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle*, Paris, 1916. Aspectos posteriores en V. FELDMANN, *L'esthétique française contemporaine*, Paris (N.E.S.), 1937.



SENSTEIN (11), contribuyeron al establecimiento de una estética sociológica. En Inglaterra, las consideraciones psicológicas-sociales relativamente al arte, debidas a un sociólogo tan particular como Yrjö HIRN, sirvieron de ayuda considerable a dicho establecimiento (12). El impulso artístico es individual, cree Y. HIRN; ahora bien, tal impulso, de naturaleza emotiva, no toma el carácter artístico sino en la medida en que el artista se sirve de imágenes, de figuraciones, de símbolos, de esquemas, de modos plásticos, es decir, de medios de expresión de que le provee el medio social. El arte será psicológico en su punto de partida; mas sus medios de expresión dependen de lo sociológico (13). También, en otro sentido, las diversas especulaciones de la doctrina del materialismo histórico contribuyeron a dar entrada de firme en las consideraciones estéticas al factor social, por haber llegado, a la inversa, a la consideración del factor estético en lo social. El marxismo originario parece vacilar al aplicar sus principios al campo de la Estética. Pero no se podía hacer del arte una excepción; y, así, como la vida política y moral, dependerá del modo de producir de la época. Los discípulos de MARX, partiendo de una aceptación de la influencia determinante del medio en la producción artística, al modo, por ejemplo, de TAINÉ (14), llegan a la conclusión de que el arte, en su aspecto múltiple y

(11) Wilhekin HAUSSENSTEIN, *Die Kuns und die Gesellschaft*, Munich, 1916.

(12) Irjö HIRN, *The origins of art. A psychological and sociological inquiry*, Londres-Nueva York, 1900.

(13) Vid. autor citado, op. cit., p. I; cfr., además, *The psychological and sociological study of Art*, Mind, 1900.

(14) Cfr. lo indicado en la nota (4). Repárese en su conocida teoría del *milieu*, donde se advierte especialmente su ascendencia positivista y determinista. El medio ambiente deviene el factor determinante de todo proceso histórico y de todo hecho cultural, sometidos por ello a las mismas leyes y a la misma posibilidad de previsión que los hechos y aconteceres del mundo físico. Sin embargo, en la expresión crítica no siempre las doctrinas de TAINÉ se hacen compatibles con un exclusivo determinismo natural. Por otra parte, para la repercusión en la doctrina marxista deberá tenerse en cuenta la influencia de HEGEL sobre TAINÉ. Vid., en cuanto a Estética y en cuanto a repercusión sociológica, A. MOLLIERE, *Essai sur la philosophie de l'art de M. Taine*, 1866; P. LACOMBE, *La psychologie des individus et des sociétés chez Taine, historien de la littérature*, París, 1906; id., *Taine, historien et sociologue*, París, 1909; Kurt MARCARD, *Taine Milieutheorie im Zusammenhang mit ihren erkenntnistheoretischen Grundlagen*, 1910; D. D. ROSCA, *L'influence de Hegel sur Taine, théoricien de la connaissance et de l'art*, 1928; A. CHEVRILLON, *Taine, formation de sa pensée*, 1932; G. CASTIGLIONE, *Taine*, 1946; FRANZ GRÉGOIRE, *Aux sources de la pensée de Marx*, 1947; A. CORNU, *K. Marx et la pensée moderne*, 1948.

concreto, está en última instancia determinado causalmente por el régimen económico, el factor primordial, según ellos, de la vida social de los pueblos. Así se aprecia, por ejemplo, en BAGDANOFF (15), en BUJARÍN (16) y, respecto a la literatura, en ICKOWICS (17).

Fué en la vecina Francia donde las discusiones sobre la posibilidad de una estética sociológica adquirieron, quizás, mayor volumen y, también, mejor sentido de sistematización. Sea en un plano de valoración sociológica, sea en el de estudio de relaciones, sea en los aspectos de la controversia sobre la importancia de lo individual o lo colectivo en lo social, desde principios de nuestro siglo se ha ido elaborando entre los autores del país francés una sociología estética en la forma de una *sociología del arte*. POUSSINET (18), DE LA GRASSERIE (19), ARRÉAT (20), MAUNIER (21), GASTINEL (22), y, también, G. SOREL, autor de un estudio sobre *La valeur sociale de l'art* (23), marcan con sus trabajos las etapas de un estudio particular de la Sociología artística. Tratan, sobre todo, de establecer con nitidez la rela-

(15) *Die Kunst und das Proletariat*, Wolgast, 1919. En italiano pueden apreciarse precedentes claros en L. LEYARDI, *La scienza dell' bello in rapporto alla concezione biologica e sociologica dell'Arte*, Génova, 1902, y U. MAZZOLA, *Il momento economico nell'Arte*, 1900, y, en francés, en M. MAIGNAN, *Economie esthétique: la question sociale sera résolue par l'esthétique*, París, 1912, y R. MARX, *L'art social*, París, 1913, entre otros.

(16) *La théorie du matérialisme historique*, París, 1927. Cfr. P. LORQUET, *L'art e l'histoire*, y Paul LE PAPE, *Art et matérialisme*, París, 1928.

(17) *La littérature à la lumière du matérialisme historique*, París, 1929. Conviene recordar, para estos puntos, R. WAGNER, *Art et politique*, Bruselas, 1866; P. J. PROUDHON, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, París, 1875; y J. PAUL-BONCOUR, *Art et démocratie*, París, 1912, además de lo que se indica de SOREL y de otros, más abajo en el texto.

(18) L. POUSSINET, *Des rapports de la sociologie et de l'esthétique*, en el «Bulletin des Sciences Economiques et Sociales», 1905.

(19) R. DE LA GRASSERIE, *Des rapports de la sociologie et esthétique*, París, 1906.

(20) L. ARRÉAT, *Esthétique et sociologie*, en la «Revue Philosophique», 1909.

(21) R. MAUNIER, *Rapports de l'économie politique avec l'esthétique et la science des religions*, en la «Revue Internationale de Sociologie», 1910.

(22) G. GASTINEL, *Esthétique et sociologie*, en la «Revue de Métaphisique et de Morale», 1913.

(23) Publicado en la «Revue de Métaphisique et de Morale», 1921. Para conocer todo el proceso que se indica, en su aspecto inicial, es interesante H. A. NEEDHAM, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle*, París, 1916. Aspectos posteriores en V. FELDMANN, *L'esthétique française contemporaine*, París (N.E.S.), 1937.



ción incuestionable que existe entre Estética y Sociología. Mas, ampliando el campo, surge a través de dicha relación el estudio indicado, con muchos aspectos de su contenido, siquiera rozado o esbozado. Los tratados de TAINE y de GUYAU y la interpsicología de TARDE, con su conocida doctrina de la imitación (24), serían las piedras de toque de tal sociología hasta llegar a la sistemática fundacional de Charles LALO. Este ha sido considerado, con bastante justicia, el introductor definitivo de la Estética sociológica (25). Distingue entre los *hechos anestéticos* y los *hechos estéticos*, relativamente a la valoración, entendiendo que en el arte se pueden valorar las relaciones de la obra misma, sus propios elementos artísticos («juicios estéticos») o las de la obra con el sujeto, el modelo, la sociedad («juicios anestéticos») (26). Esto va a permitir diferenciar claramente la Estética sociológica. Sin embargo, tal como señala LALO acertadamente, la descripción de las *condiciones anestéticas del arte* es insuficiente para constituir la Sociología estética. Hay que estudiar los caracteres específicos del arte, lo que LALO llamará expresivamente la *conciencia estética*. Esta guarda una relación de interdependencia frente a la sociedad, pero tiene, sin embargo, por sí misma una naturaleza social (27). Y el arte, además, regularmente, pasa por tres típicos momentos: *preclasicismo*, *clasicismo* y *postclasicismo*, los cuales, por mucho que se valore la intervención del genio artístico, no pueden atribuirse a voluntades meramente individuales (28). He aquí uno de los fundamentos de una estética ciertamente sociológica.

(24) Gabriel TARDE, *Les lois de l'imitation*, París, 1890-95 (edición española, traducción de A. GARCÍA GÓNGORA, Madrid, 1907; vid., además, *Les lois sociales*, París, 1898 (edición española, traducción de G. NÚÑEZ DE PRADO, Barcelona, 1899); *La sociologie*, París, 1898; *La logique sociale*, París, 1894 y 1905; *Essais et mélanges sociologiques*, París, 1900; y *La psychologie et la sociologie*, París, 1903.

(25) Cfr., de Charles LALO, *Programme d'une esthétique sociologique*, en «Revue Philosophique», 1914; *L'art et la vie sociale*, París, 1921. Inter., para conocer ampliamente su concepción, *Les sentiments esthétiques*, París, 1910 (edición española, traducción de Domingo BARNÉS, Madrid, 1925); *Introduction à l'esthétique*, París, 1912 (reed., 1925); *L'art et l'instinct sexuel*, París, 1922; *Notions d'esthétique*, París, Alcan, 1925 y 1927; *Problèmes de l'esthétique*, París, Vuibert, 1925; *L'expression de la vie dans l'art*, París, 1933. La concepción estética de LALO puede calificarse especialmente de sociológica, pero es, asimismo, organicista e, incluso, en alguna forma, historicista. Se condensa su posición definitiva en *L'art et la vie*, 2 vols., 1946-1947.

(26) Vid., de LALO, *L'art et la vie sociale*, París, 1921; chap. III ss.

(27) Autor citado, *Les problèmes de l'esthétique*, ed. cit., pág. 118.

(28) Op. cit., ed. cit., pág. 193.

Pero debemos también examinar otros aspectos, relacionándolos con algunos de los indicados. El trabajo del esteticista y del sociólogo quedará entonces más precisado en este campo. Advertirá el sociólogo del arte, en forma más completa, perspectivas de interés fundamental. Convendrá, para ello, darse cuenta de algunas implicaciones concernientes al arte y a la vida social. Desde ángulos diversos pueden, ciertamente, comprobarse.

El arte podrá considerarse en su relación con la sociedad. Es más, podrá considerarse, formal y materialmente, una *institución social*. Es decir, un hecho social estereotipado, determinado, realizado siempre, constituido en permanencia, en algo propio y característico de la vida social. Y podrá, distintamente, considerarse en este aspecto y bajo esta peculiaridad distintiva. Podrá buscarse, examinarse, interpretarse su *sentido social*, su «ser social»; en otra forma, su dimensión social en cuanto a la dinamicidad que ofrece, en cuanto a la vitalidad y orientación en que se desenjuelve. No bastará el estudio de las formas individuales del arte en su aspecto social, y de las auténticamente sociales, por su origen, proceso y fin, sino que será necesario determinar y precisar el *ritmo social* del arte. Porque el ritmo particular del arte, cuya precisión importa y cuyo objeto es en gran parte el de la Sociología artística, tiene su realidad y su fundamentación y su sentido y su fin. No coincide forzosa o necesariamente con el ritmo de evolución de los grupos políticos, económicos y religiosos, en tal o cual lugar y en tal o cual época. Mas, indiscutiblemente, tiene una determinación colectiva, social, bajo todos los puntos de vista. El sociólogo ha de encontrar esta determinación, concretando las formas y el sentido del «ritmo social del arte».

Una teoría estética objetivista puede conducir a resultados de interés sociológico, advirtiendo que las *formas artísticas* son, en definitiva, plasmaciones sociales. El hecho artístico y el hecho social presentan caracteres claramente comunes. En primer lugar, para los teóricos de la forma, en un sentido o en otro, tales hechos son eminentemente formales. Llegan a confundirse grandemente las formas sociales y las formas estéticas. La sociedad está constituida por formas; el método sociológico es, en mucho, una morfología. Y, por otra parte, la Estética se refiere a las formas — las formas de lo bello natural y del arte—; tales formas vienen a ofrecer, simultáneamente, un carácter de belleza y un valor colectivo. Así llegamos a ciertas importantes

conclusiones. La forma estética ejerce influencia considerable sobre la forma social. Se advierte, objetivamente, el estrecho contacto entre lo artístico y lo social. El arte tiene una autonomía relativa, mas es incuestionable su convergencia con la sociedad, la influencia mutua que existe entre ésta y aquél. Lo social, incluso, puede ser interpretado como un arte vivido por la colectividad. Así, FOCILLON (29) admitirá, frente a LALO, una estética sociológica menos subjetivista y, seguramente, menos dinámica, pero, también, trazando un paralelismo entre lo histórico de las formas artísticas y la evolución social (30). Los historiadores de la Religión adscritos a la *Formgeschichte* — es decir, la escuela de DIEHLUS — y los etnólogos y antropólogos del *Paideuma* — con FROBENIUS a la cabeza —, notaban perfectamente la influencia de la forma estética sobre la forma social. En el estilo de vida de los grupos sociales se advierte el factor estético, como algo objetivo, real, determinativo.

A pesar de todo, como indicábamos, hay convergencia entre las concepciones objetiva y subjetiva de la Estética. Por lo menos en lo que a nuestro asunto se refiere. Ambas establecen parecidamente la posibilidad y el valor de una estética sociológica. Admiten una independencia, una autonomía relativa del arte, y, sin discusión, una notable influencia de éste sobre la sociedad. El papel social del arte es siempre considerable, sea como fin, sea como medio. Quizás la mejor manera de decirlo, es que para advertir y examinar el valor social del arte el aspecto subjetivo y el objetivo se convierten, más que en planos o posiciones infranqueables e incommunicables, en métodos válidos en ambos sentidos y hasta en una posible fórmula mixta.

¿Es, además, *normativa* la Estética sociológica? He aquí otro problema, aparentemente previo. No obstante, es discutible si debe ser examinado — o ni tan siquiera planteado — de un modo casi apriorístico. A través del trabajo sociológico del arte, en su sentido justo, se adivinará — en todo caso — la posibilidad de señalar o hasta dar normas acerca del ideal artístico.

(29) Henri FOCILLON, *La vie des formes*, París, Presses Universitaires de France, 1934.

(30) Cfr. op. cit. y *Les sciences sociales en France*. (París, «Centre des Études de Politique Étrangère», s. r.), donde FOCILLON retorna evidentemente de la trascendencia del mundo de las formas en relación con el mundo social, al campo propio de la Sociología. Compárese con la *Introduction de L'Art et la vie sociale*, de Charles LALO. Hay en FOCILLON, al parecer, una concepción más «objetiva» de lo histórico y cultural, en función estética, pero se admite el valor, real y metodológico, de una estética sociológica.

El autor francés contemporáneo Roger BASTIDE propugna, en su excelente tratado sobre *Arte y Sociedad* (31), una estética sociológica que vendría a ser «el nudo de la Sociología general» (32). Busca si tiene sentido normativo o no la Sociología artística, adscribiéndose, principalmente por cuestión de método, en el segundo caso, o sea, en la posición descriptiva y también, en su modo de ver, axiológica (una «axiología», entiende, estrictamente científica, más que «filosofía de los valores» (33)). Hace notar BASTIDE, insistentemente, que la axiología puede prestarse a una interpretación sociológica. La vida espiritual de la sociedad reacciona sobre la vida material y la dirige; esto ha sido advertido, sobre todo, por G. RICHARD, quien ha tratado de establecer la relación entre los valores culturales y los valores económicos (34). Sin embargo, los motivos económicos y, aun los motivos lógicos, son insuficientes para explicar de manera cabal las manifestaciones y evolución de la cultura humana. Entre otros aspectos, y además de las características teleológicas, resaltan los *motivos estéticos*. El hombre vence su pereza, se levanta por encima de la determinación económica y de las posibilidades prefijadas que establece la rigidez social por el predominio que propugna de los «valores superiores». Persigue un mundo de dominio de los valores más elevados, los más firmes, es decir, mejor, los auténticos valores. Y la Sociología puede mantener su unidad — conexasionando las distintas ciencias sociales y hasta culturales — estudiando la cooperación de los valores en el seno de la sociedad concreta.

El sujeto que valora, había dicho DURKHEIM, no puede ser la persona, porque no hay nada más diverso que la sensibilidad; como se aprecia empíricamente, cada uno tiene su propia afec-

(31) Consultar edición española, traducción de Luis ALAMINOS, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948.

(32) Op. cit., ed. cit., *Introduction*, pág. 19.

(33) En este último aspecto recomienda para su estudio la obra de Georges GURVITCH, *Moral théorique et science des moeurs*, París, 1937 (págs. 103-129). Cfr. R. BASTIDE, op. cit., Conclusión, pág. 207.

(34) Cfr. Gaston RICHARD, *Le rôle et la valeur de l'analogie dans la synthèse des sciences sociales*, en «Archiv für angewandte Soziologie», 1930, pág. 35 y ss.; vid., además, del mismo, *L'athéisme dogmatique en la sociologie religieuse*, Estrasburgo, 1924; y *La conscience morale et l'expérience morale*, París, 1937. Algunos aspectos sociológico-estéticos interesantes se encuentran en su curso *Les rapports entre la sociologie et la psychologie* (inédito) y, sobre todo, en su obra, *L'évolution des moeurs*, París, 1925.

conclusiones. La forma estética ejerce influencia considerable sobre la forma social. Se advierte, objetivamente, el estrecho contacto entre lo artístico y lo social. El arte tiene una autonomía relativa, mas es incuestionable su convergencia con la sociedad, la influencia mutua que existe entre ésta y aquél. Lo social, incluso, puede ser interpretado como un arte vivido por la colectividad. Así, FOCILLON (29) admitirá, frente a LALO, una estética sociológica menos subjetivista y, seguramente, menos dinámica, pero, también, trazando un paralelismo entre lo histórico de las formas artísticas y la evolución social (30). Los historiadores de la Religión adscritos a la *Formgeschichte* — es decir, la escuela de DIBÉLIUS — y los etnólogos y antropólogos del *Paideuma* — con FROBENIUS a la cabeza —, notaban perfectamente la influencia de la forma estética sobre la forma social. En el estilo de vida de los grupos sociales se advierte el factor estético, como algo objetivo, real, determinativo.

A pesar de todo, como indicábamos, hay convergencia entre las concepciones objetiva y subjetiva de la Estética. Por lo menos en lo que a nuestro asunto se refiere. Ambas establecen parecidamente la posibilidad y el valor de una estética sociológica. Admiten una independencia, una autonomía relativa del arte, y, sin discusión, una notable influencia de éste sobre la sociedad. El papel social del arte es siempre considerable, sea como fin, sea como medio. Quizás la mejor manera de decirlo, es que para advertir y examinar el valor social del arte el aspecto subjetivo y el objetivo se convierten, más que en planos o posiciones infranqueables e incommunicables, en métodos válidos en ambos sentidos y hasta en una posible fórmula mixta.

¿Es, además, *normativa* la Estética sociológica? He aquí otro problema, aparentemente previo. No obstante, es discutible si debe ser examinado — o ni tan siquiera planteado — de un modo casi apriorístico. A través del trabajo sociológico del arte, en su sentido justo, se adivinará — en todo caso — la posibilidad de señalar o hasta dar normas acerca del ideal artístico.

(29) Henri FOCILLON, *La vie des formes*, París, Presses Universitaires de France, 1934.

(30) Cfr. op. cit. y *Les sciences sociales en France*. (París, «Centre des Etudes de Politique Etrangère», s. a.), donde FOCILLON retorna evidentemente de la trascendencia del mundo de las formas en relación con el mundo social, al campo propio de la Sociología. Compárese con la *Introduction* de *L'Art et la vie sociale*, de Charles LALO. Hay en FOCILLON, al parecer, una concepción más «objetiva» de lo histórico y cultural, en función estética, pero se admite el valor, real y metodológico, de una estética sociológica.

El autor francés contemporáneo Roger BASTIDE propugna, en su excelente tratado sobre *Arte y Sociedad* (31), una estética sociológica que vendría a ser «el nudo de la Sociología general» (32). Busca si tiene sentido normativo o no la Sociología artística, adscribiéndose, principalmente por cuestión de método, en el segundo caso, o sea, en la posición descriptiva y también, en su modo de ver, axiológica (una «axiología», entiende, estrictamente científica, más que «filosofía de los valores» (33)). Hace notar BASTIDE, insistentemente, que la axiología puede prestarse a una interpretación sociológica. La vida espiritual de la sociedad reacciona sobre la vida material y la dirige; esto ha sido advertido, sobre todo, por G. RICHARD, quien ha tratado de establecer la relación entre los valores culturales y los valores económicos (34). Sin embargo, los motivos económicos y, aun los motivos lógicos, son insuficientes para explicar de manera cabal las manifestaciones y evolución de la cultura humana. Entre otros aspectos, y además de las características teleológicas, resaltan los *motivos estéticos*. El hombre vence su pereza, se levanta por encima de la determinación económica y de las posibilidades prefijadas que establece la rigidez social por el predominio que propugna de los «valores superiores». Persigue un mundo de dominio de los valores más elevados, los más firmes, es decir, mejor, los auténticos valores. Y la Sociología puede mantener su unidad — conexionando las distintas ciencias sociales y hasta culturales — estudiando la cooperación de los valores en el seno de la sociedad concreta.

El sujeto que valora, había dicho DURKHEIM, no puede ser la persona, porque no hay nada más diverso que la sensibilidad; como se aprecia empíricamente, cada uno tiene su propia afec-

(31) Consultar edición española, traducción de Luis ALAMINOS, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948.

(32) Op. cit., ed. cit., *Introduction*, pág. 19.

(33) En este último aspecto recomienda para su estudio la obra de Georges GURVITCH, *Moral théorique et science des moeurs*, París, 1937 (págs. 103-129). Cfr. R. BASTIDE, op. cit., *Conclusión*, pág. 207.

(34) Cfr. Gaston RICHARD, *Le rôle et la valeur de l'analogie dans la synthèse des sciences sociales*, en «Archiv für angewandte Soziologie», 1930, pág. 35 y ss.; vid., además, del mismo, *L'athéisme dogmatique en la sociologie religieuse*, Estrasburgo, 1924; y *La conscience morale et l'expérience morale*, París, 1937. Algunos aspectos sociológico-estéticos interesantes se encuentran en su curso *Les rapports entre la sociologie et la psychologie* (inédito) y, sobre todo, en su obra, *L'évolution des moeurs*, París, 1925.

tividad (35). Pero, en un pueblo dado, los valores permanecen en gran modo constantes y generales. En esto han insistido los grandes teóricos de la Filosofía de los valores. Además, siguiendo lo anterior, el gusto común, la conciencia moral o artística media..., no coinciden precisamente siempre con el ideal del santo o del artista. Luego, se concluye — en el punto de vista sociológico que indicábamos —, si quieren sustraerse las apreciaciones subjetivas, meramente individuales o personales de los valores, éstos han de atribuirse a la sociedad. Los valores serán, entonces, juzgados sociológicamente, «cosas», realizaciones colectivas. Su variabilidad comprueba el aserto. Claro está, en el plano relativista de los que así piensan. En cierta forma apreciable, cada estructura social poseerá un grupo de valores particulares. Naturalmente, se requiere la admisión de una conciencia común, «conciencia colectiva», para resolver la dificultad que plantea la creación de valores por la sociedad humana concreta. Lo ideal, creado colectivamente, constituye un mundo aparte, característicamente «social», y es, además, una fuerza activa.

BASTIDE parte de que la Sociología puede hacernos comprender la evolución histórica de los valores, sus metamorfosis y su intercolaboración. Admite así, terminantemente, una *axiología sociológica*. Considera cuestión indudable la realidad estimativa, mejor dicho, el que *existen valores* y, también, sin discusión, que *existen sociedades*; «principios — dice — sobre los cuales está todo el mundo de acuerdo» (36). Sin pretensión de proponer hipótesis, ya sobre el origen o la naturaleza de los valores, ya sobre el origen o la naturaleza del lazo social, el autor francés quiere examinar «la incidencia de estos dos hechos, de uno sobre el otro» (37). La axiología, en su forma general y clásica, no puede impedir en modo alguno, antes favorecer, la tentativa firme de una axiología sociológica. El sociólogo tratará

(35) Emile DURKHEIM, *Jugements de valeur et de réalité*, en «Revue de Métaphisique et de Morale», 1911, pág. 445 y ss.; reedición en *Sociologie et philosophie*, París, 1924 (edición española, Santiago de Chile, 1937; nueva edición, traducción de J. M. BOLAÑO, Buenos Aires, 1951). Cfr. doctrina sociológica fundamental del autor en *Les règles de la méthode sociologique*, París, Alcan, 1895; 2.^a edición, 1901; última edición, 1947 (edición española, traducción de A. FERRER ROBERT, Madrid, 1912; nueva edición, traducción de J. MEZA, Santiago de Chile, 1937); *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, París, 1912.

(36) R. BASTIDE, op. cit., ed. cit., *Introduction*, pág. 14.

(37) Op. cit., ed. cit., loc. cit., id.

de establecer el nivel de los umbrales, sean económicos, estéticos o morales — derivados primordialmente de las tres leyes de URBAN (38) —, en los diversos grupos sociales, y formulará las razones de las diferencias halladas. Podrá pasarse perceptiblemente de una psicología afectiva y morfológica a una sociología general en sus aplicaciones axiológicas. Así, la axiología, reiterando lo dicho, «es susceptible de una interpretación sociológica» (39) Y, considera insistentemente BASTIDE, «decir que la Estética depende de la axiología es una conclusión tan natural como decir que también depende de la Sociología» (40). La legitimidad del punto de vista del tratadista galo se sitúa y pretende su garantía en la legitimidad de una *sociología de los valores*.

En general, los autores que tratan de Sociología de Arte se limitan a la descripción, a la explicación causal — atendiendo a las posibles causas inmediatas del fenómeno estético en su aspecto y repercusiones sociales — o a la investigación de leyes. Abandonan la idea de una estética normativa, quizás más en este campo que en el de la estética meramente individual o individualista, que — en su forma exclusivista — desatendía bastante el sentido social del arte para resaltar su valor personal, indiscutible. Pocas esperanzas les quedan — al menos así lo confiesan — a los sociólogos del arte para la constitución de una estética normativa, que regule, con grandes concesiones a la espontaneidad, la orientación artística de los pueblos (41). LALO, fundándose en ciertas tentativas de DURKHEIM, intentaba, no obstante, sin muchas prescripciones, aquella reglamentación. Quería teorizar sobre la normativa artística, a pesar de criticar el «preceptivismo», el dogmatismo

(38) Wilbur MARSHALL URBAN, *Valuation, its nature and laws*, Londres, 1909; pág. 125 y ss.

(39) BASTIDE, op. cit., loc. cit., pág. 19.

(40) Op. cit., loc. cit., pág. 20.

(41) Wilhelm WUNDT, *Völkerpsychologie: eine Untersuchung der Entwicklungsgesetz von Sprache, Mythos und Sitte*, Leipzig, 1905-1906 (3.ª ed., 10 vols., 1911-1920; edición española compendiada, traducción de SANTOS RUBIANO, Madrid, 1926). Cfr., especialmente para la obra artística, t. III, «El arte» (separata *Die Kunst*, 2.ª ed., Leipzig, 1908). WUNDT, a pesar de la explicación positiva y sociológica del origen y desarrollo de la producción artística, que expresa en su amplia *Völkerpsychologie* (cfr. edición española citada, pág. 400 y ss.), clasificaba — por otra parte — a la Estética, juntamente con la Lógica y la Moral, entre las ciencias normativas. En este aspecto coincidía con la tradición.

que define racionalmente un ideal (42). Un genio artístico no puede ser creado, ni definido, ni tan sólo orientado estrictamente con preceptos. La Estética sociológica sería, en todo caso, normativa y relativista. Sugeriría ideales, pero admitiendo que tales ideales varían con las sociedades. Aun, daría plena significación a la importancia de la creación original, espontánea, genial; en definitiva, obra de un hombre.

Y trataría de salvar la libertad salvando, asimismo, la relatividad del juicio de las generaciones.

SOCIABILIDAD Y ARTE

Si se examinan con cierto detenimiento las condiciones psicosociales de la creación artística, así como los factores múltiples que pueden intervenir en su producción y desarrollo, sorprende que, a pesar de todo, el arte conserve su sentido exclusivista y dinámico. Ningún factor es suficiente para explicar la creación del arte, en su sentido auténtico. No hay causa o concausa que justifique en modo completo la originalidad y la espontaneidad. El proceso artístico, en su plenitud, escapa a sus mismas causas y motivaciones reconocidas. Los factores estéticos, por mucho que importen, no dejan de ser factores. En definitiva, constituyen o intervienen en la constitución de lo más variable del arte. El artista, por otra parte, es decir, lo que puede llamarse «factor subjetivo» o «personal», no se resuelve en su arte. No, porque ni concluye con su arte ni se confunde totalmente con él. Y, lo que es más, en este caso: el arte se hace grandemente independiente de él y de su propio mundo. El mundo del artista y el artista mismo, con ser tanto en el arte, *no son el arte*. Crean, en algún aspecto importante, el arte; mas éste se separa de su sujeto personal y del mundo del mismo, se eleva por encima de él y le sobrevive, le sobrepasa, eternizándose. De aquí que se diga que un artista es o se hace inmortal, no por sí mismo o por su constitución especial, sino por su arte. Un arte, se dirá, que es su espíritu: el espíritu del creador, del artista. Es este espíritu el que vive, que pervive. Sí, en un cierto sen-

(42) Vid., de Charles LALO, bibliografía indicada en la nota (25), especialmente *Nótiions d'esthétique*, París, Alcan, 1925, pág. 21 y ss.; cfr., además, *L'art et la vie sociale*, París, 1921, pág. 350 y ss.

tido; pero no cabe interpretar que en el arte vive el espíritu del artista más que en un aspecto muy especial, metafórico. De no ser así, no cabría entender el espíritu como una realidad; sería, en todo caso, una expresión arbitraria. Quizás, por decirlo mejor, una *categoría estética*.

El espíritu del arte, que es lo que lo vivifica y sustenta, el que lo hace inmortal y comprensible, nace del arte mismo, se refiere propiamente a él. Digamos que «está en él». El artista ha puesto su alma en la obra de arte, pero el alma de una obra de arte no es —no puede ser— sólo el alma del artista. Es también el alma de un mundo que comprende la obra y el genio que la vivifica; es la de una sociedad que pone su parte, la más vibrante y también la más desinteresada, en su especificación como arte, en su valoración estética, en su significación vital (43).

Porque el arte es individual lo mismo que social. Y tiene alma, espíritu individual, propio del genio que lo anima y que le sirve de causa agente, igual que tiene alma, vida social. Su espíritu profundo, una vez expresado y sentido, creado y comprendido, captado, logrado, realizado como arte en su independencia y su libre multiformidad, llega a escapar, a desasirse, si cabe, del genio que puso su alma en la obra y del mundo social que dió la suya por completarla, comprendiéndola, sintiéndola, amándola. Parece, aquel espíritu, el espíritu del arte, llevar su mensaje más allá, realizar una función —al menos aparentemente— extrasocial o suprasocial. La comunión de afecto social —lo que llamaríamos *simpatía estética*— no es suficiente para reducir la belleza del arte. No traduce ni determina totalmente su sentido. Hay algo más en el arte, en la obra de arte, siquiera se respete su pureza, su intención en sí, su propia esencialidad, su suficiencia como tal. Pero quizás puede decirse que no hay, absolutamente, immanencia del arte. Este parece tener un sentido teleológico, casi impenetrable, absolutamente trascendente.

Sin embargo, el papel de irrelatividad subjetiva y de trascendencia que el arte realiza, puede tener, acaso, una expli-

(43) Interesa considerar el sentido existencial del arte, principalmente tal como se muestra — en otro orden de ideas — en Martín HEIDEGGER [cfr. *Holzwege*, Frankfurt a Main, 1950; consta de seis estudios: el estudio inicial, *Der Ursprung des Kunstwerkes* («El origen de la obra de arte»), ha sido traducido al español por FRANCISCO SOLER GRIMA y publicado en «Cuadernos Hispanoamericanos», n.º 25, 26 y 27, enero, febrero y marzo de 1952, págs. 3-29, 259-73 y 339-357, respectivamente].

cación sociológica. Ello no quiere decir que no pueda requerirla metafísica y hasta teológica. Mas esto no obsta a que el sociólogo dé —deba dar— su interpretación, contribuyendo con su peculiar esfuerzo a la visión del filósofo y del teólogo sobre la realidad social y metasocial del arte. Para eso requerirá, incuestionablemente, de la Estética y de la Psicología artística, así como de la Psicología social. Una psicología social artística se precisará como base de una investigación plenamente sociológica. El papel de explicación del fenómeno estético desde el punto de vista exclusivamente sociológico, del fenómeno social estético, será desempeñado por sociólogos filósofos, porque corresponde a una sociología filosófico-artística. Mas, con cierta independencia metodológica, aunque el contenido doctrinal penda de una filosofía, de una psicología y de una estética, el problema formal que todo ello plantea, corresponde a una Sociología estética o, quizás mejor, a una Sociología del Arte.

Esta materia, formalmente, puede comenzar por el Arte o por la Sociedad. Por uno y otro lado advertirá el sentido, en el plano sociológico. Y la *forma*, la formalidad social-artística, y el *sentido*, vitalidad dinámica y trascendente, son los que importan en tal caso. Una Sociología estética o del arte perseguirá su delimitación, su especificación, y precisará el modo de determinar su realidad, su dinamismo esencial.

Ahora interesa fijar la atención en el aspecto sociológico del arte por el lado, precisamente, de lo social humano. Buscar, en la antropología social, su fundamento. Estudiar, siquiera someramente, la relación del hombre con su arte y con la obra de arte en general. Saber hasta qué punto el arte es del hombre y porqué.

Notemos algunos puntos doctrinales que dicha relación presenta.

La dimensión social humana ha sido señalada por los autores — filósofos y presociólogos— desde muy antiguo. Nadie desconoce la clásica concepción aristotélica del hombre como ζῷον πολιτικόν. Ni tampoco es ignorada, en modo alguno, la explicación escolástica de la comunicabilidad, la comunicabilidad social —el sentido de comunicabilidad social, si se quiere—, como una dimensión humana. Un, mejor que constitutivo, consecutivo esencial del hombre. El hombre es racional y por esto es social. La racionalidad se asienta en la raíz misma de la naturaleza humana, constituye, con la animalidad,

su esencia, y lleva inherente, como derivados necesarios, dimensiones adyacentes e intransferibles, la intimidad, raíz de la personalidad, y la comunidad, raíz de la socialidad. El hombre es un ser sociable por naturaleza. La sociabilidad, que le distingue, se asienta en su propio ser, es un consecutivo de su racionalidad esencial, de su esencia determinada y dinámica. Comunicabilidad, sociabilidad, socialidad, son expresión humana, manifestación, prestación de su ser a los demás y a los demás. El hombre se expresa a sí mismo y a los demás, a todo su mundo. De un modo o de otro (44).

Podrán los hombres expresarse mejor o peor. Agradable o desagradablemente. Lógica o alóxicamente. Como sea. Pero su intimidad, su realidad profunda, su razón fundamental, piden manifestación, expresión. Darse en su ser. Mostrarse. Poner al descubierto, de alguna forma, su propia entidad, su propia síntesis. Y he aquí porque el hombre aprehende las formas estéticas. Si es un ser inteligente, si es un ser activo, es también un ser estético. Su expresión es de símbolo mental, tendencial y sentimental. No sólo para expresarse mejor, sino para expresarse él mismo. Para ser expresión, Esta, para ser tal, precisa de una dimensión estética. Ha podido hablarse de una belleza intelectual, de una belleza moral y de una belleza sentimental, y, consiguientemente, de una estética racionalista, voluntarista y afectivista. Lo que es más claro es que la capacidad de expresión lógica y activa —el saber y el hacer, la teoría y la práctica, el entender y el querer— se complementa o, mejor, completa y perfecciona con la captación y valoración estética. Es decir, la vida estética —sensibilidad de lo bello y hacia lo bello— no constituye, psicológicamente, antropológicamente, un mundo aparte. Es decir, seccionado extrañamente, suelto. Como los sentimientos no se desligan de los pensamientos y voliciones. Refiriéndose al pensamiento de KANT, escribía el notable esteticista español Francisco MIRABENT: «De eso arranca justamente la eficacia filosófica de la investigación estética kantiana: la introducción de un tercer dominio, el teleológico, que viene a querer salvar la antagonía entre lo teórico y lo práctico. En lo estético es el sentimiento quien la salva. El sentimiento, ese resorte espiritual

(44) Hemos tratado estos puntos en los artículos *Razón, Racional, Racionalidad, Persona, Personalidad, Social, Socialidad, Sociabilidad, Sociología...*, de la *Enciclopedia de la Religión Católica*, Barcelona, Editorial Dalmau-Jover, 7 vols., 1949-55 (Vols. V-VII, 1953-55).

que concilia el mundo de la sensibilidad y el mundo suprasensible» (45).

El hombre se expresa como artista, en mayor o menor grado. De mejor o peor manera, que es como decir con mejor o peor técnica. Así, diríamos, sin precisión de sentido estricto, que el hombre es artista. Por naturaleza. El grado que se requiere para designarle como tal, en su forma propia, estricta, rigurosa, depende de la perfección de sus realizaciones. Y éstas habrán de depender de su distintiva capacidad de captación y, sobre todo, de expresión o expresividad. Ahora bien, un hombre no es artista, estrictamente, nunca, si no sabe comprender y hacerse comprender de algún modo especial en su capacidad estética. Su dimensión de comunicabilidad en lo estético debe especificarse de modo superior a lo normal, para que el hombre sea, propiamente, un artista y se le entienda por tal (46). Quizá podría decirse que el hombre es, genéricamente, artista, pero no encuentra siempre *su arte*. No se hace, él, artista. Raramente desarrolla y plasma en obras su capacidad estética para poder llamarle, con propiedad, un genio del arte.

Desde el tiempo de SÓCRATES viene a insinuarse que el hombre es, en alguna medida, actor, dibujante, cantor, pintor, escultor, médico, albañil, arquitecto, ingeniero, orador, etc. Pero las mínimas condiciones inherentes a sus disponibilidades naturales, al desarrollo de las mismas y a su medio, que son precisas para brillar en el arte o en un arte, el que sea, no se encuentran en todo hombre. Aquel que las posee y las demuestra, éste es *el artista*. El que sirve para hacer bien una cosa —una profesión, por ejemplo—, ejercitándose en ello y dando muestras de su facultad. ARISTÓTELES distinguía magistralmente en-

(45) Francisco de P. MIRABENT, *Reflexiones sobre el genio artístico*, en «Revista de Ideas Estéticas», Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, n.º 19, pág. 283.

(46) Nos referimos ahora a la normalidad en su sentido usual, como sinónimo de «corriente», «habitual» y, también, al modo de DURKHEIM, «frecuente»; sin prejuzgar concepciones positivistas o sociologistas acerca del término. Cfr. Emile DURKHEIM, *Las reglas del método sociológico*, edición y traducción citados en la nota (35); vid. crítica en la obra, antes citada, de R. BASTIDE, *Arte y Sociedad*, México-Buenos Aires, 1948, págs. 209-214. Conviene examinar también, para estos puntos, la obra de Rudolf ODEBRECHT, *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie*, Berlin, 1927; en otro sentido, vid. Helen HUSS PARKHURST, *Beauty: an interpretation of art and the imaginative life*, Nueva York, 1930; posición cristiana acerca de este tema en Edgar DE BRUYNE, *Esquisse d'une philosophie de l'art*, Bruselas, 1930.

tre el poseer la capacidad simple, escueta, y el poseerla ejerciéndola, perfeccionándola en su ser. En este último caso, demostrativo propiamente de la facultad en su sentido dinámico, y en tanto que se realiza algo con alguna perfección, de acuerdo con unas reglas determinadas y conscientes, se está en el camino del arte. O sea, del arte en su forma precisada y superior. En su sentido finalista.

Las reglas del arte pueden ser reglas estereotipadas o tratarse de una regulación implícita, conscientes en este caso sólo en la medida en que son o pueden ser medio técnico para el fin artístico. Advertimos en tal regulación algo de interés estético-sociológico. Es el hecho de que las reglas del arte pueden no ser reglas estrictamente lógicas. O, al menos, no advertirse, de buenas a primeras, su significación lógica. Ello, en tal caso, requiere una traslación peculiar, que viene a ser como un traducir los sentimientos y actos a formas mentales, intelectuales incluso (47). Pero, en sí, el arte no precisa de la regla intelectual o medida proporcionada lógicamente a su modo. Su modo propio se manifiesta y se conduce, por mejor decir, con un *ritmo*. Es el «ritmo artístico», o, si se quiere, el «ritmo estético». Estético porque capta sensiblemente, afectivamente, emocionalmente, algo que el hombre artista tiende a realizar. Artístico porque lo ejecuta con una medida, que es este ritmo estético y artístico. La ejecución de lo que se capta estéticamente sería el arte. Ello no implica que *estético* sea tan sólo, pura y simplemente, «captación». No, al menos en el sentido de mera aprehensión sentimental, emocional. Estético, en todo caso, equivaldría a captación emotiva y a tendencia de realización artística. Artístico sería realización estética (estética, nuevamente, sin tautología o círculo vicioso, porque comprende la emotividad aprehendida y la tendencia realizada). Así, no cabe decir que el arte no es estético o que lo estético no es artístico, porque las dos ideas se complementan y se requieren en su significación como determinante y determinado, realización y realizado, tendencia y fin, objeto y sujeto. Y la Estética se ocupa, se dirige, se refiere a lo artístico, como

(47) Consideramos aquí la distinción entre *mental*, en sentido amplio, como hecho cognoscitivo, e *intelectual*, en una de sus principales acepciones, como actividad propia del entendimiento. Hemos tratado las distinciones características entre estos y otros términos afines, en los artículos *Mente, Mental, Mentalidad, Pensar, Pensamiento, Intelecto, Inteligencia, Intelectual...*, de la *Enciclopedia de la Religión Católica*, antes citada (cfr. nota (44)).

objeto de actividad estética, aun tratándose de lo «bello natural», en que —estéticamente— cabe considerar la posibilidad de plasmación artística, en algún sentido, o, simplemente, su expresividad artística. En este último caso —apréciese— la íntima relación entre estético y artístico se estrecha tanto que llega a confundirse, prestándose a la ambigüedad terminológica. Porque, ciertamente, existe hasta cierto punto identificación. Estético es el aspecto subjetivo de lo artístico, como bello y como arte.

Este aspecto subjetivo es la dimensión humana —emocional, sentimental...— que considerábamos. Mejor decir comunicación sentimental, emocional, afectiva. Es un sentido comunicativo, expresivo, el sentido estético. Si no fuese así no sería precisamente, social. La dimensión social humana no expresa, no explica de por sí su carácter emocional, al menos con suficiencia, pero sí explica su tendencia de expresión peculiar. El hombre artista no se expresa de un modo cualquiera. No dice o no da a su mundo su mensaje de cualquier modo; no, porque lo da a su mundo. Y su mundo es un mundo, como suyo, emocional, directa y sensiblemente emocional. Es, quizá, también —lo que cabe estudiar en otro aspecto— intelectual, en cuanto es inteligible, comprensible mentalmente. Mas el *homo sapiens* no se expresa emocionalmente porque es *sapiens*, sino porque es, en todo caso, además, otra cosa. Es un ser emocional, sensitivo, estético. Su comunicación intelectual, en formas lógicas o prelógicas, no se descubre en su arte, al menos directamente. Su arte, *el arte*, expresa directamente un mensaje a la emoción de los hombres (48).

(48) Vid. en «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», de Max DESSOIR (Stuttgart, 1906 y ss.) y de Richard MÜLLER-FREIENFELS (Berlín, 1937-1943), la sección especializada en los orígenes y la función social del arte. Cfr., del último autor citado, *Psychologie der Kunst*, 3 vols., Leipzig, 1912-1933; además, para varios aspectos que indicamos, Herbert READ, *Art and society*, Londres, 1936; id., *El Significado del Arte*, traducción española de L. ACEVEDO, Buenos Aires, 1954; DÉONNA, *L'art et les groupes sociaux*, en «Revue Internationale de Sociologie», 1927; id., *Les lois et les rythmes dans l'art*, París, 1914; Karl L. SWOBODA, *Geheimnis und Offenbarung der Schönheit*, Berlín, 1912; Elijah JORDAN, *The aesthetic object*, Bloomington-Londres, 1938; Milton C. NAHM, *Aesthetic experience and its presuppositions*, Nueva York, 1946; GRAMONT-LESPARRE, *Essai sur le sentiment esthétique*, 1950; posición general cristiana en Ch. TIBERGHEN, *Sens chrétien et vie sociale*, París, 1954, y, con referencia particular a lo estético, Jacques MARITAIN, *Art et Scolastique*, 1920 (edición española, traducción de J. ARQUÍMEDES GONZÁLEZ, Buenos Aires, 1945), *Frontières de la poésie*, 1926 (edición española, traducción de J. A. GON-

Y es porque éstos, los hombres, son capaces de captar la emoción. Si se pregunta si un hombre, un hombre artista, expresaría igualmente su arte en caso de desconocer absolutamente su posible captación por los demás, o, incluso, es más, a sabiendas de su desconocimiento social, habría que contestar afirmativamente. Porque no se trata, de hecho, de que lo conozcan y lo sientan y lo vivan, sino de que puedan —acaso— conocerlo, sentirlo y vivirlo. Y, aun, en el último caso planteado, se trata de manifestar la propia intimidad al mundo ambiente, que es medio de expresión y lugar de expresión. Manera y situación del hombre artista. Posición social, al fin y al cabo.

Se dirá aquí que se aprecia la dimensión comunicativa, pero no precisamente *social*. Bien, de todos modos el sentido comunicativo humano, en este —aspecto estético— como en otros aspectos, se dice como una consecuencia natural de la racionalidad. Y puede entenderse como social en el orden de dinamicidad expresiva, en la forma que nos es propia y que es propia, también, de los demás. Así, reiterando ahora, el arte podrá acaso no ser captado, pero, indiscutiblemente, si es arte, pudiera serlo... y comprendido.

A pesar de todo, como quizá puede advertirse, no es preciso que se admita que en el arte hay, indeclinablemente, un «para lo social» o en función de tal. Basta advertir, para captar su sentido social, la posibilidad —que, de hecho, se realiza— de ser apprehendido socialmente. O sea, no es la intención expresa del artista lo que determina el sentido social del arte, sino su capacidad social que le mueve a desarrollarlo. A hacer arte, como expresión. A vivir y ejercer su arte; a darse en la emoción del mismo. A ser artista, en el pleno sentido de expresividad, sentimiento, finalidad.

La expresión, acaso, se ha dicho alguna vez, puede ser evasión, fuga. Ello es posible, pero no es perceptible en todos los casos, más que forzando el sentido antropológico hasta el punto de admitir que se manifiesta lo que es preciso alejar en alguna forma. Y, parece, que, más que alejar, en el arte lo que importa es mostrar, hacer patente... Una demostración dinámica que no es, forzosamente, proselitista. No pide necesariamente aquiescencia, sino contacto y, en todo caso, con-

tagio. Así, es participación, entrega... Y, si se quiere, será fuga, huida..., en tanto que se da como algo que se tiene, pero no precisamente porque se tema o porque agote, asfixie. Cuando la embriaguez estética atosigue el espíritu, embote el ánimo, perturbe la razón, tienda a su avasallamiento..., se dará el arte no como fuga, sino como medida de compensación. Brote estético. Culminación de la embriaguez, del arrebataamiento: factura, pago, realización, obra. No una salida, no una evasión. El artista no quiere salirse de su emoción, sino lograrla, plasmarla. O sea, manifestarla, darla. Aunque no aproveche nada a los demás. El arte, así, es social «por naturaleza», aunque no siempre sea social «de hecho».

Huir de sí para entregarse al arte sería, de algún modo, una forma anómala de arte. Es decir, un vivir el arte para escapar de la propia vivencia personal, en que habría de intervenir forzosa y preferentemente la emoción estética, la vivencia artística. Tal fuga, por otra parte, algunos la han entendido como una *oposición a lo real*. Por enemistad o por cansancio a la vida social, el artista se entregaría a su obra. Por desinterés o desencanto del mundo en torno, el artista se lanza a su producción estética. La realidad es lo insoportable; el arte será la huida, la evasión, la marcha hacia la felicidad o el logro de la misma. Acaso haya algo de verdad en ello, pero, aun así, no explica «todo el arte». Porque hay un arte que es optimismo ante la vida, plenitud feliz de lo real, concordia, aprecio, simpatía por lo existente o *algo* de lo existente. Si se apela a la oposición «arte-vida social», como si el arte naciera, con criterio antihistórico, de una evasión del mundo de nuestros semejantes, argüiremos algo muy parecido a lo anterior. Ciertamente, en algunos casos, el arte —que no nace así, pero que, en tales casos, es así, se da de este modo— diverge de la sociedad, se enfrenta con ella, la desestima, la rechaza... Lucha —quiere o puede luchar—, incluso, contra ella. Pero esto se referirá a un modo de ser determinado de la sociedad, obedecerá a un cansancio o resentimiento respecto a lo social, en algún orden especial o forma de lo social. No será una fuga total. Ni ROUSSEAU pedía esto en cuanto a la vida de libertad. En cualquier forma, ello indicaría un modo de ser social, sociabilidad del arte, en modo superlativo. Del mismo modo que el ateo teórico se preocupa y siente el problema de Dios, afirmando de algún modo su existencia, el artista que se opone a la vida social siente esta vida social:

pide, seguramente, por una vida social mejor, idealizada, presentida..., hecha estéticamente en su ser. Luego, el arte, en su totalidad, no es oposición a la vida social, una fuga de la socialidad, sino al contrario: una expresión, por la misma, de su espíritu comunicativo. El arte como fuga es una expresión que tiene validez únicamente en un sentido parcial. Ni SCHOPENHAUER ni FREUD han podido justificar íntegramente el papel del arte como exclusiva evasión o compensación.

Idealización de formas frente a la realidad no quiere decir, tampoco, huida del mundo ni tan sólo «intento» de huida o escapatoria. Salvo casos raros, que no hacen regla, pueden explicarse, incluso, en el sujeto de arte, como anomalías temperamentales. La evasión en arte es tan sólo consentida como un medio para penetrar más el sentido estético, no como una motivación estética. Si el arte no siempre refleja la vida real es porque la emoción no siempre es un retrato fiel de la vida sensible. Aunque ésta tenga mucho de emotiva, sea grandemente estética, no agota por ello toda la posibilidad de la emoción, ni mucho menos. El arte entendido como imitación de la naturaleza, según el clásico criterio aristotélico, no implica en todo caso reproducir exactamente esta misma naturaleza, sino, mejor, trasladarla, transportarla, vivirla y hacerla vivir, sentirla y hacerla sentir, gozarla y hacerla gozar estéticamente. La idealización puede ser, algo metafóricamente, evasión, pero es, mejor, procedimiento artístico o, si se quiere, proceso, prosecución. Aspecto, momento, factor subjetivo, circunstancia en la obra. Algo del arte, no más. Y, consiguientemente, el arte no será —en sí— fuga, porque requiere a veces una idealización, una abstracción, separación o relativa evasión de lo concreto.

Podríamos buscar una aplicación sociológica de lo dicho. Cuando el hombre de las cavernas se expresa con su arte maravilloso —algunos lo interpretan muy perfeccionado, hasta, cronológicamente, decadente—, no lucha, ciertamente, contra su mundo. Si hay lucha, esta lucha, en todo caso, no es la motivación fundamental de su arte. O intenta plasmarlo por necesidad estética, comunicativa por demás, o lo requiere para gozar de su belleza, perdurablemente, en sí o en los demás, como un mensaje. Acaso sienta una cierta desazón aquel hombre prehistórico por un mundo relativamente hostil, pero no puede pedir amparo a su arte contra él, ni demasiada compensación, porque el arte no cubrirá sus necesidades vitales

—en el sentido biológico o material—. Es el hombre artista de las cavernas el que pinta o el que dibuja; poco importa ahora que debiera o no permanecer a la fuerza en su casi lúgubre e inhóspita mansión. El se siente transportado, quiere decir, manifestar, hablar en su arte... que dice al mundo lo que el artista quiso decirse, quizás, a sí mismo. Ello no impediría su afirmación social. Porque, de ser así, plasmaba en diálogo idealizado artísticamente una realidad íntima, comunicativa, expresiva, y un mundo, suyo también, bellamente apreciado en sus imágenes cargadas de vitalidad estética.

Si el arte vive en el mundo, ya vive en lo social. Si nace de la comunicabilidad, ya es social. Sociable, producto de la sociabilidad, no puede ser, claro está, «antisocial» por naturaleza. Al contrario. Aunque, repetimos, puede y a veces debe oponerse a ciertas formas sociales, reaccionar ante un mundo monótono o gastado, o molesto, o, desgraciadamente, opresivo. Obrar frente a él con una de las mejores armas de la sociabilidad: el arma estética. Un arma que puede lograr la paz del descanso para el espíritu y, sobre todo, de la esperanza de superación. Sin que pierdan el ardor y el deseo artísticos. El arte se mostrará, precisamente, como búsqueda de superación humana.

Por esto se dice, y mucho, que el artista se ha superado en su arte. Ha trascendido. Pero esta trascendencia en su arte y de su arte no es, posiblemente, trascendencia más que en la medida en que es comprendido. El arte se extiende más allá de la individualidad; pero, en tanto que arte —dejando aquí el llamado problema de la «belleza en sí»—, la superación y pervivencia, el sentido de inmortalidad..., se dicen, en gran parte, en proporción a la trascendencia colectiva del arte. En definitiva, sentido social del mismo. Es un arte que los hombres, pocos o muchos, comprenderán. Y, por esto, socialmente, es arte. Aunque fuese, única y exclusivamente, la comprensión del artista la que «de hecho» consiguiera captar debidamente su realidad y su mensaje estético, habría una dimensión social en el arte: la de la comunicación humana al mundo de la comprensión significativa estética.

Si contemplamos una catedral y pensamos después en su valor estético, podremos distinguir en él una dimensión, estricta, de belleza, y otra dimensión de sentido artístico colectivo. No se trata ya de su utilidad práctica como iglesia principal o de su valor religioso, puesto que pensamos en su im-

portancia y valor estético. Tiene la catedral su belleza, es o puede ser artística, y es, además, bella y artística para una colectividad. No es una obra individual, por decirlo así. Aunque el diseñador, el arquitecto, el creador..., pueda ser una sola persona. Esta no obra en función individual. No va a satisfacer tan solo su gusto o su capricho. Debe interpretarse el espíritu de los demás o, quizá, orientarlo, dirigirlo, modelarlo..., hacerle participar del arte en su sentido profundo y puede que, también, original. En este caso un sentido, también, de trascendencia religiosa. Es que, ya, por lo pronto, no nació el deseo de hacer la catedral solamente para satisfacer necesidades artísticas o, digamos, estéticas. Tanto en lo individual como en lo colectivo. Surgió porque había que hacer algo para Dios y para muchos, es decir, para ser casa de Dios y de los fieles. Pero esto ahora, con ser mucho respecto a una iglesia, sería poco. Mejor dicho, sería un aspecto más bien complementario, aunque importantísimo. Interesa en nuestro caso la situación artística y el sentido artístico de la catedral. En tal forma, insistimos, deviene un arte colectivo.

Así, en otro orden, diríamos que la música es arte, pero —además de otros aspectos, subjetivos y extrasubjetivos— es *arte para ser oído*. Y la escultura es *arte para ser visto*, quizás, incluso, originariamente, tocado. La pintura podrá no ser sólo decoración o sólo retrato —signo de perpetuidad, afán de permanencia, deseo de plasmación natural o de expresión anímica—, pero, en orden extrínseco, es también *arte para ser visto*. La literatura —poesía, drama, novela...— es, en el orden que indicamos, no ya un arte tan simple, adscrito primariamente a una de sus principales dimensiones objetivas, a un sentido o sentidos, sí, en efecto, un *arte para ser leído* (o recitado). La lectura es más compleja que la simple visión o que la simple audición. Es posible que, por ello, la literatura sea un arte que en su determinación concreta deviene más moderno, posterior al dibujo y pintura, a la escultura y a la música. Aunque el arte de la palabra sea, en mucho, el arte de hablar, y por más que se sepa de las literaturas multiseculares (49).

(49) Cfr. W. DÉONNA, *L'art et les groupes sociaux*, en «Revue Internationale de Sociologie», 1927; FRANZ BOAS, *Primitive art*, Oslo-Cambridge (Massachusetts), 1927 (traducción española, México, 1947); H. LUQUET, *L'art primitif*, París, 1930; C. SCHUWER, *Sur la signification de l'art primitif*, en «Journal de Psychologie», 1931; Leonhard ADAM, *Primitive Art*, 1949; M. VERWORN, *Zur*

Y las artes mixtas —*bello-útiles* las llaman— y las artes menores —artes, meramente, y nada menos, *útiles*— son todas ellas *para*. Es decir, para tal cosa o tal otra. Esto es su misma condición como artes; su función de utilidad. La decoración y la artesanía casi no tienen sentido consideradas individualmente. Nacen en la sociedad para la sociedad. La arquitectura, incluso, como construcción de edificios y viviendas, arte siempre, a pesar de todo, es arte social por antonomasia. No negamos su carácter artístico, su aspecto de belleza lograda, realizada, su dimensión estética, pero —aun Bella Arte— nace y es para ser útil, para ser lugar de estos y aquellos o de esto y aquello, y, no hay que decirlo, para hacer su efecto ante la sociedad, manifestar su efectividad y su belleza. En el caso de la catedral pretendíamos haber apuntado a alguno de estos aspectos (50). La sociedad debe captar el arte. Y en esto se manifiesta la estimulación y la superación del arte. Que casi explican su *estimación*. Es decir, su *valoración*. Puede discutirse si el valor artístico es relativo o no, mas no cabe negar una plasmación, realización o captación del valor artístico por lo social.

Psychologie der primitiven Kunst, 1908 y 1917; Ernst KRIS, *Psicoanálisis y Arte*, traducción española de FLOREAL MAZIA, Buenos Aires, 1955; Charles LAO, *Esquisse d'une Esthétique musicale scientifique*, París, 1908; C. BELLAIGUE, *La musique au point de vue sociologique*, París, 1898; J. COMBARIEU, *La musique, ses lois, son évolution*, París, 1907; M. E. ROBINSON, *Music as sociological Discipline*, en «Sociological Review», 1909; Hugo RIEMANN, *Die Elemente der musikalischen Aesthetik*, 1900 (edición española, traducción de E. OVEJERO, Madrid, 1914); Henry J. WATT, *The foundation of music*, Cambridge, 1919; W. H. HADOW, *The place of music among the arts*, Oxford, 1933; Max SCHOEN, *The psychology of music*, Nueva York, 1940; R. LHOE, *La peinture, le coeur et l'esprit*, París, 1934; L. RIBOT, *L'utilité sociale de l'art primitif*, en «Revue Internationale de Sociologie», 1896; M. VERWORN, *Die anfang der Kunst*, Jena, 1920; L. MARTINS, *A evolução social da pintura*, Sao Paulo, 1942; G. LANSON, *L'histoire littéraire et la sociologie*, en «Revue de Métaphysique et de Morale», 1904; Emil ERMATINGER (editor de la obra, de varios autores), *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlín, 1930; Heinz WERNER, *Die Ursprung der Lyrik*, Munich, 1924; R. CAILLOIS, *Sociología de la novela*, Buenos Aires, 1943.

(50) W. DÉONNA, *Les lois et les rytmes dans l'art*, París, 1914; Friedrich JODL, *Aesthetik der bildenden Künste*, Stuttgart-Berlín, 1917; W. R. GRELEY, *The essence of architecture*, Nueva York, 1927; G. MINVILLE, *L'architecte, son rôle social et professional*, Lyon, 1931; Otto SCHUBERT, *Architektur und Weltanschauung*, Berlín, 1931; Carl THURSTON, *The structure of art*, Chicago, 1941; J. ROMERO BREST, *Historia de las Artes Plásticas*, 3 vols., Buenos Aires, 1945; Stanislas FUMET, *El proceso del Arte*, traducción y prólogo de Osvaldo LIRA, Madrid, 1946.

Ello podrá explicarnos, acaso, en gran parte, el papel del arte abstracto —simbolista, ultrarrealista, subjetivista, surrealista incluso, etc.— de nuestro tiempo. Son sus formas, formas de arte, cuando son sinceras —y quizás cuando obedecen a una técnica, si no determinada, implícita—, para ser entendidas o captadas —aprehendidas por intuición o por simple afección sentimental— por el artista y por los que lo comprenden. De todos modos, su popularidad, su estimación social, están en razón directa del grado de comprensión, de la posibilidad de captación por la colectividad. Si es muy reducido el círculo de los que lo admiten o lo captan o lo comprenden, se trata, más que de un arte, propiamente, de un *ensayo de arte*. El mundo lo admite cuando el círculo se ensancha. Entonces empieza a sentirse y a afirmarse como arte. Pierde su extrema originalidad, su extravagancia si se quiere, pero adquiere con ello su *valor universal*. Un arte meramente individualista, exclusivamente subjetivo, es decir, un «arte solipsista», es, si no una aberración, un ensimismamiento, un recreo unitario, un juego de solitario. No es un arte en grande, creador, sensible...

Pues la sensibilidad artística no es, meramente, un dato aislado. Un factor individual en cuya determinación no inter venga la circunstancia del medio y de la sociedad. Es, como la sensibilidad religiosa, un factor mixto. Como es —al menos— bidimensional el objeto artístico.

Sin que deba negarse la libertad artística, creadora, ni, tampoco, en cierta manera importante, la objetividad del valor estético.

IMPLICACIONES FUNDAMENTALES Y METODOLÓGICAS

Faltaría mostrar el panorama de la Sociología estética o, más concretamente, de la Sociología del Arte. Hemos sentado tan sólo algunas bases previas. Algunos factores de consideración sociológico-estética. Varios puntos de reflexión del esteticista sociólogo. Pero hace falta señalar el campo específico de la Sociología del Arte, con cierta nitidez. Es decir, con la delimitación más precisa posible, o, cuando menos, suficiente. Para que pueda hablarse de una ocupación intelectual —más o menos filosófica, más o menos científica, pero sí de tipo estético y sociológico (en lo que la Estética y la Sociología son filosofía y son ciencia)—, con bastante fundamento metodológico y con un contenido determinado, trazado, apuntado.

Conviene, acaso, ya que identificábamos en lo que antecede, en gran modo, la Sociología estética con la Sociología del Arte, indicar la posible reducción —aun, incluso, etimológica— o la distinción conveniente. ¿Es lo mismo Sociología artística o del Arte que Sociología estética? No se dice generalmente *Sociología estética* aludiendo en modo directo a la disciplina Estética —considerada independientemente o en relación inseparable respecto a la Filosofía—, sino más bien aludiendo a la contemplación estética, a la creación estética o, aun mejor, a la «manifestación estética».

Esta manifestación estética podrá referirse a la *belleza natural* o a la *belleza artística*. En el segundo sentido, y en cuanto se refiere a la belleza artística, la Sociología estética se puede identificar con la Sociología del Arte. Ahora bien, en tal caso la Sociología del Arte se toma en un sentido estricto. No se habla del arte entonces como toda manifestación estética, sino, estrictamente, manifestación artística. Mas es obvio entre muchos tratadistas que puede hablarse de arte relativamente, también, a la belleza natural. Ello en un sentido amplio. Como algo capaz de ser captado artísticamente, o de ser plasmado así.

Un concepto previo del arte nos hace advertir que se puede decir artístico en varios sentidos. Así, por ejemplo: este paisaje es muy artístico, este objeto es artístico, la escultura es artística. En el primer caso nos referimos a lo artístico como bello y, también, como capaz de ser plasmado en el arte. En el segundo y tercer casos nos referimos corrientemente a lo artístico en sentido propio, y podemos decir también: éste es un «objeto de arte» o «la escultura es un arte». Aun y así, difieren claramente el segundo y el tercer casos. «Objeto artístico», «objeto de arte», quiere decir que pertenece al arte, que participa del arte, que es producto del mismo, etc., pero no quiere decir que se identifique con él: no se dice «este objeto es el arte» —refiriéndonos a un objeto concreto y material— o, tampoco, «este objeto es un arte», de la misma manera. Sólo en el tercer caso llegamos a la identificación en cierta forma; pero no decimos «la escultura es el arte», sino «es un arte». Consideramos que no es *el arte*, todo el arte, sino que, entendiendo que éste comprende en sí varias manifestaciones —las artes—, la escultura puede adscribirse como una de ellas.

Lo que nos interesa es el sentido de lo artístico como, en genérico, algo capaz de ser aprehendido como bello, o de ser plasmado así. La contemplación estética y la artística podrían, por este camino, identificarse plenamente. Y, también, cosa importante, la Estética y la Filosofía del Arte.

Por otro lado, es obvio, también, según varios autores, que puede marcarse una distinción. La notable distinción que existe entre Arte y Estética. Es evidente, desde esta distinción, que no es lo mismo Filosofía del Arte que Filosofía estética. Y como ésta, para los esteticistas filosóficos, será lo mismo, simplemente, que Estética, habrá una clara diferenciación. Aunque, desde muchos aspectos, existirá asimismo una relación biunívoca incuestionable.

Por el lado de la identificación llegaríamos a una Sociología estética equivalente a Sociología artística. Por el lado de la distinción, a una Sociología del Arte incluida en el ámbito de la Sociología estética. Incluida porque, como dijimos, la manifestación estética es subordinante de la artística, como lo es de la manifestación estética llamada natural o de la «belleza natural», sujeta o no de hecho al arte, aunque si siempre posibilidad de arte, de captación artística. En cierta forma, cuando lo estético se traslada a la acción tenemos el arte. Se pasa de la emoción a la acción estética. Al logro humano de lo estético. A la realización del arte.

La Sociología del Arte examina el arte como ocupación humana. Esta tiene una característica indiscutiblemente individual. Y tiene, también, una característica fundamentalmente social. Por ello el arte como ocupación del hombre puede ser considerado por la Psicología artística y por la Sociología. La Sociología del Arte se ha de relacionar con el estudio psicológico del mismo de un modo muy estrecho. Tal como antes indicábamos. No son dos estudios independientes, aunque puede separárseles —y afirmar, así, cierta independencia metodológica— en atención a la mejor delimitación del contenido y, con ello, a la mayor efectividad científica. Ambos estudios se relacionan con la Filosofía, que dió pie, originariamente, a su labor propia como estudios y que proporciona siempre material de reflexión y de investigación. Se relacionan con la ciencia, en su sentido estricto y positivo, del mismo modo que se relacionan con la ciencia y son ciencia la Psicología y la Sociología. No puede faltarles a ambos el aspecto descriptivo o, si se quiere, fenomenológico. Tampoco la búsqueda causal

y el intento de fundamentación de sus objetos. Se asentarán, claro está, en una Antropología, pero también en una Ontología. En este último caso, tanto como la Antropología se asienta en la Ontología y el Arte puede ser o tomarse como un objeto.

Ahora bien, la Sociología del Arte examina precisamente también el arte como objeto. En cuanto a actividad, decíamos, es social, aunque no deje de ser, asimismo, individual. En cuanto objeto ofrece una perspectiva social, que es una de sus condiciones de objetividad. Lo social y la sociedad dan al arte —objetivamente entendido— su sentido universal, su aspecto en cierto modo impersonal. No sé si podría asentarse la trascendencia del arte en su dimensión social, como hacen algunos autores —con cierta indudable precipitación (nosotros hemos apuntado algo a este respecto)—, mas no cabe dudar de que el aspecto social del arte contribuye a su posibilidad de trascendencia y a su desarrollo finalista.

Porque la sociedad asegura al hombre, como asegura sus objetos. Los que son auténticamente humanos y, por ende, auténticamente sociales, trascienden la subjetividad y hasta, en lo que es posible, su esencia característicamente humana, para llegar a adquirir un valor de permanencia, que señala lo que podríamos llamar su dirección de eternidad. Lo *eterno del arte* adviene —diríamos— como un fin que, quizá, lo ha determinado, pero que, por la sociedad, se ha vislumbrado, descubierto en forma de trascendencia artística (51).

(51) La Estética, que se ocupa de lo bello, habrá de considerar esta posibilidad objetiva y su trascendencia. Porque lo bello —que en sí pertenece al orden de los trascendentes y es esencialmente análogo — puede considerarse *subjetivamente*, y, en realidad, se presenta como tal; puede darse *como arte* y pretenderse en el mismo y por el artista, como idea y como realidad de plasmación. Puede, efectivamente, aparecer *en sus formas*, simbolización o esquema de la realidad bella, ya sea ésta artística o natural. Pero tiene su categoría objetiva y su valor expresa una relación óptica que en sí no es ni meramente subjetiva ni exclusivamente formal (cfr. Luis REY ALTUNA, *Valoriadad específica de lo bello*, en «Revista de Filosofía», Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, enero-marzo 1949, págs. 83-93). Sin desmentir pues, su carácter de presentación subjetiva y de arte personal, material y formal, lo bello es, justamente, *belleza*. Y no precisamente como símbolo, no como arquetipo puramente ideal, sino más bien como realidad en las cosas, a las que damos el valor de bellas. Se descubrirán como bellas en tanto que su perfección de ser se muestra estimable (cfr. Juan ROIG GIRONELLA, *Esbozo para una metafísica de la belleza*, en «Pensamiento», Madrid, enero-marzo 1949, págs. 35-51). En el caso, justamente, que la estimación sea plenamente desinteresada, concédese a la belleza que aquellas cosas poseen o, en otra

La Estética sociológica, en el fondo, representa una vuelta a la consideración crítica de los valores estéticos. Estos, excesivamente objetivados por una estética idealista y racionalista, o excesivamente personalizados, más aun, individualizados por una estética subjetiva y psicologista, adquieren su carácter de universalidad y objetividad relativa preferentemente a través de lo social. El valor estético —aparte de la posibilidad de absolutez y trascendencia del objeto estético,

forma, a lo bello con que se nos ofrecen, el carácter de *realidad bella*, en sentido estricto. Es decir, específicamente, las *cosas bellas*, distintas — por estimación, entonces —, en cierto modo, de las demás. Y de ellas se ocupa la Estética mayormente porque vienen a postular en un grado especial de estimación valorativa la realidad que es objeto de su particular estudio. Por este motivo no puede confundirse la belleza con la obra de arte, ni considerar la Estética sólo una ciencia o teoría del arte; identificar «arte» con bello o belleza o con *todo lo estético*, supone un exclusivismo idealista o positivista, negando en gran manera sentido a la Metafísica de lo estético y a la Ontología del arte. La Estética con ello perdería sustantividad; si el exclusivismo psicológico, la confusión de la Estética con lo estético en su aspecto subjetivo, reduce la misma a un plano meramente descriptivo o empírico, que es sólo una parte de la Estética, la desestimación — por otro lado — de la belleza natural, de las cosas bellas naturalmente, en favor de un arte estereotipado para teorizar sobre él, descuida, en la posición cientista y hasta idealista sobre la obra artística, la necesidad de una fundamentación de tipo metafísico (cfr. Víctor BACH. *L'esthétique et la science de l'art*, París, 1934; vid. una posición justa acerca de la belleza de la obra de arte en Luis FARRÉ, *Estética*, Córdoba (Argentina), 1950; p. I, III, 1, pág. 68 y ss.). Podríamos añadir que no hay arte sin ser. Cabe, es cierto — y de hecho se da —, una ciencia y una teoría del arte, aunque ésta no sea toda la consideración posible sobre el arte. No se identifican plenamente con la Estética; en ésta se exige un estudio del proceso psicológico del arte y una fundamentación metafísica, es decir, auténticamente real del mismo. Así, la Estética habrá de ser, por su contenido, objetiva y subjetiva, sin extrapolaciones indebidas, y, por otra parte, empírica y a la vez normativa, ideal, sin llegar a ser exclusivamente ni lo uno ni lo otro. De nuevo, hoy, de vuelta ya del psicologismo y con razonadas protestas por una estética demasiado vitalista, pragmatista, axiológica extremada o exclusivamente sociológica, se lanzan los más notables esteticistas a estudiar o a construir una estética objetiva, en el fondo metafísica. Max DESSORR enunciaba claramente, frente a una Estética psicologista, la necesidad de consideración objetiva; su crítica era anuncio de superación, de búsqueda del sentido real de trascendencia artística, que entre los tratadistas puede en efecto apreciarse, pero conserva por muchos aspectos todavía su vigencia: «Hemos de tener en cuenta — escribe — una realidad estética. Se ha de dejar sentado, ante todo, que las leyes que le son immanentes, no pueden reducirse simplemente a leyes psicológicas, y que, por lo mismo, la verdad artística no se identifica con la verdad psicológica» (cfr. Max DESSORR, en la «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Stuttgart, Bd. V. H., I, 1910, pág. 9). El criterio es ampliado metafísicamente — citando el fragmento transcrito — en la obra de Maurice DE WULF, *Art et beauté*, Lovaina, 1943 (antes *L'Oeuvre d'art et la beauté*, 1920), chap. VIII, 5 (edición española, traducción de Juan ROIG GIRONELLA, Barcelona, Editorial Atlántida, 1950, págs. 174-175).

de lo bello considerado en sí mismo— deviene en su captación y plasmación un logro ambiental, sea por la manifestación creadora del genio individual que capta la posibilidad estética del objeto bello en y a través de un mundo cultural y, por ende, social, sea por la valoración y juicio estéticos de la colectividad, mayoritaria o minoritaria, que impone su criterio y su sentido de apreciación estética en su aspecto mental y en su aspecto emocional. El juicio de generalidad conduce, en este caso —como en tantos—, al juicio de universalidad; que es como decir que el juicio colectivo y general expresa el valor objetivo (52). Dar a éste la absolutez (como tal valor), el sentido de inmutabilidad y hasta de eternidad, representa en lo estético un apriorismo y un idealismo casi diríamos trascendental. Identificar el valor con la belleza en sí es, por otra parte, realizar una deshumanización en lo estético; porque se prescinde de la valoración humana —el dar valor, el concederlo—, que tiene carácter determinativo. En este sentido la Sociología estética vendría a situarse en una posición que podríamos llamar *socrática*: o sea, rechazaría, por un lado, la mera consideración individualista —relativista, pragmatista, extremadamente historicista...—, sin desprecio alguno por el hombre —también en sus aspectos relativo, pragmático e histórico—, y no alcanzaría, por otro, el absolutismo y objetivismo trascendente, en la forma, al menos, del simbolismo o formalismo extremos. Es decir, como apriorismo idealista que impone su criterio —derivado, en definitiva (en el caso más justo), de una base empírica, que pretende las más de las veces ignorar— como inconcuso y determinante, subordinante, eminente y formal de toda valoración humana.

(52) No tratamos aquí de buscar las leyes de la belleza arquetípica. Más bien precisaría descubrir y fundamentar el valor real del objeto estético. Pero no juzgamos más que el carácter de relación que el valor implica y su captación, en lo estético, por el artista y la colectividad. La belleza en sí no se relativiza ni, mucho menos, se hace depender meramente de la emoción subjetiva. Nuestra posición se limita a precisar de algún modo el valor en la colectividad y en el logro artístico. Sobre el valor real del objeto estético, cfr. Nicolai HARTMANN, *Asthetik*, Berlín, Walter de Gruyter, 1953, p. II, cap. 20, págs. 260 y ss. Sobre la fundamentación objetiva, cfr., por ejemplo, Eugenio FRUTOS CORTÉS, *Vinculación metafísica del problema estético*, en «Revista de Ideas Estéticas», Madrid, 1944; en sentido cristiano-agustiniano, vid. Luis REY ALTUNA, *¿Qué es lo bello?*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945. Acerca de los distintos aspectos de la belleza objetiva, José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estudio de la belleza objetiva*, en «Arbor», Madrid, 1944.

Posición, pues, de crítica, humanística y en cierto modo ecléctica. Que huye del pluriformismo y de la subjetividad valorativa sin llegar al uniformismo y a la objetividad radicales. Posición, en último término, de *relación estética*, sin caer en el relativismo individualista ni alcanzar el absolutismo trascendentalista. Pero, a la vez, sin negar el valor individual —puesto de manifiesto estéticamente en lo social y colectivo, acrisolado en lo colectivo, diríamos—, y sin negar el valor objetivo o, mejor, la «realidad» objetiva de lo bello y su trascendencia, cuya consideración en sí cobra un carácter metafísico (53). Aquí el relacionismo en cierta manera se opone al relativismo. En la Metafísica estética es donde puede sostenerse una validez absoluta de lo bello, cuya trascendencia ha advertido la Sociología del Arte a través de la plasmación individual en lo social y de la expresión humana y asimismo social del arte. Si el socratismo no niega al platonismo —históricamente, al menos, en la interpretación del mismo, es la verdad lo contrario —, tampoco la huida del individualismo extremado implica forzosamente ni, menos, niega, la posibilidad de interpretación absoluta. Se salva, en lo estético por lo menos, la relatividad de los juicios humanos, que posibilita la variedad y hasta multiformidad de lo artístico, afirmado en su valor en el terreno colectivo, de realidad social. Mas, por otro lado, un exclusivo «sociologismo» vendría a objetivar indebidamente lo *positivo artístico*, el arte dado, permitiendo una nueva irrelatividad del arte en sí —prescindiendo del valor y objeto estéticos—, o una excesiva relatividad del juicio estético —sujeto a la variable emocionalidad y sentido estéticos de los individuos como tales que integran la colectividad (prescindiendo ahora de toda «conciencia común»)—.

La Sociología del Arte ha de trazar, en primer término, el campo específico de la actividad artística y estética en su

(53) Vid. Francesco ORESTANO, *I valori umani*, 1.ª ed., Torino, 1907 (cfr. edición española, traducción de V. PAÚL QUINTERO, Buenos Aires, Argos, 1947, págs. 170-228). Recordamos, también, Rudolf ODEBRECHT, *Grundlegung einer ästhetischen Werththeorie*, Berlín, 1927; Célestin BOUGLÉ, *Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs*, 1922; Wilbur M. URBAN, *Metaphysic and Value*, 1930; id., *Axiology*, 1943; Samuel ALEXANDER, *Beauty and other forms of value*, 1933; Francisco ROMERO, *R. Müller-Freienfels y los valores* (en «Verbum», 83; reedición en *Filosofía Contemporánea*, Buenos Aires, 1944). Cfr. además, para el aspecto fenomenológico y ontológico, la obra de N. HARTMANN, citada en la nota anterior.

acontecer humano social, en su dimensión sociológica (54). Ha de precisar el contenido social del arte en sus múltiples manifestaciones, tanto en el aspecto subjetivo y estético como en el correspondiente a su plasmación o realidad objetiva y artística. Debe darse, así, su propio límite y su propio y fundamental método, adecuado a la naturaleza doble de su objeto. El límite que marca en lo estético y artístico la característica social, las implicaciones psíquicas y óntico-axiológicas de la sociabilidad humana en relación con el arte, en el sentido creador y subjetivo y en el sentido real y de valor estético. Y, por otra parte, el método —de carácter eminentemente sociológico— que adecua a la realidad manifestativa y valorativa del arte el sentido dimensional o constitutivo de posibilidad social, de plasmación social, de verificación social. Un método, como se comprende, que no es sólo descriptivo, sino también fenomenológico y esencial. Esto se dice en el sentido de atender o implicar a un tiempo una penetración metafísico-psicológica y metafísico-social. En último término, toda sociología culmina y hace culminar su método en esta implicación ontológica, psíquica y social a un tiempo.

De este modo, la Sociología del Arte, más que suplantarlo, puede complementar fundamentalmente a la Estética y la Filosofía del Arte. Porque asigna a su objeto determinadamente una posibilidad radical de relación humana (55), cuyo examen y especificación sistemáticos pueden conducir a una justipreciación en lo subjetivo y real, en lo inmanente y trascendente del valor estético.

(54) Redactado este estudio, apareció la obra de Luis DIEZ DEL CORRAL, *Ensayos sobre Arte y Sociedad* (Madrid, Revista de Occidente, 1955), en la que se abordan varios problemas sociológicos del arte con singular maestría. Especialmente importante es el estudio que el autor realiza acerca de la interferencia social y ambiental en el arte de los pueblos y de los hombres y en los estilos artísticos correspondientes. A través de sugestivos ensayos — *Trilogía romana*, *Trilogía antigua*, *Arte andaluz*, *Supuestos pictóricos del cine italiano*... —, el tratadista muestra la expresión en el arte de la mentalidad y espíritu de cada sociedad, de cada pueblo y de cada época, sin que se juzguen, por ello, relativismos exagerados — forma común del historicismo contemporáneo — ni, tampoco, la exclusividad de lo social como factor explicativo del arte.

(55) El plano de esta relación ha sido examinado por nosotros en el trabajo, complementario del presente, titulado *Arte y Psicología de Grupos*, publicado en «Tesis» («Revista Española de Cultura»), Barcelona, 1956, núm. 1, págs. 46-55.