



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

G

# Fenomenología de la presentación estética

Autor:

Lutereau, Luciano

Tutor:

Walton, Roberto J.

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado

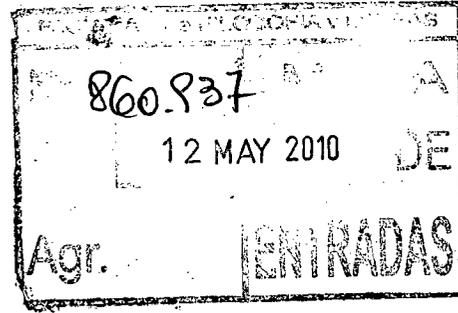


**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis  
15.5.42

Tesis 15.5.42



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

FENOMENOLOGÍA DE LA PRESENTACIÓN ESTÉTICA

*TESIS DE LICENCIATURA*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

ALUMNO: LUCIANO LUTEREAU

DIRECTOR: ROBERTO J. WALTON

## FENOMENOLOGÍA DE LA PRESENTACIÓN ESTÉTICA

“Aunque sea un tenedor cincelado para nuestro uso diario, si en un momento determinado no lo ponemos a la altura de la boca, sino a la altura de la vista, si dejamos por un instante de usarlo, simplemente para contemplarlo, adquiere de repente esa fuerza esplendorosa...”

L. J. Guerrero, *Estética operatoria*.

“Hay que ir afinando cada vez más en esto de la relación del todo y de las partes...”

H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*.

## Índice

Introducción .....	7.
--------------------	----

### Parte I: Precedentes fenomenológicos

Capítulo 1: Lineamientos de estética fenomenológica .....	12.
---	-----

1.1 <i>La fenomenología de Dufrenne en el marco de la fenomenología de Husserl</i> .....	13.
--	-----

1.2 <i>Fenomenología existencial</i> .....	16.
--	-----

1.3 <i>Fenomenología y lenguaje</i> .....	25.
---	-----

Capítulo 2: Arqueología del mundo sensible .....	32.
--	-----

2.1 <i>La sensación</i> .....	32.
-------------------------------	-----

2.2 <i>El sentir</i> .....	36.
----------------------------	-----

2.3 <i>Lo sensible</i> .....	42.
------------------------------	-----

2.4 <i>El objeto estético como unidad de lo sensible</i> .....	45.
--	-----

### Parte II: Percepción, Mundo y Estructura

Capítulo 3: Condiciones de manifestación del objeto estético .....	49.
--	-----

3.1 <i>Objeto estético y obra de arte</i> .....	50.
---	-----

3.2 <i>Objeto estético y ejecución</i> .....	56.
--	-----

3.3 <i>Función ontológica del público</i> .....	60.
---	-----

<b>Capítulo 4: El mundo del objeto estético</b> .....	64.
<b>4.1 <i>El objeto estético, el útil y la cosa natural</i></b> .....	65.
<b>4.2 <i>La obra de arte y el espacio</i></b> .....	71.
<b>4.3 <i>La obra de arte y el tiempo</i></b> .....	75.
<b>4.4 <i>El mundo del objeto estético</i></b> .....	79.
<b>Capítulo 5: Estructura del objeto estético</b> .....	85.
<b>5.1 <i>La obra de arte como representación</i></b> .....	86.
<b>5.2 <i>La obra de arte como objeto expresivo</i></b> .....	92.
<b>5.3 <i>El ser del objeto estético</i></b> .....	99.

### **Parte III: Significación, Imagen y Forma**

<b>Capítulo 6: El objeto estético como significante</b> .....	105.
<b>6.1 <i>La crítica al estructuralismo</i></b> .....	107.
<b>6.2 <i>Objeto estético y lenguaje</i></b> .....	110.
<b>6.3 <i>El objeto estético entre los objetos significantes</i></b> .....	116.
<b>Capítulo 7: Irrealidad del objeto estético</b> .....	122.
<b>7.1 <i>La concepción sartreana de la obra de arte como imaginaria</i></b> .....	123.
<b>7.2 <i>La presentación estética</i></b> .....	128.
<b>7.3 <i>Otras concepciones fenomenológicas del objeto estético como imagen</i></b> .....	132.

<b>Capítulo 8: La noción de Forma</b> .....	142.
<b>8.1 Contorno, silueta, diseño</b> .....	145.
<b>8.2 Teoría de todos y partes</b> .....	150.
<b>8.3 Concepción de la forma</b> .....	156.

### **Conclusiones**

<b>Capítulo 9: Las cualidades estéticas</b> .....	165.
---	------

<b>Bibliografía</b> .....	179.
---------------------------	------

## Introducción

La presente investigación tiene en su centro la descripción del objeto estético, con el propósito de esclarecer tres núcleos tradicionalmente problemáticos de la estética filosófica: - la relación entre objeto estético y lenguaje; - la cuestión del estatuto "imaginario" del objeto estético; - la aplicación de la noción de *forma*. Estos tres problemas podrán ser tratados de modo convergente a partir de la pregunta general por el estatuto ontológico del objeto estético.

El lineamiento metodológico de realización de esta investigación se inscribe en el marco de la tradición fenomenológica. De este modo, la pregunta indicada sólo puede ser cernida a través de una descripción de la experiencia efectiva del objeto estético. Para ello, se tomará como hilo conductor la presentación de la obra de arte; por lo tanto, si bien en casi todas las páginas que siguen se tomarán los casos de obras de arte (también es una cuestión de método que se trate de obras contemporáneas y de artistas argentinos), el trasfondo de su motivación se encuentra en una aproximación a la condición sensible del sujeto que tiene experiencia del arte. Se podrá tomar como punto de partida la obra de arte; pero con el propósito de alcanzar el fundamento estético de la subjetividad.

Distintos puntales atraviesa la descripción propuesta: las condiciones empíricas de manifestación del objeto estético (su presentación en museos o galerías, o bien otros

dispositivos más recientes, etc.), los aspectos técnicos de su realización, los rasgos de su ejecución, hasta alcanzar el motivo fundamental de su aparición perceptiva. La comparación con otros tipos de objetos, como el útil y la cosa natural; su modo particular de inserción en el espacio y el tiempo del mundo objetivo, así como el advenimiento de un mundo *propio*. Finalmente, a partir de lo anterior, la consideración de su estructura: el carácter representativo y su condición expresiva.

Sin embargo, en este punto de la descripción es que comienzan los problemas indicados en primer término. La consideración de la relación entre objeto estético y lenguaje permitiría atender específicamente a la cuestión del modo en que aquél *significa*. Para cualquiera es evidente que el objeto estético, en cuanto objeto significante, no significa de la misma manera en que lo hace, por ejemplo, una obra científica (al menos cuando ésta es requerida por su valor científico). Por esta vía, la descripción se profundiza e implica plantear nuevos vericuetos descriptivos, aunque sin perder nunca de vista el anclaje en la experiencia. Del mismo modo, cuando se pregunte por la noción de imagen que subtiende la atribución habitual de un estatuto imaginario al objeto estético, se buscará, ante todo, elucidar distintas “versiones de lo imaginario” con el propósito de acceder al núcleo íntimo de la presencia estética. Se podrá, entonces, intentar esclarecer la noción de “imagen” como término filosófico, pero siempre se estará mentando la proximidad de las cosas mismas.

Lo mismo cabría decir del capítulo dedicado a la noción de forma. El recurso a la mereología husserliana tiene el propósito de otorgar a dicha noción un trasfondo filosófico riguroso, quedando a la expectativa de estudios posteriores que, en la marcha del aquí

presentado, continúen con la formulación de una ontología general de los objetos del mundo de la vida.

En un último punto, corresponde realizar una breve disquisición sobre nuestro principal autor de referencia: “En los años 1960, Mikel Dufrenne representa la estética en Francia y garantiza su esplendor en el extranjero. A partir de los años 1980 su nombre comienza a ser progresivamente omitido en los cenáculos parisinos, cuando una nueva generación de fenomenólogos se impone y la filosofía analítica opera una lenta incursión. Fuera de Francia, su pensamiento continúa prevaleciendo: se le considera ya como un clásico de la estética. Con el paso de los años, a las puertas del siglo XXI, Mikel Dufrenne tarda en reencontrar, en su propio país, la audiencia que merece: se le cita, siempre sin leerlo ni reeditar sus textos, y desde la ecología a la filosofía analítica, se le invoca como precursor, sin jamás interrogar verdaderamente su pensamiento”<sup>1</sup>. Como suele ocurrir con los precursores, necesitan ser olvidados (y negados por sus discípulos), para que una generación posterior los recupere y encuentre en sus trabajos las verdades latentes en las obras de sus maestros<sup>2</sup>.

Para concluir esta introducción, quisiera reconocer tres espacios que consideré valiosos al momento de escribir esta investigación: la docencia universitaria en la cátedra de Estética

---

<sup>1</sup> Saison, M. “Leer a Mikel Dufrenne hoy” en *Ágora*, Vol. 24. No. 1, 2005, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico Universidade de Santiago de Compostela, p. 215. [Traducción de Javier Barcia González]

<sup>2</sup> Quizás lo mismo podría decirse en nuestro país respecto de la obra monumental de L. J. Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, cuyo primer volumen ha sido recientemente reeditado con un valioso estudio preliminar de R. Ibarlucía, titulado “El filósofo ignorado”.

de la carrera de Artes de la FFyL (UBA), donde algunas de las clases eran apuntes encubiertos de lo que entonces venía pensando; la participación en un seminario de doctorado (UBA) del Dr. R. Walton, donde pude investigar algunos lineamientos básicos en el tema de la obra de arte como objeto cultural; un proyecto de adscripción en la cátedra de Gnoseología (UBA), dirigido por el Mgter. Horacio Banega, a quien agradezco su insistencia en la incursión en las nociones básicas de la ontología formal husserliana.

En un agradecimiento destacado, quisiera mencionar al profesor Javier Barcia González, de la Universidad de Santiago de Compostela, quien me ha enviado material bibliográfico sobre Dufrenne que, por estas latitudes, es aún difícil encontrar.

## PRECEDENTES FENOMENOLÓGICOS

## CAPÍTULO 1:

### Lineamientos de estética fenomenológica

La reconstrucción fenomenológica de categorías estéticas, en esta investigación, estará comandada por el aporte de la filosofía de M. Dufrenne. En este punto, este primer capítulo se propone una explicitación de ciertos tópicos cruciales de su posición filosófica en el marco de la fenomenología; contenidos que, de otro modo, quedarían supuestos en los capítulos siguientes oscureciendo el desarrollo sin el conocimiento del uso específico de ciertos términos técnicos.

En las primeras páginas de su *Phenomenologie*<sup>3</sup>, en una nota al pie, Dufrenne afirma: “se verá que no nos atenemos a la letra de Husserl. Entendemos la fenomenología en el sentido en que Sartre y Merleau-Ponty han aclimatado este término en Francia”<sup>4</sup>. Este primer capítulo comenzará, entonces, antes de dirigir la investigación hacia las nociones específicamente estéticas, por procurar una delimitación de la fenomenología de Dufrenne en el campo de la fenomenología francesa, respecto de la cual se propone tributario, aunque también precisando sus distinciones e influencias respecto de Husserl y Heidegger.

Si bien las páginas que siguen se proponen desarrollar una concepción de la experiencia estética, centrada en una noción determinada de la percepción como acto corporal, dicha

---

<sup>3</sup> Dufrenne, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, Puf, 1953. En adelante: *PEE*.

<sup>4</sup> *PEE*, p. 4

exposición requiere un rodeo precedente que explicita el punto de vista *desde* el cual se formularán dichas consideraciones. El estatuto del objeto estético, la naturaleza del acto perceptivo, el papel de la imaginación, etc. no son tópicos independientes que puedan ser elaborados sin que, al mismo tiempo, en cada uno de ellos, se trasunte una convicción filosófica que los aliente. Una fenomenología de la experiencia estética es también una concepción de la fenomenología. En este capítulo me propongo deslindar los motivos específicos de esa versión de la fenomenología que, en los capítulos siguientes, no podrán menos que encontrarse implícitos.

### 1.1 *La fenomenología de Dufrenne en el marco de la fenomenología de Husserl*

“La fenomenología [...] nos invita a considerar al sujeto humano concreto. No es este sujeto una pura forma, como el sujeto trascendental kantiano, sino un sujeto encarnado y temporal – una persona viviente, dicho brevemente”<sup>5</sup>.

En la filosofía de Dufrenne, la fenomenología, en cuanto modo de retorno a las cosas mismas, es asimismo un regreso a: a) la experiencia corporal del mundo espacial; b) a la temporalidad inmanente al mismo; y c) la vida concreta, que no sólo mantiene con el mundo una relación de conocimiento, sin que también se involucra sentimentalmente (como la obra de arte lo demuestra), con voluntades y acciones. Estos tres temas son entrevistados de acuerdo a una filosofía de la *existencia*. De este modo, la fenomenología dufrenniana no es tanto un método como una actitud ante el mundo y la experiencia,

---

<sup>5</sup> Dufrenne, M. *Language and philosophy*. Greenwood Press, 1968, pp. 69-70. En adelante: LP.

buscando delimitar una armonía preestablecida entre el hombre y su entorno significativo. Distintos tópicos de la terminología husserliana podrán encontrarse en la investigación dufrenniana; sin embargo, bajo esta nueva luz existencial, han cambiado de signo: el mundo como horizonte de horizontes, la correlación noético-noemático, en tanto tema fundamental de la fenomenología<sup>6</sup>, la constitución, la reducción trascendental. Por ejemplo, adviértase el contexto de formalización de esta última:

“Para comenzar, sin embargo, la fenomenología se presenta a sí misma como una suerte de psicología, una psicología sin ninguna presuposición fisicalista. En realidad, fueron dichas presuposiciones las que forzaron a Husserl a insistir sobre la irreductibilidad de la fenomenología a la psicología, para denunciar la tentación del psicologismo, y para salvarse a sí mismo de dicha tentación a través del recurso de la reducción”<sup>7</sup>.

La afirmación es elocuente: la fenomenología sería un psicología no reduccionista, entendiendo por esta última una versión fisicalista. No cabe evaluar el papel del psicologismo en la obra de Husserl en este lugar, especialmente en sus primeros escritos, ya que daría motivo a una investigación paralela y autónoma. No obstante, puede considerarse que la interpretación de Dufrenne podría ser rechazada por el mismo Husserl. La psicología, fisicalista o no, es una disciplina empírica, y el proyecto de filosofía trascendental de Husserl (consolidado a partir de *Ideas I*, aunque establecido progresivamente a partir de las Lecciones de 1904/05) se proponía cernir un ámbito de

---

<sup>6</sup> Cf. Husserl, E. (1913) *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. México, FCE, 1986.

<sup>7</sup> *LP*, p. 69.

saber distinto al del yo empírico. Adviértase, asimismo, la presentación que realiza Dufrenne de la reducción trascendental: sería un recurso para evitar el psicologismo. Al reducir el mundo al fenómeno del mundo, sin poner en duda la realidad del mismo, lo que se gana es el “asombro” ante la presencia del mismo<sup>8</sup>. Del mismo modo que en la presentación psicológica de la fenomenología, en esta versión de la reducción encontramos un camino distinto al de la filosofía husserliana. Para Husserl, la reducción – en la formulación de la misma en 1907, en acuerdo al camino cartesiano de introducción en la esfera fenomenológica<sup>9</sup> – tenía el propósito de conservar una concepción de la filosofía como saber apodíctico. El ideal filosófico de apodicticidad no tiene vigencia en el plano de la psicología como ciencia empírica. El problema de la apodicticidad no es retomado en ningún momento por Dufrenne. Inicialmente, Husserl no distinguía entre reducción y *epoché* (puesta entre paréntesis de la tesis de efectividad del mundo), pero si nos atenemos a dicha distinción, tal como su obra posterior la desarrolla, podemos extraer una nueva conclusión diferencial con el proyecto fenomenológico de Dufrenne: la correlación noético-noemático y el papel constitutivo de la subjetividad trascendental parecen no tener en la fenomenología dufrenniana más que un papel “retórico”, ya que Dufrenne descarta cualquier posibilidad de un sujeto trascendental constituyente (aunque no desestima una noción de trascendental ni de constitución). Sin embargo, no sería un desacierto afirmar que Dufrenne se atiene rigurosamente al núcleo duro de la fenomenología husserliana, ya que la

---

<sup>8</sup> El principal antecedente en la interpretación de la reducción como “asombro” ante las cosas es el de E. Fink. Merleau-Ponty, en la *Phenomenologie de la perception*, afirmaba también que la reducción, al poner de manifiesto la relación inseparable del sujeto corporal con el mundo, demostraba la imposibilidad de llevarla a cabo, siendo ésta otra versión de la reducción trascendental como “asombro” ante el mundo.

<sup>9</sup> Cf. Kern, I. “The Three Ways to the Transcendental Phenomenological Reduction in the Philosophy of Edmund Husserl”, en Elliston, F.; McCormick, P. eds. *Husserl. Expositions and Appraisals*. University of Notre Dame Press, 1977, pp. 126-149.

correlación no tiene otro propósito que el de expresar la donación del mundo al sujeto, su íntima unidad. Merleau-Ponty encontraba en esta donación del mundo, aunque interpretándola de acuerdo al ser-en-el-mundo heideggeriano, la demostración flagrante de la imposibilidad de la reducción. Dufrenne no sigue esta referencia heideggeriana, aunque también deba destacarse que su fenomenología existencial encuentra igualmente su punto de partida en la noción de *mundo*. Sobre esta noción habrá de volverse luego de esclarecer el valor de la referencia existencialista en la filosofía de Dufrenne.

## 1.2 *Fenomenología existencial*

En un artículo de 1965, "Existentialism and Existentialisms", Dufrenne sentó las bases de la posición existencialista de su filosofía, destacando el modo en que dicha actitud se entronca con la filosofía fenomenológica. Podría ser oportuno repasar en una serie de puntos los tópicos tematizados por Dufrenne en aquella ocasión, destacando que para dicho filósofo el existencialismo es "una genuina y difícil filosofía, y no meramente un actitud sugerida por una situación histórica ni una colección de temas literarios"<sup>10</sup>. De hecho, muchos de esos temas, como el absurdo, la náusea, la angustia, o bien la exaltación de la libertad por la libertad misma no son elementos que Dufrenne considere pertenecientes a su postura. Los puntos fundamentales de esta posición son los siguientes:

---

<sup>10</sup> Dufrenne, M. "Existentialism and Existentialisms" en *Philosophy and Phenomenological Research*, vol 26 no. 1, 1965, p. 51. En adelante: *EE*.

a) El existencialismo consiste ante todo en una ontología. El compromiso con la existencia demuestra el interés por los modos de ser de lo que hay; y lo que hay en el mundo son básicamente dos tipos de seres, o regiones ontológicas: el en-sí, cuya opaca e inerte esencia implica el existir sin más, y el para-sí, que nombra el ser de la conciencia en cuanto negatividad que pone su esencia a partir de su *existencia* indefinible. “Por lo tanto, el Existencialismo es primeramente una filosofía del ser, una ontología, distinguiéndose de las filosofías más tímidas (o razonables) que tratan solo con el conocimiento o el lenguaje”<sup>11</sup>. No es que el problema del conocimiento y el lenguaje no se hallen incorporados al programa existencialista, sino que el interés ontológico que suscribe esta actitud filosófica subsume aquellos intereses particulares como determinaciones específicas de las regiones ontológicas deslindadas. Es notable, en este punto, que el lugar de partida de la ontología dufrenniana se encuentre en la fenomenología sartreana. Incluso, por esta vía, la palabra “existencia” encuentra dos acepciones, según se designe la existencia de una cosa o la conciencia, la plenitud del ser o el absoluto no-sustancial de la subjetividad. Más adelante se retomará el tema de la distinción entre subjetividad y conciencia, aquí solo basta con explicitar el valor de la referencia sartreana en el existencialismo de Dufrenne:

“La ontología existencialista es en principio dualista. Conserva y transpone en su propio nivel la distinción entre objeto y sujeto hecha por las teorías del

---

<sup>11</sup> Ibid., p.52.

conocimiento. ¿Por qué? Porque es una ontología fenomenológica: ella está inspirada en la fenomenología”<sup>12</sup>.

Para Dufrenne, la fenomenología comienza con la distinción de las dos regiones sartreanas. Es importante apreciar que Sartre es otro fenomenólogo cuya obra dista de entroncarse en el proyecto trascendental husserliano. Su primera interpretación de la noción de intencionalidad ya supone una ruptura con el papel operativo de la reducción trascendental<sup>13</sup>. Sin embargo, para ambos filósofos, Dufrenne y Sartre, pareciera que la interpretación de la fenomenología tiene su punto de partida en la relación disjunta, aunque relativa, entre el hombre y las cosas. Según un remedo de la relación gnoseológica moderna, en el artículo “Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad”, de 1939, Sartre precisa “la ilusión común al realismo como al idealismo según la cual conocer es comer”<sup>14</sup>. Esta

---

<sup>12</sup> Ibid. p.52

<sup>13</sup> “Al mismo tiempo [a partir de Husserl] la conciencia se ha purificado, es clara como un gran viento, nada hay ya en ella, salvo un movimiento para huir, un deslizamiento fuera de sí. Si por un imposible entráseis ‘en’ una conciencia, seríais presa de un torbellino que os arrojaría fuera, junto al árbol, en pleno polvo, pues la conciencia carece de ‘interior’; no es más que el exterior de ella misma y son esa fuga absoluta y esa negativa a ser substancia las que la constituyen como conciencia. Imaginaos ahora una serie ligada de estallidos que nos arrancan a nosotros mismos, que no dejan ni siquiera a un ‘nosotros mismos’ el tiempo necesario para formarse detrás de ellos, sino que nos lanzan, al contrario, más allá de ellos, al polvo seco del mundo, a la tierra ruda, entre las cosas; imaginaos que somos rechazados y abandonados así por nuestra naturaleza misma en un mundo indiferente, hostil y reacio; habréis comprendido el sentido profundo del descubrimiento que Husserl expresa en esta frase famosa: ‘Toda conciencia es conciencia de algo’” Sartre, J.-P. “Una idea fundamental de la filosofía de Husserl: la intencionalidad” en *El hombre y las cosas*. Buenos Aires, Losada, 1960, p. 26. Si bien Sartre es cuidadoso de atribuir a Husserl una posición realista, no obstante, su ontología dualista se encuentra distante de la interpretación husserliana de los elementos de la correlación noético-noemática como momentos no-independientes.

<sup>14</sup> Ibid., p. 25.

ilusión de alimentación nombra para Sartre la asimilación de las cosas a impresiones o ideas en la conciencia, o bien la asimilación de lo real al Espíritu, o bien la constitución crítica de la objetividad a partir de la subjetividad kantiana. Para Sartre, la novedad husserliana se encuentra en la afirmación de la donación simultánea de la conciencia y el mundo. Y si bien describe el movimiento intencional con metáforas estéticas, que describen a la conciencia como “un gran viento”, “como estallada” hacia las cosas mismas, no debe dejarse de tener presente que Sartre realiza una interpretación ontológica de la intencionalidad, concibiéndola como una *relación*, lo cual no es del todo conforme a la versión husserliana de la referencia intencional<sup>15</sup>. En conclusión, la distinción sartreana de regiones ontológicas supone una interpretación de la noción de intencionalidad como relación y, luego, su ontologización. De este modo la asunción de las nociones sartreanas de en-sí y para-sí compromete a Dufrenne con una versión de la fenomenología como ontología dualista.

- b) “El existencialismo comienza con una reflexión sobre el fenómeno”<sup>16</sup>. Sin embargo, no se trata de un fenómeno que esconde u oculta respecto de un ser más verdadero, sino de una apariencia de la cosa *tal como aparece*. La noción de intencionalidad compromete asimismo el proyecto fenomenológico con la noción de escorzo perceptivo, destacándose el horizonte interno del objeto percibido tanto como su horizonte externo, y el horizonte de horizontes: el mundo. Que no haya un mundo

---

<sup>15</sup> Cf. Benoist, J. *Intentionalité et langage dans les Recherches logiques de Husserl*. Paris, Puf, 2001.

<sup>16</sup> *EE*, p.53

escondido, un “mundo-detrás”<sup>17</sup>, es el anclaje de todas las operaciones del sujeto en relación a un solo mundo pre-dado. Incluso el mundo de objetos lógicos y matemáticos, el mundo de universales, pertenecen al único mundo dado, el mundo de la experiencia cotidiana, aquél en el que la tierra no se mueve. La reflexión fenomenológica existencialista es entonces una filosofía del mundo de la vida.

c) “[El] principal tema del Existencialismo: el peculiar destino de la subjetividad”<sup>18</sup>.

Luego de recordar los antecedentes de Kierkegaard, o bien la voluntad de poder nietzscheana, Dufrenne formula la principal característica de la subjetividad existencialista en la *contingencia*. La subjetividad como conciencia no tiene ser propio, y la negatividad – su rasgo específico – es, al mismo tiempo, el empuje hacia la libertad como primera determinación (aunque parezca un oxímoron). Dufrenne retoma el análisis sartreano de la *facticidad* del para-sí (una de sus estructuras inmediatas). La pura contingencia del para-sí se expresa en la existencia necesaria en una “situación”. La noción de “situación” se explicita de acuerdo a la pertenencia necesaria del hombre al mundo: “[El para sí, en tanto negatividad] Es, en tanto que hay en él algo cuyo fundamento no es él: su presencia en el mundo”<sup>19</sup>. Dicho de otra forma, la contingencia formula que el para-sí, en tanto que es una *nada*, no encuentra en sí su propio fundamento. Aunque tampoco podría en el en-sí. De este modo, “[el para-sí] es fundamento de sí mismo en tanto que no es ya en-sí; y encontramos aquí el origen de todo fundamento. Si el ser en-sí no puede ser ni su

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Sartre, J-P. (1943) *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires, Losada, 1968, p. 113.

propio fundamento ni el de los demás seres, el fundamento en general viene al mundo *por medio* del para-sí”<sup>20</sup>. Por facticidad se entiende, entonces, la *mediación* contingente que el para-sí encuentra en el en-sí<sup>21</sup>.

- d) El cuerpo, la condición encarnada de la subjetividad, es el anclaje de ésta como condición humana concreta en un mundo concreto. En este punto, Dufrenne remite al ser-en-el-mundo heideggeriano, aunque interpretándolo de un modo particular: “Ser-en-el-mundo no es ser una cosa entre cosas, sino dar sentido al en-sí, dándole ser al mundo”<sup>22</sup>. La presencia concreta del hombre en el mundo a partir de la corporalidad instituye un “sistema absoluto de coordenadas”<sup>23</sup>. “Para la conciencia ser dadora de sentido no implica que es una conciencia trascendental, impersonal y pura, y de algún modo creadora, como en el idealismo tradicional; por el contrario, la conciencia es dadora (donante) sólo porque está comprometida con el mundo, comprometida a partir de él, encarnada”<sup>24</sup>. El mundo no remite aquí a una instancia

---

<sup>20</sup> Ibid., p.116 (cursiva añadida).

<sup>21</sup> “Esta contingencia perpetuamente evanescente del en-sí, que infesta al para-sí y lo liga al ser-en-sí sin dejarse captar nunca, es lo que llamaremos la *facticidad* del para-sí” Ibid. El ejemplo que Sartre ofrece lo demuestra de un modo elocuente: en la medida en que puedo ser mozo de café también podría no serlo, ya que si pudiera determinarme al modo del en-sí en dicho oficio “me constituiría de súbito como un bloque contingente de identidad” (Ibid.). Sin embargo, para el hombre, ese ser contingente de identidad es imposible, porque siempre se encuentra hurtándose. De este modo, la facticidad supone una contingente revasada. “[E]s preciso que, en cierto modo, en el seno del para-sí como totalidad perpetuamente evanescente, sea dado el ser-en-sí como contingencia evanescente de mi *situación*” (Ibid. pp.116-17). La situación, entonces, enlaza ese punto de encuentro de dos evanescencias, consolidando una estructura necesaria, como una “necesidad de hecho” (Ibid., p.117).

<sup>22</sup> EE, p.54

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

negativa como en el planteo heideggeriano - una figura de la negatividad tal como la angustia o la muerte -, aunque bien podría acordarse en una influencia mínima de la noción acuñada por Heidegger a partir de concebirla desde la significatividad (*Bedeutsemkeit*) en cuanto sistema de significados y sentido decantado en la experiencia.

A partir de esta reconstrucción de la posición existencialista en que Dufrenne interpreta la tarea fenomenológica puede concluirse que el tema fundamental de su proyecto filosófico es la relación entre el hombre y el mundo. El modo de investigación de esta correlación viene dado a partir de diversas experiencias, entre las cuales la experiencia estética encuentra un papel destacado. Valga entonces advertir que la fenomenología de la experiencia estética dufrenniana es apenas el eslabón visible de una cadena que enlaza al hombre al mundo de la vida. La explicitación de la experiencia del objeto estético tendría entonces la meta de poner de manifiesto las estructuras fundamentales que enlazan al hombre a la vida y al mundo.

De acuerdo a la exposición anterior se desprenden distintas influencias fenomenológicas en el proyecto de Dufrenne: Husserl, Sartre, Heidegger, Merleau-Ponty. Dado el énfasis puesto a propósito de la participación del hombre en el mundo pareciera proponerse una objeción a la primera afirmación sartreana de la conciencia como negatividad. Sin embargo, como se mostrará en el próximo apartado, respecto del tema del lenguaje, es un argumento propio de Dufrenne afirmar que lo que separa, al mismo tiempo, reúne. El hombre, como conciencia, no está en el mundo, y al mismo tiempo es un cuerpo entre otros cuerpos, dado que su cuerpo *proprio* es un sistema de coordenadas instituyente de la apertura al mundo.

En este momento, cabe especificar la influencia del pensamiento heideggeriano en la fenomenología de Dufrenne, en el cual se advierte la participación de cierta terminología común, aunque no va de suyo de que se trate del mismo contenido conceptual en ambos autores. Por un lado, además de la noción de “mundo”, se encuentran los términos de “verdad”, “develamiento”, y ciertas referencias topológicas: apertura, en, ahí, etc. Por el otro, cabe destacar dos puntos críticos de Dufrenne hacia Heidegger: a) que la pregunta por el Ser lo lleve a poner sólo tangencialmente la cuestión del hombre concreto; b) el escaso lugar concedido a la corporalidad en la analítica heideggeriana. Podrá verse, también en los capítulos próximos, cómo la referencia al *Da*, para Dufrenne, circunscribe una seña retórica de cierta alusión topológica con la cual describir la patencia del mundo al hombre, aunque también su lejanía en el acto de representación. Es claro, de este modo, que si bien la alusión remite a Heidegger, Dufrenne no es un autor heideggeriano, ya que su interpretación de la noción lo lleva a una apropiación acorde con su propio objetivo filosófico. Dicho objetivo ya ha sido anticipado: es la relación del hombre concreto con el mundo. Por eso la referencia fenomenológica de la que más se ha servido Dufrenne es la filosofía merleau-ponyana.

En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty afirmaba que “es el sujeto percipiente, el que a través de la opacidad del sentimiento, se dirige a las cosas de las que no tiene la clave, pero que lleva consigo en un proyecto”<sup>25</sup>. En el artículo que se viene comentando, respecto de esta frase citada, Dufrenne añadía “En lo que a mi respecta, diría

---

<sup>25</sup> Citado en *EE*, p. 62.

que el trabajo que he acometido es un comentario de aquella frase”<sup>26</sup>. Dufrenne reconstruye los tópicos fundamentales de la fenomenología de acuerdo a la especificidad de distintos autores: Husserl y el conocimiento teórico, Heidegger y la cuestión del Ser, Sartre y el problema de la acción libre... Merleau-Ponty y “la relación entre la subjetividad y el mundo, que se define como ser-en-el-mundo, y que se manifiesta del mejor modo en la percepción”<sup>27</sup>.

La noción de mundo dufrenniana no podría reseñarse sin referencia a la filosofía merleau-pontyana, en el punto en que esta última también es deudora de la filosofía de Heidegger, aunque igualmente apropiándosela de un modo particular. La especial armonía entre el hombre y el mundo es algo a ser descubierto en la experiencia perceptiva. Ésta es la influencia merleau-pontyana que se encuentra en el comienzo de la filosofía de Dufrenne; por eso una investigación sobre la experiencia estética es, al mismo tiempo, una investigación de la percepción estética, aunque en su decurso se diriman otras facultades comprometidas como la imaginación y el entendimiento. No obstante, esta influencia no deja de ser sólo una inspiración, cuando el proyecto de Dufrenne encuentra determinaciones singulares en la tematización de la relación entre el hombre y el mundo: una noción de *a priori*, una concepción de trascendental como sentido de lo empírico, etc.

---

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid., p. 61.

### 1.3 Fenomenología y lenguaje

Luego de una contextualización general de la fenomenología de Dufrenne en el marco de la tradición fenomenológica más amplia, cabe detenerse en una caracterización de su concepción del lenguaje. Nuevamente, la descripción aquí propuesta tiene la función introductoria de explicitar una estructura que, en los capítulos siguientes, se encontrará operativamente entrelazada con afirmaciones sobre el estatuto del objeto estético. Una de las principales tesis de Dufrenne acerca del objeto estético se encuentra en afirmar que “está hecho de lenguaje”. Por lo tanto, una reconstrucción de la concepción dufrenniana del lenguaje tiene la función de evitar equívocos posibles que comprendan anticipadamente el ser del lenguaje a partir de conceptos ajenos a su filosofía. Contemporáneamente, no pocas interpretaciones lingüísticas de la obra de arte se determinan en términos estructuralistas; no obstante, Dufrenne se encuentra en oposición al método estructural, al que acusa de abandonar la relación originaria del hombre con el mundo. “... [E]l hombre está enlazado al mundo por un pacto originario, y esto, quizás, incluso en casos de la más pura reflexión, el hombre nunca tiene permitido renunciar a este pacto”<sup>28</sup>. Será oportuno, entonces, comenzar destacando la importancia de esta relación para la filosofía del lenguaje de Dufrenne.

Dos principales direcciones tiene para Dufrenne una filosofía concernida con el estudio del lenguaje: a) por un lado, una ontología del lenguaje; b) por otro lado, una fenomenología del habla. Ambos propósitos se conectan destacando que el ser del lenguaje sólo podría

---

<sup>28</sup> LP, p. 18.

revelarse en el acto mismo de ejecución y realización del habla por su principal usuario, aquél para el cual este ser tiene un sentido, es decir, el hombre. La misma conclusión se encontrará en el estudio del objeto estético: la investigación ontológica de la obra de arte solo puede realizarse a través de la experiencia que subtiende la actualización estética de dicho objeto.

La fenomenología del habla propuesta por Dufrenne tiene como principal adversario la lingüística saussureana, organizada a partir de la noción de lengua, a la que subordina el habla, dando privilegio a las relaciones sintácticas antes que a las semánticas. En este punto comienza la crítica del estructuralismo para Dufrenne. Por esta vía - la que establece la lengua como un objeto ideal de relaciones formales - el lenguaje cesa de ser un objeto real, y se convierte en un sistema cerrado de elementos abstractos. El resultado de este estudio positivo del lenguaje puede resumirse del modo siguiente: "Considerar el lenguaje como un objeto es considerarlo como un sistema, esto es, como una realidad que es simple, autónoma y coherente, y cuyos elementos constituyen una totalidad gobernada por leyes"<sup>29</sup>. Las leyes principales encontradas por el estructuralismo lingüístico han sido las de la organización de los fonemas<sup>30</sup>. En el aislamiento de las diferencias opositivas de rasgos que constituyen los fonemas, el sentido es reducido a la variación significativa del sonido. De este modo, el estructuralismo apenas considera el lenguaje como una herramienta comunicativa, relegando el estudio de la semántica a un segundo plano respecto de las

---

<sup>29</sup> Ibid., p.23

<sup>30</sup> Por otro lado, E. Holenstein (*Roman Jakobson's approach to language: phenomenological structuralism*, Bloomington: Indiana University Press, 1976) muestra otro punto de vista que podría relacionar fenomenología y estructuralismo a partir de la influencia de la tercera de las *Investigaciones Lógicas* en el pensamiento de R. Jakobson.

relaciones gramaticales. El estudio estructuralista de la lengua es, ante todo, un estudio sintáctico del lenguaje, sin considerar como en el lenguaje se plantea la pregunta misma del pensamiento para el hombre antes que la comunicación.

Si para el estructuralismo el estudio positivo de la lengua se encuentra en el modelo de la fonología, para Dufrenne será la semántica el lugar privilegiado de investigación del ser del lenguaje, cuya unidad de análisis es la *palabra (parole)*. No sólo porque la palabra tiene la capacidad de componer totalidades en oraciones, ni porque la palabra remite a un contexto mundano para la comprensión de su sentido. En todo caso, si la palabra remite a un mundo, es porque el lenguaje lleva en sí mismo una *Weltanschauung*. En este punto, Dufrenne afirma la naturaleza “expresiva”<sup>31</sup> del lenguaje, tópico que será retomado en la concepción de la obra de arte. Sin embargo, antes de precisar el valor de expresión que tiene el lenguaje, cabe desarrollar la consideración que Dufrenne realiza a propósito de la distinción entre lenguaje natural y lenguaje lógico.

La lógica es la elaboración formal de un sistema artificial de simbolización<sup>32</sup> que erradicaría la ambigüedad y la equívocidad del lenguaje ordinario. De este modo, la lógica formal es la resultante de un proceso de abstracción e idealización. Sin embargo, cabría preguntarse cuál es la relación de dicho lenguaje artificial con el lenguaje natural que busca corregir. Podría proponerse incluso que, retomando la concepción husserliana respecto de la idealización científica, una vez cumplimentada su labor de hombre de argumentos, el

---

<sup>31</sup> LP, p.34.

<sup>32</sup> “La lógica es una sintaxis antes que cualquier otra cosa, un sistema de reglas para la manipulación de términos” Ibid., p.46.

lógico regresa a la praxis cotidiana del mundo de la vida, en la que el lenguaje ordinario se entremezcla con hombres y cosas. Asimismo, una disquisición acerca de la relación entre lógica y lenguaje tiene, para Dufrenne, el valor de circunscribir una concepción de la verdad que no sea la que se afirma en la verificación de un estado de cosas. Contra cualquier empresa verificacionista, Dufrenne propone una noción de verdad antepredicativa, una verdad que se consolida en la experiencia con la mera donación del objeto en la percepción.

El punto crucial de la reflexión dufrenniana sobre el lenguaje se encuentra en la concepción de la significación que formula lo siguiente: "el lenguaje común es, de hecho, el único en que la significancia es inmanente al signo"<sup>33</sup>. Tanto la lógica como la lingüística, dado su interés en la formalización y en la abstracción, se desentienden del aspecto significativo del lenguaje. Dicho aspecto, a través de una concepción de la verdad, sólo puede ser advertido cuando se considera el lenguaje desde un punto de vista metafísico, tratando de precisar su estatuto ontológico. No obstante, dicho estatuto, si es que ha de ser precisado en el modo de manifestación primigenia del fenómeno, debe atenerse a la aparición del mismo en el mundo de la vida. De este modo, la explicitación del estatuto ontológico del lenguaje se consigue a través de una fenomenología del habla, del mismo que, según podrá verse en los capítulos siguientes, el estatuto ontológico de la obra de arte como objeto estético sólo puede ser precisado a través de su consideración como objeto significativo en el mundo de la vida. En ambos casos se trata de estipular su valor expresivo, de acuerdo a la definición exacta de este término según se precisará en un capítulo posterior (Cf. Cap. 5).

---

<sup>33</sup> Ibid., p.63.

La concepción dufrenniana del lenguaje puede deslindarse, entonces, a partir de la siguiente afirmación: "La experiencia es nuestra primera relación vital con el mundo, tal como éste es vivido en la percepción y nombrada en el habla. Porque el habla es ese vínculo original con el mundo"<sup>34</sup>. En esta afirmación se encuentran los dos elementos fundamentales de la filosofía de Dufrenne que venimos destacando en este primer capítulo:

- a) El mundo como horizonte de una experiencia antepredicativa, fundamentalmente organizada en la percepción.
- b) El sentido como una empresa afincada en el mundo de la vida, en conexión con los intereses vitales del hombre.

De esta concepción del lenguaje se desprende la particular versión de la fenomenología que se encuentra en la filosofía de Dufrenne: "La Fenomenología (...) nos invita a considerar el sujeto humano concreto (...) una persona viviente, en suma"<sup>35</sup>. Es a partir de este punto de partida en el mundo concreto que la concepción del lenguaje, y en particular su sentido, no se dirime en una consideración meramente intelectual. La relación primigenia que el lenguaje establece con el mundo implica, al mismo tiempo, que una relación de conocimiento, una relación afectiva y práctica. El sentido, si cupiese esta posibilidad sin recusarla como un oxímoron apresurado, es una entidad pre-lingüística. El lenguaje articulado conduce entonces a una capa más básica de sí mismo en la que la relación del

---

<sup>34</sup> Ibid., p.67.

<sup>35</sup> Ibid., p.69-70.

hombre al mundo escapa a cualquier intento de estipular el lenguaje como un sistema arbitrario de signos lingüísticos. La “armonía pre-establecida”<sup>36</sup> entre el hombre y el mundo se establece a partir de considerar el lenguaje como una capa de sentido vivido e inmanente a las prácticas de los hombres en el mundo de la vida. Dufrenne interpreta la afirmación husserliana del mundo como “horizonte de horizontes” de acuerdo a una concepción práctica y pre-reflexiva. Sin embargo, este primer nivel antepredicativo no impide la posibilidad de que el hombre realice representaciones del mundo: en la capacidad de representación comienza el pensamiento para el hombre. “Pensar requiere esa distancia con respecto al mundo, una distancia que esta expresada por el *re-* en re-presentación”<sup>37</sup>.

La transición entre una presencia inmediata del mundo y la representación en el pensamiento es una operación que se encontrará también en la descripción de la obra de arte y los momentos de su experiencia estética, en cuanto la obra se da como un producto sensible pero también como portadora de un significado. En este apartado dedicado al tema del lenguaje es importante notar que Dufrenne atribuye la distancia entre presencia y representación al lenguaje mismo: “Ahora, ¿cómo es esta transición posible desde una condición de mero vivir (*living*) a una de pensar (*thinking*)? *Esto es posible por recurso del lenguaje*. Es el lenguaje el que introduce la distancia requerida entre el significante y el significado”<sup>38</sup>. El lenguaje, al mismo tiempo que encarna la unión al mundo permite su distancia. Antes que una herramienta de comunicación, el lenguaje se encuentra en el origen del pensamiento.

---

<sup>36</sup> Ibid., p.70.

<sup>37</sup> Ibid., 72.

<sup>38</sup> Ibid., 73. *Cursivas añadidas.*

Esta descripción del lenguaje, a partir de un nivel antepredicativo, afinado en la sensibilidad, y un nivel "representacional", reproduce el esquema que habrá de encontrarse en la descripción de la obra de arte como objeto estético. La obra de arte es ciudadana de dos mundos, a un tiempo perteneciente al mundo sensible, aunque también reclamada por el mundo de los significados. Esta distinción, no obstante, y como fuera visto en los párrafos anteriores, no indica que el mundo sensible no posea un sentido inmanente. Describir las principales características de dicho mundo, antes de introducir el problema estético específico, es el próximo paso de este estudio en el capítulo siguiente.

## CAPÍTULO 2:

### Arqueología del mundo sensible

El capítulo precedente ha introducido los lineamientos fundamentales del sentido de la fenomenología que se encontrará supuesta en los próximos desarrollos de este estudio. Uno de sus tópicos centrales será la delimitación de las cualidades sensibles de una obra de arte. Para esto, es preciso anticipar, también de modo introductorio, ciertos aspectos de un concepto general del sentir y de lo sensible que permita dar curso a la exposición posterior sin detenerse en rodeos y recensiones accesorias. Dado que la obra de arte es un objeto sensible presente a la percepción, la investigación de las características del mundo sensible se impone como un estadio primero antes de considerar su aspecto significativo.

#### 2.1 *La sensación*

Una primera delimitación que debe realizarse es la del concepto de *sensación*, debido a que fácilmente podría equivocarse el sentido de las sensaciones como perteneciendo a lo que entendemos por “cualidades sensibles”. El concepto de sensación tiene su punto de arraigo en una concepción atomista, o bien mecanicista, de la estructura del cuerpo propio<sup>39</sup>. De este modo, en acuerdo a esta perspectiva, el cuerpo no sería sino una superficie de impacto

---

<sup>39</sup> Cf. Merleau-Ponty, M. (1945) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1975, pp. 25-30. [Traducción: J. Cabanes] En adelante: *FP*.

que, pasivamente, registraría la acción de los otros cuerpos, afectando el sistema nervioso que subtiende la actualización de sensaciones que se encuentran en la base de nuestro contacto con el mundo. Este esquema mecanicista sirve al empirismo, que en su versión menos refinada es realista.

De acuerdo a Merleau-Ponty, en una concepción crítica del empirismo, la sensación debe ser entrevista en el marco de una teoría de la percepción que revele el estatuto del cuerpo propio como sujeto percipiente. De este modo, para Merleau-Ponty, la sensación “no es ya una propiedad de la cosa, ni siquiera el aspecto perspectivístico, sino una modificación de mi cuerpo”<sup>40</sup>. En el próximo apartado se verá cómo una concepción de la sensación que incluya al cuerpo propio como sujeto declina, indefectiblemente, en una concepción del sentir que enlaza al hombre y el mundo en una unidad indisoluble. Esta será la tarea positiva de este capítulo en general. En este apartado apenas se intentará la tarea destructiva de la concepción atomista de la sensación.

El pensamiento objetivo “tiene por función constante el reducir todos los fenómenos que atestiguan la unión del sujeto y del mundo para sustituirles la idea clara del objeto como en sí, y del sujeto como pura conciencia. Corta, pues, los lazos que reúnen la cosa y el sujeto encarnado y solamente deja subsistir, para componer nuestro mundo, las cualidades sensibles”<sup>41</sup>. En este contexto se demuestra que una primera aproximación a la noción de “cualidad sensible” podría entenderse a partir de la noción de sensación, entendida de un modo atomista y fisiológico. Aquí se intentará construir una consideración sobre dicha

---

<sup>40</sup> *FP*, p. 339

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 334.

noción que no la “reduzca” a dicho marco teórico. Cuando en esta investigación se afirmen proposiciones sobre las cualidades estéticas de una obra de arte, no se estará pensando en propiedades objetivas del objeto, independientes de la percepción en que se realizan, así como del sentido con que el objeto se presenta para el sujeto de la percepción. Esto llevará a afirmar la distinción entre objeto estético y obra de arte, como una distinción ontológica, que podría parafrasearse afirmando que el objeto estético no tiene las mismas cualidades que una obra de arte cuando no se la contempla estéticamente.

La pregunta por el estatuto de la sensación es, al mismo tiempo, una pregunta por la donación de la cosa. Merleau-Ponty afirma que “la cosa es la plenitud absoluta que mi existencia proyecta indivisa delante de sí misma. La unidad de la cosa, más allá de todas sus propiedades envaradas, no es un sustrato, un X vacío, un sujeto de inherencia, sino este único acento que se encuentra en cada una, esta única manera de existir, de la que ellas son una expresión segunda”<sup>42</sup>. Antes que la interpretación de ciertas sensaciones o material hylético, la cosa se manifiesta en una certeza de la experiencia del mundo. Por ejemplo, tomando el caso de la cosa visual, sus propiedades no se dan como contenidos sensoriales, ni como un conglomerado de *quales*, antes de que cierta simbiosis entre el cuerpo y el mundo pueda poner de manifiesto dicho esquema explicativo. La cosa visual, en su condición de cosa coloreada, demuestra que “la constancia del color no es más que un momento abstracto de la constancia de las cosas, y la constancia de las cosas se funda en la conciencia primordial del mundo como horizonte de todas nuestras experiencias”<sup>43</sup>. Dos determinaciones pueden extraerse de esta afirmación de Merleau-Ponty: por un lado, que la

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 333.

<sup>43</sup> FP, p. 327.

experiencia del mundo se verifica en la experiencia de la cosa; por otro lado, que la constancia de las cualidades de la cosa es dependiente de la constancia de la cosa, o bien, que la cosa y sus cualidades se dan en un entretejido de dependencia recíproca. De este modo, el color, antes que un rasgo secundario y accidental, forma un sistema con la significación de la cosa, significación que debe ser entrevista de acuerdo a cierta "tipicidad" del mundo, como dice Merleau-Ponty siguiendo a Husserl.

Si la cosa se da en una "certeza del mundo", para la cual no hay distinción de propiedades aisladas o secundarias, una de las preguntas que surge es la de la relación de los sentidos. Se detendrá el comentario en el planteo de la relación entre el campo visual y lo táctil: "Toda percepción táctil, al mismo tiempo que se abre una 'propiedad objetiva', comporta un componente corpóreo, y por ejemplo la localización táctil de un objeto ubica a éste en relación con los puntos cardinales del esquema corpóreo. Esta propiedad que, a primera vista, distingue absolutamente al tacto de visión permite, por el contrario, aproximarlos"<sup>44</sup>. El mundo visible se encuentra entrelazado con el mundo del tacto. En el punto más radical podría decirse, incluso, que el mundo visual es como un "tocar con los ojos", y que la evidencia de ese entrelazamiento se constata en el comportamiento móvil que se efectúa en el cuerpo propio al percibir. Esta concepción motriz del cuerpo propio, que aúna lo visual con lo táctil, y los demás sentidos entre sí, es el soporte desde el cual criticar la teoría atomista de la sensación. Las cualidades sensibles son comportamientos del cuerpo propio, unidades inmediatamente significativas antes que estímulos, emplazadas en el contacto primigenio del hombre con el mundo.

---

<sup>44</sup> *FP*, p. 326.

## 2.2 *El sentir*

Para Dufrenne, la pregunta por la sensación se enmarca en la conformidad de una teoría general de la percepción. En la percepción, la sensación se objetiva, “ella cualifica un objeto, que pone a distancia. Subjetiva, ella se objetiva; interior, se exterioriza”<sup>45</sup>. De este modo, la sensación abre la vida al contacto con el mundo, tal como lo ilustra el tema fundamental de la fenomenología: la intencionalidad. Dufrenne afirma entonces: “La sensación significa al menos que el viviente deviene sujeto, toma conciencia de un objeto fuera de sí”<sup>46</sup>. En esta modalización de la presencia inmediata de la cosa, a través de su especialización objetiva, queda inaugurado también el campo de la representación: “En la palabra representación, el *re* significa la cavadura [*creusement*] del espacio [...] la representación no anula la presencia, no escamotea el mundo”<sup>47</sup>. La presencia inmediata de la cosa en la sensación, a partir de su objetivación, decanta como un sentido representado. La primera observación que debe tomarse de este esquema intencional, para la comprensión de las cualidades sensibles, se encuentra en advertir que la noción de cualidad sensible nombra algo más que la sensación. Esta última sólo es una afección del cuerpo, la cualidad sensible es una propiedad del objeto dado a la percepción. A su vez, la noción de sensación tampoco debería ser tomada en un sentido asociacionista. Como ya fuera dicho, es la superación del atomismo asociacionista la vía de entrada a una noción compleja del sentir que permite pensar niveles de integración en la experiencia del mundo

---

<sup>45</sup> Dufrenne, M. *L'oeil et l'oreille*, Paris, Editions Jean Michel Place, 1991, p. 23. En adelante: *OO*.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 24.

sensible. Contra la distinción de Strauss<sup>48</sup> entre sensación y percepción, Dufrenne suscribe la fórmula merleau-pontyana que llama sensación a la más simple de las percepciones.

Para Merleau-Ponty, la sensación revela la “comunidad”<sup>49</sup> del sujeto y el mundo, entendiendo dicha “coexistencia”<sup>50</sup> como un *co-nacimiento*: “no puede decirse que el uno actúe y el otro sufra, que uno sea el agente y el otro paciente, que uno dé sentido al otro”<sup>51</sup>. Cada cualidad se ofrece a la percepción de acuerdo a un tipo de comportamiento, acercando de esta manera lo que la fisiología clásica (y mecanicista) había separado: el polo perceptivo y el polo motor del comportamiento. Así, por ejemplo, “el azul es lo que solicita de mí cierta manera de mirar, lo que se deja palpar por un movimiento definido de mi mirada”<sup>52</sup>. Merleau-Ponty critica la reducción de las cualidades sensibles, como en el empirismo, a ciertos estados de una mente pasiva. Aunque también plantea la distancia respecto de una posición idealista que entreviera la figura de un yo constituyente del mundo y que, por lo tanto, se encontrara fuera de este último. De acuerdo a la “rehabilitación de lo sensible” llevada a cabo por Merleau-Ponty, la sensación es portadora de una “significación vital”<sup>53</sup>. Oponiéndose al idealismo, Merleau-Ponty afirma “no hay mundo inteligible, hay mundo sensible”<sup>54</sup>.

---

<sup>48</sup> Cf. *OO*, pp. 30-34.

<sup>49</sup> *FP*, p. 229.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *FP*, p. 226.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>54</sup> Merleau-Ponty, M. (1964) *Lo visible y lo invisible. Seguido de Notas de Trabajo*. Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 267. [Traducción José Escudé] En adelante: *VI*.

La crítica del empirismo y del idealismo (o intelectualismo) se fundamenta en una concepción de la percepción como experiencia originaria. El mundo sensible es aquel que se abre al cuerpo como sujeto de la percepción, mundo antepredicativo al que sólo puede accederse a través del lenguaje indirecto. En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty describe la estructura del cuerpo propio como sujeto, destacando su irreductibilidad a la corporalidad de los otros objetos. Sin embargo, en ciertas experiencias reflexivas del cuerpo, como en aquella en que tocándose a sí mismo se encuentra como tocante y tocado, se pone en evidencia una nueva dimensión basal de la corporalidad que Merleau-Ponty llamará *carne* de acuerdo al proyecto ontológico de la última parte de su obra.

Para precisar una noción fenomenológica de sentir, Dufrenne recurre a la psicología, aunque, se entiende, no podría tratarse de una psicología de inspiración reflexológica, sino “una psicología atenta a lo vivido, que podemos llamar fenomenológica o existencial, para la cual la unidad de los sentidos es un tema central”<sup>55</sup>. En el capítulo precedente (Cf. Cap. 1.1) ya se ha presentado la particularidad de la relación que Dufrenne encuentra entre psicología y fenomenología. El autor proveniente de la psicología retomado por Dufrenne es M. Pradines.

Pradines, cuya psicología se propone un análisis filogenético de la sensibilidad, a partir de un proceso de diferenciación en el cual la vida se encuentra en el origen tanto de la sensorialidad como del sentido, propone una serie de distinciones pertinentes para comprender la relación entre afecto y representación, así como entre percepción y sensación. Respecto de este último par de términos, Pradines afirma lo siguiente: “En

---

<sup>55</sup> *OO*, p. 16.

efecto, el papel de la percepción no consiste sólo en hacer conocer la posición de los excitantes en el espacio con relación a nosotros. La percepción informa, sobre todo, de cualidades y no única o fundamentalmente acerca de modos de exterioridad. Lo que percibimos por los sentidos, generalmente adelantado como una especie de evidencia, son cualidades sensibles”<sup>56</sup>. Antes que sensaciones subjetivas, las cualidades sensibles son aspectos objetivos de las cosas. De acuerdo a una consideración intencional (“percibir es percibir algo”<sup>57</sup>) Pradines formula que la percepción de objetos externos requiere la captación de un sentido a partir de su representación. Esta capacidad de representar objetos, más allá de las determinaciones sensoriales, de relativa intensidad, que pueden actuar sobre los órganos sensibles, constituye el “mecanismo fundamental de la percepción”<sup>58</sup>. Sin embargo, la sensibilidad no se caracteriza solamente por esta condición representativa. A un tiempo, “la sensación representativa nos revela directamente su origen afectivo”<sup>59</sup>. La sensibilidad representativa y la sensibilidad afectiva se encuentran enlazadas, destacándose entonces la función mediadora de la motricidad<sup>60</sup>. En un esquema que podría compararse con la propuesta merleau-pontyana del papel de motricidad en la percepción, Pradines consolida una teoría de la percepción cuyo último eslabón será el sentimiento. Me detendré brevemente en este punto dada la influencia de dicha noción en la fenomenología estética de Dufrenne.

---

<sup>56</sup> Pradines, M. (1943) *Tratado de psicología general. Tomo I: El psiquismo elemental*. Buenos Aires, Kapelusz, 1962-1963, p. 317. En adelante: *TPG*.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>60</sup> Cf. *TPG*, pp. 221- 233.

“La percepción no actúa únicamente por el resorte intelectual de las anticipaciones que proporciona, sino por el resorte afectivo de ciertos estados que las acompañan”<sup>61</sup>. Dichos estados, los sentimientos, tienen una función regulatoria de la percepción “de la que constituyen como un aspecto dinámico”<sup>62</sup>. Pradines describe la función regulatoria de los sentimientos de acuerdo a la base en dos afectos básicos: el placer y el dolor; y dos tendencias reactivas: la atracción y el rechazo. De acuerdo al tema que aquí concierne, el punto crucial a ser destacado es que, según Pradines, “el sentimiento escapa a la subjetividad”<sup>63</sup>. De este modo, el sentimiento, de acuerdo a su valor circunstancial y reactivo, no es la cara subjetiva de una actividad externa. “[El] sentimiento es una impresión que nos da, con respecto a los objetos, una regla de acción perfectamente adecuada”<sup>64</sup>. Podría decirse, entonces, que poco de “impresión” tiene el sentimiento si es una “regla de acción”. La noción pradiniana de sentimiento es ejemplar para una teoría de la sensibilidad que busque establecer las relaciones prácticas entre el sujeto y el mundo, como en el caso de la teoría de Dufrenne. No sólo quedaría criticada, de este modo, la teoría asociacionista de la sensación, sino también una teoría subjetivista de los afectos.

En la sensación, “lo que es sentido no es una cualidad vista, sino un rostro del mundo, una cierta atmósfera que se expresa”<sup>65</sup>. En este punto, la sensación también colinda con un rasgo expresivo que Dufrenne asocia al afecto: “si esta idea de expresividad [...] lleva al sentir al lado del afecto antes que el percepto, no es imposible sin embargo atribuir la

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 507.

<sup>62</sup> Ibid., p. 509.

<sup>63</sup> Ibid., p. 510.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> *OO*, p. 32.

expresividad a la cualidad sensible”<sup>66</sup>. Más adelante, me encargaré de describir el contenido de la noción de expresión. No obstante, aquí debe desarrollarse el modo en que la sensación, a través de su consideración afectiva, se determina como cualidad sensible. Lo importante, para el caso, se encuentra en especificar que la cualidad sensible dista a su vez de la afección de la sensación, ya que es una cualidad objetiva. De este modo, la cualidad sensible es una determinación que supone la representación.

De acuerdo con E. Strauss, Dufrenne comprende el sentir como un modo de comunicación entre un ser y el mundo. Si el sentir se diferencia en distintos campos sensoriales, cuya misión última se aplica al conocimiento del mundo externo, la unidad que los comanda entronca, no obstante, en un fondo afectivo. De este modo, la percepción se determina también como una facultad afectiva. El sentir, a un tiempo, abre el campo de la percepción, pero también el del sentimiento.

La experiencia estética es el “ejemplo privilegiado”<sup>67</sup> para dar cuenta de esta capa basal del mundo, en la que el sentir “se desvanece”<sup>68</sup> en el sentimiento. En la experiencia estética, el objeto importa no tanto por su determinación objetiva como por el afecto que es capaz de suscitar. Dicha experiencia patética se determina en la captación inmediata de la expresión de las cosas. El sentir, además de la expresión en el objeto, comprende también el sentimiento, y la “lectura de la expresión se continúa en la experiencia estética por la cual

---

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ibid., p. 35.

<sup>68</sup> Ibid., p. 34.

una conciencia se moviliza en sus fundamentos<sup>69</sup>. Dichos fundamentos no son otros que los que establecen la relación entre la conciencia y el mundo en una unidad originaria antepredicativa. Si bien luego habrá que volver sobre las nociones de expresión y sentimiento, éste último como correlato noético de aquella, la especificación de la unión primigenia entre el hombre y su entorno es la principal revelación de la experiencia estética.

### *2.3 Lo sensible*

Afirmar que la experiencia estética es una experiencia sensible parece, en principio, una tautología. Al menos hasta que se presente de modo ordenado la noción de sentir que se encuentra supuesta. En el apartado anterior se ha delimitado el carácter del mundo sensible respecto de la presencia de la sensación. Sin embargo, el mundo sensible también es un mundo presente de modo inmediato. El niño reconoce de modo inmediato el estado afectivo de la madre en la entonación de su voz, antes que en el significado de sus palabras. Un mundo de gestos, en el que el sentido se ofrece de modo inmanente al signo, es el mundo de la experiencia sensible que remite a la coexistencia o comunión pre-dada entre el sujeto y el mundo. El mundo no se encuentra delante de nosotros, sino a nuestro alrededor, envolviéndonos<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 14.

<sup>70</sup> Ibid., p. 67.

Tangible, audible, visible, son distintos modos de la sensibilidad en que el mundo se hace presente. Dufrenne retoma, en este punto, los desarrollos del último Merleau-Ponty acerca del mundo como carne, definido este último concepto a partir de la noción topológica de “reversibilidad”. “La familiaridad del sintiente y lo sentido que se experimenta en la percepción implica una co-naturalidad”<sup>71</sup>. En este mundo originario, no se trata de ubicar la posición del cuerpo propio de otro modo que como hecho de la misma carne que las cosas del mundo. La visibilidad, en tanto función que pone a distancia aquello que puede verse, se encuentra subtendida por una invisibilidad inexpugnable: “Pero lo invisible no es lo otro de lo visible, sino el fondo, lo que lo carga, lo que le confiere un espesor”<sup>72</sup>. Lo mismo ocurre en el caso del sonido, donde el silencio desempeña la misma condición de posibilidad de la audición, aunque en el caso del oído (a diferencia de la vista) la relación de distancia se encuentra aplazada.

Sin embargo, antes que elaborar un catálogo de las modalidades sensibles, y sus respectivas utilizaciones para el campo del arte, más atinado es el propósito de explicitar el sentido común de lo sensible y esclarecer el problema de la unidad de los sentidos. Un papel preponderante para resolver esta última cuestión se encuentra en la presencia del tacto. “Estar en el mundo, es estar en contacto”<sup>73</sup>. El tacto manifiesta de modo prístino la reversibilidad que enlaza el cuerpo propio en la carne del mundo. Al mismo tiempo, en el mundo tangible no hay lagunas como en lo invisible o el silencio. Pura presencia e inversión entre aquel que siente y lo sentido, como en el caso de una mano que toca a la

---

<sup>71</sup> Ibid., p. 72.

<sup>72</sup> Ibid., p. 83.

<sup>73</sup> Ibid., p. 101.

otra, el tacto es también la modalidad sensible que revela la inextricable solidaridad de los distintos campos, por ejemplo, en el caso del espacio háptico, a través del cual la visión entra en contacto con la sensación de movimiento en una imagen. “Las obras de arte plásticas, figurativas o no, nos recuerdan a veces que ellas pertenecen al imperio de lo tangible”<sup>74</sup>.

El mundo sensible es el mundo de la presencia. Lo contrario de la presencia es el alejamiento, no la ausencia. De este modo, la presencia implica al mismo tiempo distancia: para un ser corporal, la proximidad de un objeto es al mismo tiempo la sentencia de su distancia, por mínima que sea. Al tocar un objeto, su misma objetividad requiere cierta lejanía. El cuerpo propio es el principio de apertura del mundo, “abrir el espacio es abrir un mundo”<sup>75</sup>, y la espacialidad requiere desde un comienzo la diferencia entre un objeto y otro.

En el mundo del sentir, no obstante, deben distinguirse dos niveles distintos de la presencia inmediata del sentido, uno de los cuales es anterior a la representación, y el otro posterior. Así, por ejemplo, no es lo mismo la experiencia del animal en su entorno, que la experiencia sensible en la contemplación de un paisaje, o bien en la apreciación de una obra de arte. De este modo, si bien la experiencia estética es una experiencia sensible, su aspiración a lo sensible no se encuentra delimitada en la capa originaria del mundo. Las cualidades sensibles de una obra de arte requieren una fijación a partir de algún sentido representativo que ordene cuáles de estos gestos estéticos son parte integrante de la obra. La experiencia estética, en tanto fenómeno histórico de la modernidad, supone a su base un

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 105.

<sup>75</sup> Ibid., p. 60.

distanciamiento del mundo sensible que sólo la representación captura. Sin embargo, la mediación de la representación no implica una pérdida de la inmediatez de lo sensible. El fenómeno expresivo en el arte, su captación inmediata, será uno de los modos de esclarecimiento de la presencia inmediata de lo sensible en el nivel de la representación.

#### *2.4 El objeto estético como unidad de lo sensible*

En el apartado anterior se ha propuesto el esquema metafísico de la carne como un modo de entender la unidad de los sentidos. Se consideraría, entonces, la presencia de un fondo indiferenciado, y originario, en el cual, además de establecerse una relación de comunidad ontológica entre el cuerpo y las cosas, las diversas formas sensoriales, lo visible, lo audible, lo tangible, se interpenetrarían. Ocupa un lugar privilegiado, en esta consideración de la comunicación entre sentidos, el papel de las sinestesias. “[E]l tema de las sinestesias nos invita a evocar la unidad primera de este sensible, que no procede del objeto, reivindicando su identidad...”<sup>76</sup>. Siguiendo, una vez más, a Merleau-Ponty, Dufrenne plantea que “si la unidad de lo sensible es al menos presentida en la experiencia de la sinestesia, ella puede también ser vivida – sino lograda – por la práctica de las artes”<sup>77</sup>. De este modo, la unidad de lo sensible puede realizarse en el campo de la representación, y no sólo como una característica del fondo indiferenciado del mundo originario de la carne. En la experiencia estética, la unidad de la obra se realiza a partir de una “expresión común”<sup>78</sup>, que no puede

---

<sup>76</sup> *OO*, p. 118.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 148.

ser delimitada de acuerdo a una modalidad sensible específica. Así, por ejemplo, en *Música invisible IV* (2005) de Cecilia Arditto, o en su *Split piano* (2008), obra diseñada para sonido y luz, la audición y lo visible se interpenetran consolidando una forma irreductible a cualquiera de sus elementos. Del mismo modo, lo visible invade la escritura de un poema, como en el caso privilegiado de los caligramas, donde “la pintura que introduce en la poesía no es figurativa, el grafismo tiene una función distinta que la de ilustrar”<sup>79</sup>, sino es que dicha espacialización es un rasgo extensible a todo poema, como en el *Espantapájaros* de O. Girondo. ¿Cuál es la relación entre el espacio y la música? ¿Se trata sólo de metáforas en todas las teorías que afirman la existencia de un “espacio acústico”? La relación de altura entre tonos ya indica una espacialidad mínima de distancias que pareciera indicar que el espacio es condición de la forma musical.

La obra de arte se propone como un “exaltación sensible”. La experiencia estética, entonces, encuentra un modo específico de realizar esta consagración del mundo sensible, distinto de la mera afección originaria. Lo cual no quiere decir que la experiencia estética no sea una experiencia privilegiada de acceso al mundo originario. Antes que de afecciones, en la experiencia del objeto estético se trata de afectos, como ya lo entreviera Kant en la delimitación de la pertinencia del sentimiento en la analítica de lo bello en la *Crítica del Juicio*. Aunque Kant no se dedicara más que en unos pocos párrafos a la cuestión del arte, sólo marginalmente, apenas destacando la relación entre el genio y la obra como símbolo de la moralidad, es importante tener presente un resultado concurrente en su planteo: la experiencia estética de la obra de arte place como si fuera naturaleza. Y la

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 149.

comunidad que establece la experiencia de la belleza con el mundo podría ser asimilada al descubrimiento de un mundo originario sino fuera porque para Kant ese acceso se da a través del juicio y sometido al principio de finalidad.

En los capítulos que siguen se delimitará, por un lado, la noción de expresión como cualidad que la experiencia estética captura en la presencia de la obra de arte al recibirla como objeto estético; por otro lado, ya que al análisis fenomenológico del polo noemático corresponde la explicitación del polo noético (aunque ya se ha dejado sentado que la inspiración en el análisis duffrenniano no se orienta de acuerdo a la noción de constitución), la expresión encontrará en el sujeto su vía de acceso a través del sentimiento. Las aclaraciones precedentes sobre la relación y la imbricación de los modos de lo sensible tienen la función operatoria de permitir que se limite este estudio a una sola disciplina artística, el arte visual plástico, sabiendo que en una obra de arte visual se encuentra mucho más que lo visible.

## PERCEPCIÓN, MUNDO Y ESTRUCTURA

### **CAPÍTULO 3:**

#### **Condiciones (empíricas y ontológicas)**

#### **de manifestación del objeto estético**

Este capítulo se propone realizar una primera aproximación al fenómeno estético. Se entiende por dicho fenómeno el objeto que se da en una percepción estética. El análisis que comienza en esta segunda parte de la investigación, orientado principalmente por la obra de arte como hilo conductor, concluirá con el establecimiento de distintos niveles en la estructura del objeto estético (Cf. Cap. 5). No obstante, una primera aclaración, antes de comenzar el desarrollo expositivo, se encuentra en advertir que la descripción del objeto estético remite a la experiencia del espectador, o bien del sujeto que recibe la presencia de dicho objeto. Esta aclaración tiene el valor de delimitar el proyecto de una estética fenomenológica respecto de las orientaciones de formalización de teorías estéticas que se atienden exclusivamente al fenómeno de la creación, desde un punto de vista psicológico, o bien a la descripción de las obras de arte como objetos sociales, culturales o mercantiles, o bien a un interés antropológico sobre las mismas.

Una investigación sobre la experiencia estética no es una investigación estricta sobre los objetos del mundo del arte. No obstante, los objetos artísticos pueden ser objetos privilegiados para alojar la experiencia estética, aunque no sean los únicos, siendo además

que la consideración de otros factores que los caracterizan (valor histórico, valor de consumo, etc.) no son relevantes para el análisis estético.

La *Phenomenologie de l'expérience esthétique* (1953) de M. Dufrenne se propone como una elucidación del *status ontológico* del objeto estético. Para realizar este propósito, de acuerdo con la enseñanza fenomenológica, definirá al objeto estético como el *correlato* de una experiencia estética<sup>80</sup>. Dufrenne se propone una descripción del objeto estético, que será descubierto a partir de la obra arte, sin que ambos puedan identificarse. “[E]l objeto estético no se puede definir sino por referencia a la experiencia estética, *mientras que* la obra de arte se define por fuera de esta experiencia y como aquello que la provoca”<sup>81</sup>.

### 3.1 Objeto estético y obra de arte

El examen ontológico de la obra de arte comienza a partir de reconocer que dicho objeto se hace presente de modo privilegiado en su aparición estética. Fuera de esta experiencia es un objeto más del mundo. No existe plenamente sino en la percepción estética. Aunque no por eso el objeto artístico se agota en sus cualidades estéticas. Esta afirmación remanida será el punto de partida para investigar el estatuto de dichas cualidades en la obra de arte cuando éstas se dan en una presentación estética.

---

<sup>80</sup> “[E]s estético todo objeto que es estetizado por una experiencia estética” *PEE*, p. 9.

<sup>81</sup> *Ibid.* Cursiva añadida.

La obra de arte, por más indubitable que sea la realidad que le confiera el acto creador, puede tener una existencia equívoca dado que su vocación es trascender hacia el objeto estético, en el cual alcanza, con su consagración, la plenitud de su ser. Por ejemplo, un artista que afirma que su última producción es una obra de arte requiere asimismo que dicho gesto se vea completado por una experiencia que realice con dicha producción un objeto estético<sup>82</sup>. El afán de nominación no suele ser suficiente para delimitar un campo de realidad. Hasta los magos necesitan de un público, incluso cuando ellos - y quizás esto ocurra también con los artistas - puedan ser los que primero consagren su obra como espectadores. La vocación de trascendencia de una obra de arte hacia la condición de objeto estético nombra este pasaje por el cual el problema ontológico de la obra de arte requiere ser planteado en la percepción del que recibe la obra<sup>83</sup>. Si Alberto Greco, con sus *vivo-dito*, además de hacerse expender un certificado por Ben Vautier (que garantizaba que el propio Greco era una "auténtica obra de arte"), no se hubiera exhibido él mismo como obra de arte, su trabajo apenas habría sido una hazaña intelectual o una crítica al mundo del arte. No obstante, si Greco mismo pudo ser una obra de arte es porque dicha exhibición (la consecución de fotografías, la anticipación del momento de presentación, el anuncio, etc.) estipula un aspecto fundamental de la obra de arte como objeto estético: requiere una presentación sensible.

Marginalmente, debiera destacarse que obras recientes en las que el soporte sensible pareciera estar elidido no son un obstáculo para esta concepción. Por ejemplo, la instalación *No es* (2004) de Martín Bonadeo, en cuyo centro se presenta una brújula "desorientada" a

---

<sup>82</sup> Cf. *PEE*, p. 46.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 47.

través del recurso a electroimanes, pareciera desenvolverse en una celebración negativa del espacio material, intercambiado por una apuesta efímera y relacional. Sin embargo, es importante notar no sólo que la obra está enmarcada por cuatro frascos y la proyección de un atardecer, sino por una secuencia que ordena la experiencia corporal del espectador, y que testifica de que incluso en estos casos extremos es necesaria una delimitación del ámbito en que tendrá lugar la recepción del objeto estético. La obra tiene un espacio sensible, aunque sea inmaterial. Lo mismo podría decirse de aquellas obras que se desenvuelven en soportes energéticos o en el recurso a nuevas tecnologías<sup>84</sup>. Del mismo modo, la mención de este ejemplo es cardinal para plantear una distinción que es preciso dejar aclarada desde un comienzo, aunque su fundamento vaya a resolverse luego: el aspecto sensible en una obra no se identifica con su soporte material.

De este modo, el objeto estético es aquél que se manifiesta en un objeto que puede ser material o no. “El cuadro, la estatua, no son sino signos que esperan... [...] permitiendo manifestarse a lo sensible que duerme en ellos hasta que una mirada viene a despertarlos”<sup>85</sup>.

En un capítulo posterior nos ocuparemos de la relación entre objeto estético y objeto

---

<sup>84</sup> Por un motivo heurístico, limitaré el recurso en los ejemplos de esta investigación, dejando a un lado la consideración de nuevas tecnologías, que llevaría a dar cuenta de una concepción virtual del espacio. No obstante, estimo que los resultados aquí obtenidos podrían ser aplicados a dicha consideración. Que la fenomenología de Dufrenne puede ser una herramienta propicia para enfocar dicho tema se encuentra expresado en el artículo de Bekesi, J. “Dufrenne and the virtual as an aesthetic category in phenomenology”, *Journal of French Philosophy. Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Francaise*, Vol. XI, No. 1, 1999. El artículo de Bekesi establece una relación entre la concepción dufrenniana del *a priori* y la categoría de virtual desarrollada en la última parte de *El ojo y la oreja* y la aplica a la consideración del videoarte y el *Net.art*. Para una exploración de este mismo tema, pero desde otro punto de vista, Cf. Bourriaud N. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

<sup>85</sup> PEE, p. 46.

significante (Cf. Cap. 6), considerando específicamente la noción de signo implícita en la frase anterior. En este punto, vale destacar lo siguiente: la obra de arte es lo que queda de un objeto estético cuando éste no es percibido, mientras espera su epifanía posible. En este punto, importa terminar de distinguir el objeto estético como organización de signos sensibles, a partir de otras dos determinaciones:

- a) Si bien un objeto estético implica su construcción a partir de ciertos “gestos de convención”<sup>86</sup>, y dichas convenciones ocupan un lugar en el desciframiento técnico de la obra, el objeto estético no se resume en las pautas técnicas de su realización. Un cuadro, si bien puede ser interpelado a partir de sus condiciones de concreción<sup>87</sup> (variables en la historia del arte; piénsese, por ejemplo, en lo que el impresionismo debió a la fabricación industrial de los tubos de colores) no es recibido como objeto de una experiencia a partir de dicha descripción. Incluso, el ingenio de “reconstrucción” de la forma de una obra puede ser la tarea de un crítico profesional, pero no la del espectador concernido que aquí se busca delimitar. Debe quedar en claro, asimismo, que “espectador concernido” no quiere decir “espectador

---

<sup>86</sup> Ibid., p. 38.

<sup>87</sup> “Las normas que presiden un género son indisolublemente materiales y culturales, es decir, expresan a la vez la naturaleza propia del arte particular y ciertas exigencias de la cultura que sistematizan y orientan las exigencias técnicas”. *PEE*, p. 304. Con el propósito de evitar solapamientos terminológicos propondré el siguiente esquema (general y, por lo tanto, cuestionable) de análisis de una obra visual:

- a) Aspectos técnicos: relativos a su ejecución, tipo de soporte, materiales utilizados, tamaño, etc.
- b) Aspectos formales: b1) línea; b2) volumen; b3) espacio; b4) color; b5) luz; b6) composición.
- c) Aspectos icónicos o representativos: relativos al motivo, cuadros de género, o bien retrato, o bien paisaje, naturalezas muertas, bodegones, etc. En este nivel también podrían considerarse aspectos socio-históricos, simbólicos, etc.

Que haya una distinción analítica entre aspectos técnicos y formales no quiere decir que no pueda haber un condicionamiento entre ambos. Analizar dicho tópico no es un tema de esta investigación.

ingenuo". El conocimiento de ciertas reglas formales de configuración de una obra de arte es una condición indispensable para la concreción de la experiencia estética, pero no para la determinación del estatuto del objeto estético. Quizás esto no sea "evidente" en el caso del arte visual, pero sí lo es en el caso de la Ópera, donde el vestuario, la iluminación, la entonación de la voz, etc. constituyen un certamen de reglas codificadas que sólo el espectador iniciado puede tener presente<sup>88</sup>. Es a este espectador que la obra está destinada. Aquél que no conoce una forma artística, difícilmente puede participar del mundo específico que una obra en particular expone. Al mismo tiempo, los aspectos formales de una obra, en tanto condiciones, no deben confundirse con condiciones de una mayor generalidad y que no integran la forma de una obra. Es habitual que un cuadro esté colgado en una pared, que los museos tengan puertas de entrada y salida, etc. aunque la enumeración de estas condiciones sólo demuestra que el arte contemporáneo se ha desenvuelto en la trasgresión de muchas de estas normas accidentales y empíricas<sup>89</sup>. Sin embargo, queda aún por interrogar el estatuto del objeto estético, a partir de una pregunta fundamental: ¿Cómo acceder al modo de ser estético de la obra de arte? Entre los aspectos sensibles de una obra, "¿cuáles pertenecen propiamente al objeto estético?"<sup>90</sup>.

- b) Si el objeto estético no se confunde con las reglas técnicas de su producción, ni con las condiciones de exposición (por ejemplo, podría acordarse que una obra musical

---

<sup>88</sup> Cf. *PEE*, p. 42.

<sup>89</sup> Cf. *PEE*, p. 37.

<sup>90</sup> *PEE*, p. 35.

no se confunde con la partitura ni con la sala de conciertos en que se lleva a cabo<sup>91</sup>), parecería “indiscutible” identificar la obra con el espectáculo de su ejecución. En el próximo apartado se volverá sobre este tema con mayor detenimiento. Baste aquí decir que el espectáculo en que se manifiesta una obra no es la manifestación estética de una obra, aunque ésta pueda suponerlo como otra de sus condiciones. Un espectáculo es una organización social con una determinada distribución del tiempo, que envuelve una práctica de regulación de conductas esperables, etc., antes que una experiencia estética. Se puede asistir a una *inauguración* y no tener ningún contacto con la obra presentada. Por lo tanto, la participación en un orden social, en el cual “el arte puede ser considerado como una institución autónoma [...] que, quizás, en el seno del *consensus* social obedece a un dinamismo propio”<sup>92</sup>, no es condición suficiente para la manifestación de la obra como objeto estético.

Es la determinación sensible del objeto, entrevista desde un comienzo, la que permite especificar una primera aproximación al estatuto del objeto estético. Si “lo que es la sustancia misma de la obra, es lo sensible que no está dado sino en la presencia”<sup>93</sup>, la única determinación posible del objeto estético se encontrará afirmando que se trata de un objeto *irreal* (Cf. **Cap. 7**). Si el objeto estético es un llamado a la percepción de las cualidades sensibles de una obra de arte, sólo cabe afirmar que la obra consigue dicha presentación estética cuando no remite a otra cosa más que a sí misma, sin importar el medio social en

---

<sup>91</sup> Cf. *PEE*, pp. 34-36.

<sup>92</sup> *PEE*, p. 14.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 41.

que se desempeña, la reglas técnicas de su construcción ni las condiciones accidentales de su consecución. La irrealidad del objeto estético no nombra otra cosa más que la indiferencia de su existencia social, técnica y material. Este es un rasgo que los viejos maestros de la estética han sabido elucidar de acuerdo a la noción de *desinterés*. Platón veía en dicho rasgo un peligro. Aristóteles fue el primero en deslindar el campo de una estética autónoma (que posteriormente se cerraría en el siglo XVIII). A pesar de algunos críticos, no cabe sino reconocer que el mundo de los objetos estéticos es un mundo de objetos inútiles.

### 3.2 Objeto estético y ejecución

En el apartado anterior se ha anticipado el tópico de la ejecución de las obras de arte en relación a ciertas pautas de realización que toda técnica artística supone. Entonces se ha afirmado que el objeto estético no se constituye por dichas condiciones técnicas, sino por la percepción que lo subtiende. En este apartado específico correspondería plantear la cuestión de la ejecución desde un punto de vista más amplio, esto es, considerando que hay disciplinas artísticas en las que la percepción estética requiere una ejecución por parte de algún intérprete, pudiendo éste ser el autor de la obra, o no. Dado que por una razón metodológica se ha planteado desde un comienzo que se buscaría prestar atención al arte visual, para dosificar la exposición en acuerdo a una delimitación sistemática, este apartado, no obstante, en el cual se retomarán aspectos de otros campos artísticos, tiene la función de hacer patente que el objeto estético no se identifica con un objeto real o material. Si la ejecución de una obra es condición de la manifestación de un objeto estético, entonces hay una dimensión suplementaria a los materiales que integran la obra. Este

apartado es un complemento de la conclusión anterior por la cual se afirmara, en una primera oportunidad, que el objeto estético es un objeto *irreal*.

Que la ejecución introduce una modificación en el estatuto ontológico de la obra como objeto estético puede verificarse en los siguientes casos:

- a) Existen artes donde el ejecutante no es el autor: un poema no puede ser apreciado sino al recitarlo. Lo mismo ocurre en el caso de la actuación, donde el actor pone en acto un personaje que él mismo no creó (y en el caso de que el actor sea también dramaturgo, es claro que en tanto actor no está cumpliendo su función de creador de la obra). La dimensión estética que la ejecución añade a un objeto material se encuentra en la particularidad del *modo* de darse de este objeto. Así, en un poema, “el sentido de una palabra no es separable de todos los componentes corporales anexos. Lo que se dice es inseparable de lo que se quiere decir y de cómo se lo dice”<sup>94</sup>. La ejecución de una obra de arte, en el caso que aquí se considera, introduce un dimensión suplementaria que Dufrenne llama “verdad del objeto” (Cf. Cap. 5.3), entendiéndolo por ésta una transfiguración de los aspectos sensoriales del objeto material que pasan a integrar una configuración sensible en el objeto estético. La partitura de una obra musical no es la obra musical... sino su partitura, siendo que la obra musical requiere la participación de sonidos materiales aún en el caso de que éstos no sean parte de la obra de arte como objeto estético. La música del siglo XX, especialmente los desarrollos de la música concreta, nos muestran que en una obra musical siempre se encuentra más que lo que su partitura indica. Del mismo modo,

---

<sup>94</sup> PEE, p. 52.

y en relación a sus materiales, recién en los años 50' la música académica ha llamado la atención sobre la pertinencia del ruido para la experiencia musical. No obstante, no todo ruido puede ser integrado en una obra musical como objeto estético, ya que al momento de plantear que la ejecución de dicho sonido supone una apropiación de su materialidad, el sonido comienza a valer por algo más que su timbre, altura o intensidad, y pasa a integrar una estructura armónica y rítmica que ordena nuestra percepción musical, por ejemplo, en la forma sonata. La materialidad y la sensación (Cf. Cap. 2.1) no son condiciones suficientes del objeto estético, no sólo porque la utilización de materiales se encuentra en variación constante en cualquier técnica musical, sino porque hay una distancia "insalvable" incluso entre dos sonatas distintas.

- b) Existen artes donde el ejecutante es el autor: A decir verdad, todas las artes requieren una ejecución y, en este sentido amplio, la ejecución es el proceso creativo. "El pintor ejecuta el retrato, el escultor el busto. La creación es aquí ejecución. Pero si el pintor también es ejecutante, ¿qué preexiste a la ejecución?"<sup>95</sup>. Por esta vía se esclarece de modo prístino la distancia entre el objeto estético y su soporte material. Este problema se plantea para todas las artes, y lo mismo para aquellas donde la ejecución es diferida: "¿cuándo la obra comienza a existir antes de difundirse en lo sensible?"<sup>96</sup>. El soporte de una obra no es anterior cronológicamente a la ejecución, no es una cuestión temporal la que se plantea en este punto, sino que establece el modo ingreso de un objeto real al mundo irreal de

---

<sup>95</sup> Ibid., p. 65.

<sup>96</sup> Ibid.

los objetos estéticos. La relación entre la irrealidad y la ejecución viene dada a partir de considerar no tanto el proceso técnico en juego en la producción artística como el resultado del objeto estético en tanto objeto que llama a una percepción estética.

Puede concluirse este apartado destacando que al referirnos a la ejecución no estamos nombrando ninguna práctica empírica específica, ni el objeto de una valoración que dirima si una obra estuvo bien o mal implementada. Tampoco se ha planteado el problema de la identidad del objeto estético en relación con la ejecución, esto es, si la aparición de una obra de arte como objeto estético puede ser utilizada como criterio de demarcación de la identidad de otras obras de arte (lo que sería en principio difícil de sostener, ya que indicaría que hay tantas obras como ejecuciones de las misma - el carácter temporal del objeto estético será retomado en los dos capítulos siguientes de esta segunda parte de la investigación). Apenas se ha propuesto un esclarecimiento: la ejecución es una condición indispensable de presentación de cualquier objeto estético, ya que por esta vía se actualizan dos rasgos fundamentales: la materialidad y el decurso temporal de la forma que lo organiza. La ejecución es el articulador de la presencia del objeto estético en un mundo sensible para un espectador. La figura y participación de este último elemento es el que ahora debe investigarse.

### 3.3 Función ontológica del público

En el apartado anterior se ha destacado de qué modo la ejecución de una obra es constituyente de su condición ontológica como objeto estético. Asimismo, anticipadamente se ha establecido el papel de ciertas pautas técnicas de realización de una obra como condiciones necesarias, aunque no suficientes, de manifestación del objeto estético para un espectador. En este apartado cabe investigar la participación del público como elemento determinante, a su manera, de la donación del objeto estético. Por esta vía podrá tenerse presente un nuevo sentido de la noción de ejecución, que ya no involucra directamente a la convocatoria de un intérprete distinto del creador dado que el espectador mismo es quien porta esta función.

La participación del espectador en las obras de arte ha sido uno de los tópicos más utilizados para referirse a las particularidades del arte contemporáneo<sup>97</sup>. Contra esta afirmación, que busca encontrar una descripción novedosa de un fenómeno reciente, algunos teóricos han sostenido desde mucho antes que la apertura de la obra de arte al espectador es una condición irreductible para consolidar su significado. En este punto, el análisis fenomenológico indica que no sólo se trata del significado de la obra de arte en el encuentro con el público, sino del estatuto mismo de la obra como objeto estético<sup>98</sup>. La investigación de la ejecución, primero a partir de sus pasos de realización, luego de sus modos de interpretación y concretización, y, finalmente, de su modo de recepción activa por un público, consolida el estatuto de la obra de arte, en tanto objeto estético, como el

---

<sup>97</sup> Cf. Bourriaud, N. *Estética Relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

<sup>98</sup> Cf. PEE, p. 83.

intrincado centro de una trama de participaciones recíprocas: el tiempo histórico, las convenciones de cada disciplina artística, las normas sociales de recepción de una obra, aunque sin reducirse a ninguna de ellas. Esta serie de condiciones apuntan la existencia de la obra de arte como anclada en un mundo dado; en el próximo capítulo (Cf. Cap. 4), no obstante, quedará por investigar el *mundo* que la obra abre. Finalmente, este apartado concluye la especificación del objeto estético como un objeto que desborda la cualidad material del objeto efectivo, aunque su condición de objeto irreal no desmienta su presencia concreta en la percepción. M. Dufrenne expresa esta conclusión al afirmar que “si lo sensible pasa a segundo plano, deviene un accidente o un signo, el objeto cesa de ser estético [...] Ellos [en el caso de los colores de un cuadro] vuelven a su estado de cosas o de ideas, se convierten en un producto químico o en una vibración, pero ya no color; ellos no son color sino para quien lo percibe, y el cuadro no es verdaderamente un objeto estético”<sup>99</sup>.

Dos puntuaciones podrían realizarse respecto del papel del espectador en la manifestación estética de la obra de arte:

- a) El espectador puede participar tanto como ejecutante o como testigo<sup>100</sup> de la obra de arte, dependiendo esta diferencia de la necesidad de un intérprete o no. En el caso de la poesía, por ejemplo, el espectador es al mismo tiempo el ejecutante de la obra. En este caso, es clara la función ontológico-estética que la ejecución del espectador

---

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Ibid.

provee a la obra<sup>101</sup>: al leer el poema, en voz alta o simplemente en el soporte de la voz interna, el lector dota al conjunto de palabras de una cualidad estética reciente por el encuentro con su entonación prosódica y ritmo. El poema deja de ser ese conjunto de palabras escritas en un papel, inexpresivas para quien las encuentra en una percepción desatenta, para convertirse en un acontecimiento estético autorreferencial, ya que tampoco importa, para el caso, el estado de cosas posible al que dichas palabras refieren tanto como la condición sensible que las alienta.

- b) Como testigo, el espectador participa de modo solitario, como “esa subjetividad que para ser plenamente subjetividad, no puede ser sino singular, a la que se refiere el aparecer, para la cual y por la cual este aparecer es *significante*”<sup>102</sup>. Por ejemplo, en las artes visuales, el espectador debe encontrar alguna disposición específica que le permita acceder a la obra. Toda obra visual, por ejemplo, implica una determinada espacialidad con la cual somete al espectador. El espectador como testigo es condición de la manifestación del objeto estético. Podría decirse que toda obra tiene incorporado un espectador delimitado<sup>103</sup> en su construcción misma, muchas veces siendo el autor el primero en advertirlo. “El cuadro está hecho para ser visto a una determinada distancia, desde un cierto punto de vista, para organizarse bajo la mirada, el diseño preciso, los colores componiéndose y animándose, tomando su relieve”<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> Cf. *PEE*, p. 89.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>103</sup> Cf. *PEE*, p. 101.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 91.

Al demostrar su incorporación a la obra, ya sea a través de la ejecución empírica, o bien como espectador tácito en la realización del creador, la investigación sobre la función del público revela que toda obra, para alcanzar su plenitud estética, requiere algo más que una cierta condición material. De este modo, en la figura del público, queda indicada la percepción en la cual el objeto estético se consolida. M. Dufrenne lo expresa en los términos siguiente: “El objeto estético no aparece plenamente sino cuando la obra es ejecutada”<sup>105</sup>.

Además de estas dos consideraciones, es preciso tener presente que el público siempre participa de una obra de arte a partir de ciertas convenciones de recepción de dicha obra. Se ha especificado, en este capítulo, que dichas condiciones nos son suficientes. No obstante, no dejan de ser necesarias. Por ejemplo, en el caso de la obra musical, “el público colabora a la ejecución otorgando a la obra la tela de fondo de un verdadero silencio”<sup>106</sup>. Es claro que las condiciones de recepción de una obra son variables con el tiempo y no pueden ser pautadas de antemano sin un estudio de la historia de las disciplinas artísticas. No obstante, el principio que se desprende de lo anterior es que siempre hay instrucciones empíricas que nos indican cómo participar de una obra. Frente a una obra de arte contemporáneo, el espectador desinformado no sabe cómo reaccionar, siendo que la mayoría de las veces cuestiona el estatuto artístico de la obra. Esta reacción no hace más que evidenciar la falta del código que permite acceder a la obra. Quien no tenga o pueda tener el código que instruya la recepción de la obra de arte, menos aún encontrará la clave de ejecución y la manifestación estética de la obra.

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 119.

<sup>106</sup> Ibid., p. 85.

## CAPÍTULO 4:

### El mundo del objeto estético

En este capítulo investigaremos la relación entre la obra de arte y la condición temporal y espacial del mundo objetivo para, en un segundo momento, advertir que la obra de arte encuentra en el objeto estético una primera determinación como representación de un mundo propio. Este primer nivel representativo será la condición para determinar luego el estatuto expresivo del objeto estético, en una especificación de su estructura que se realizará en el próximo capítulo (Cf. Cap. 5). De este modo, por esta vía de investigación, se comenzarán a describir las capas de sentido que el objeto estético porta en tanto objeto significativo (Cf. Cap. 6).

Si la obra de arte en su revelación abre un mundo, ese mundo se encuentra fundamentado en el único mundo sensible en que todos los objetos encuentran su fundamento<sup>107</sup>. Este aspecto llevará a plantear nuevas consideraciones acerca del estatuto *irreal* del objeto estético, en sus relaciones con los objetos ideales y reales. Para introducir la consideración

---

<sup>107</sup> "Lo propio del objeto estético es que la significación sea inmanente al signo, y esté tomada por él en el mundo de las cosas. Si el objeto estético fuese propiamente inteligible, y si el signo fuese un instrumento necesario pero indiferente, sería posible separar signo y significación y exiliar la significación en otro mundo abierto al entendimiento y no a la percepción, como un mundo de objetos ideales" PEE, p. 199. La relación entre objeto estético y signo será retomada en un capítulo posterior. En este punto, cabe anticipar que es el modo particular de concebir la relación entre signo y significación lo que lleva a Dufrenne a afirmar que el objeto estético no es un objeto ideal. Se destacará, en este capítulo, que dicha posición es convergente con el planteo husserliano.

sobre el mundo del objeto estético es preciso realizar, en primer lugar, un análisis que sitúe al objeto estético entre distintos tipos de objetos, y que demuestre que el objeto estético no se encuentra en el mundo objetivo del mismo modo que los otros. Es esta relación específica entre el objeto estético y el mundo lo que se trata de investigar en este punto.

#### 4.1 *El objeto estético, el útil y la cosa natural*

Si el objeto estético es aquél que se da en una percepción estética (Cf. Cap. 4), entonces, a primera vista, podría parecer vano intentar una clasificación de objetos, ya que cualquier objeto podría resultar “estetizado”. De hecho, el arte contemporáneo, a partir de Duchamp y los *ready-made* no ha hecho más que problematizar este aspecto. Si hoy en día cualquier objeto puede ser considerado una obra de arte<sup>108</sup>, esta sentencia no es sino el corolario de una afirmación más básica: todo objeto puede ser considerado desde un punto de vista estético. De este modo, un martillo, una piedra, etc. podrían ser candidatos legítimos para el *mundo del arte*<sup>109</sup>, como demuestran no sólo el arte conceptual, sino también el *land-art*,

---

<sup>108</sup> Cf. Jimenez, M. *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2003. Capítulo 1: “Arte es todo lo que los hombres llaman arte”. Danto, A. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires, Paidós, 2004. La definición cognitivista (y esencialista) del arte formulada por Danto, a partir de la noción de representación y de una concepción retórica de la expresión, podría ser comparada, con notoria cercanía, a la ontología del arte explicitada por Dufrenne.

<sup>109</sup> Tomo la expresión “mundo del arte” (*Artworld*) en el sentido en que fuera acuñada por Danto en 1964, y retomada posteriormente en la corriente institucionalista desarrollada por G. Dickie. “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar – una atmósfera de teoría artística, un conocimiento del mundo del arte: un mundo del arte” (Danto, A. “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, No. 61, 1964, p. 580). Mundo del arte designa, de este modo, un conjunto de prácticas y de significados que dan un sentido a un objeto, distinguiéndolo entonces de su contraparte ordinaria.

etc. No obstante, desarrollar una distinción entre tipos de objetos, que a su vez llevaría a distinguir distintos tipos de cultura (Cf. Cap. 4.3), sigue siendo un propósito aplicable, en la medida en que un martillo bien podría condescender a convertirse en un objeto estético, pero eso no invalidaría su función de objeto útil.

En una primera aproximación, podría decirse que el útil es aquel objeto que, a diferencia de la cosa natural, “lleva la marca del hombre”<sup>110</sup>. El útil es un objeto que “ha sido hecho”<sup>111</sup>, siendo que dicha factura denota la presencia de una ley exterior, una finalidad a la cual el objeto apronta. De acuerdo a la propuesta heideggeriana (Cf. Cap. 1.2.d) de *Ser y tiempo*, el útil es un objeto *a la mano* (*Zuhandenheit*), destinado a un proyecto antes que al sentimiento, como sería el caso del objeto estético. “El útil solicita [...] la acción: su familiaridad nos induce a una connivencia en la que la percepción se pierde en el gesto. No requiere la atención sino cuando se convierte en un problema, y deviene una cosa ante los ojos”<sup>112</sup>. Esta nueva referencia heideggeriana (al *Vorhandenheit*) es utilizada por Dufrenne como un modo de introducir una reflexión acerca del objeto natural, respecto del cual también debería distinguirse el objeto estético.

La cosa natural, al contrario del útil, se presenta como un objeto “inhumano”<sup>113</sup>. En este punto, el planteo de Dufrenne es concurrente con el de Merleau-Ponty. En todo objeto alienta una “presencia extraña”<sup>114</sup>. En la misma vía, Merleau-Ponty afirmaba que lo natural

---

<sup>110</sup> PEE, p. 120-121.

<sup>111</sup> Ibid., p. 122.

<sup>112</sup> Ibid., p. 124.

<sup>113</sup> PEE, p. 124

<sup>114</sup> Ibid.

corresponde a una cierta dimensión no-cósica de todo objeto (en la medida en que éste se define, en principio, como una *norma* correlativa a un esquema motriz habitual<sup>115</sup>), aquella dimensión que remite al mundo como estructura abierta. “Incluso las cosas que me rodean me exceden a condición de que interrumpa mi comercio habitual con ellas y de que las vuelva a encontrar, más acá del mundo humano o simplemente viviente, bajo su aspecto de cosas naturales”<sup>116</sup>. Sin embargo, Dufrenne se aleja de la concepción merleau-pontyana al plantear que el arraigo de las cosas en un “fondo de naturaleza” no es condición suficiente para la descripción de la experiencia estética. Es cierto que el objeto estético no se propone a una acción como el útil, pero esto no quiere decir que pueda identificarse con la cosa natural.

El objeto estético podría ser tomado por una cosa natural en la medida en que “el objeto estético está ahí, simplemente, y no espera de mí sino el homenaje de una percepción. Éste tiene la presencia obstinada de la cosa”<sup>117</sup>. Sin otro designio que el de ser percibido, el objeto estético no tiene otro anclaje que el de ser una presencia sensible. “El objeto estético es lo sensible que aparece en su gloria”<sup>118</sup>. Sin embargo, no debería desconocerse que en el caso de las obras de arte, el objeto estético se encuentra subtendido por una elaboración humana. Por lo tanto, el objeto estético también lleva implícita cierta “marca del hombre”, y, en este punto, es que su condición de objeto estético alcanza una máxima realización,

---

<sup>115</sup> *FP*, p. 316.

<sup>116</sup> Merleau-Ponty, M. *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977, p. 60. Es de acuerdo a esta concepción del mundo natural que Merleau-Ponty interpreta la concepción husserliana del mundo como horizonte de horizontes (Cf. *FP*, p. 365).

<sup>117</sup> *PEE*, 127.

<sup>118</sup> *Ibid.*

esto es, cuando indica la “presencia de un autor”<sup>119</sup>. Por lo tanto, “lo que llamamos naturaleza aquí [en el caso del objeto estético, lo que no debe llevar a identificarlos]... es más bien la experiencia de la necesidad de lo sensible, es decir, una *necesidad interior a lo sensible*”<sup>120</sup>. El objeto estético es de algún modo naturaleza, en el punto en que posee cierto aspecto incomprensible para un proyecto utilitario, yaciendo *como* una “mera cosa” para la percepción; pero no por eso debería descuidarse que el objeto estético no es una “mera cosa”, dado que también posee un sentido y una plenitud específica. El hecho de que dicha plenitud sea inmanente al mundo sensible<sup>121</sup> es lo que podría haber llevado a la confusión entre objeto estético y naturaleza<sup>122</sup>.

En tanto objeto realizado por una actividad humana, y tal es el caso de la obra de arte, el objeto estético lleva la impronta de su realizador. Este aspecto es el que lo diferencia del útil, dado que el útil conserva siempre cierto dejo de anonimato. “El objeto técnico es a primera vista anónimo y abstracto”<sup>123</sup>. Incluso cuando un objeto técnico lleve el nombre de

---

<sup>119</sup> Ibid., p. 139.

<sup>120</sup> PEE, p. 130. Cursiva añadida.

<sup>121</sup> “El arte rehabilita lo sensible, alterando o suprimiendo la figura del objeto a la que, en la percepción ordinaria, lo sensible reenvía inmediatamente; pero la descalificación del objeto no es una renuncia a toda significación: un sentido está es siempre inmanente a lo sensible, y este sentido es en principio la forma que manifiesta a la vez su plenitud y su necesidad” (Ibid., p. 131). Más adelante, Dufrenne afirma que “lo sensible aparece por la forma, pero también hace aparecer la forma, la forma siendo aquí aquello por lo que lo sensible es naturaleza” (Ibid., p. 133). En un capítulo posterior (Cf. Cap. 8) nos detendremos con detalle sobre la noción de forma.

<sup>122</sup> Por ejemplo, es posible que esta confusión es la que haya operado sobre Sartre en su trabajo “¿Qué es literatura?” al plantear una distinción entre las artes plásticas y las letras a partir de que las primeras constituyen objetos mientras que las segundas desarrollan un significado.

<sup>123</sup> Dufrenne, M. “Objet esthétique et objet technique” en: *Esthétique et Philosophie*. Paris, Éditions Klincksieck, 1967, p. 191. En adelante: OEOT.

su inventor, su caso no es asimilable al del objeto estético que, siempre llevando el nombre de su autor, expresa el sello de su creación. Asimismo, el advenimiento histórico de ambos objetos es distinto: en el objeto estético, su aparición se presenta como inmotivada, lo que no quiere decir que se encuentre fuera de la historia, desafiando todo concepto que pueda hacerse de su origen. En cambio, el objeto técnico “procede del concepto, desde que no es el producto de una praxis espontánea”<sup>124</sup>. La aparición de un objeto técnico utilitario se encuentra ordenada en un contexto de prácticas materiales que dotan de significación al objeto precisando su motivación. Al mismo tiempo, como fuera dicho, la norma que gobierna al objeto técnico es exterior al mismo, esto es, su sentido no es inmanente a la forma como en el caso del objeto estético, ya que el objeto remite a una acción por realizar. Esta remisión podría describirse a partir de la exposición de la *mundanidad* del mundo llevada a cabo por Heidegger en el párrafo 18 de *Ser y Tiempo*: la estructura de conformidad o encaje (*Bewandtnis*) de los instrumentos a la mano, a partir de la cual puede comprenderse el sentido del mundo, tiene su condición de posibilidad en la significatividad (*Bedeutsamkeit*). La mundanidad del mundo como un sistema de remisiones (*Verweisungsganzheit*) implica la característica fundamental de los instrumentos en el referirse a otros instrumentos de un contexto<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> J. San Martín explicita esta remisión del modo siguiente: “En efecto, un instrumento siempre implica una referencia a algo; en él tenemos siempre dos elementos: el instrumento y aquello a lo que se refiere. Esta dualidad es lo que Heidegger tiene presente en la construcción sintáctica *es bewenden lassen mit etwas bei etwas*, es decir, considerar algo como suficiente, darse por satisfecho con algo en un contexto determinado. Aplicada esa expresión a un instrumento quiere decir que el instrumento es suficiente o adecuado para algo, que me doy por satisfecho con ese instrumento; por ejemplo, para clavar clavos es suficiente con un martillo de tal peso”. San Martín, J. *Teoría de la cultura*. Madrid, Síntesis, 1999, p. 163.

Por su parte, el objeto estético, en cuanto apertura de un mundo, el del autor, “es al sentimiento en nosotros que llama y no a la acción”<sup>126</sup>. Sin embargo, la serie de distinciones mencionadas no debe llevar a creer que la técnica no participa de la creación de objetos estéticos. Si la experiencia estética requiere “la neutralización del mundo real”<sup>127</sup> (este será un aspecto que se destacará en un capítulo posterior, Cf. Cap. 7), muchas veces esta neutralización sólo puede ser indicada y sugerida al espectador a través de operaciones técnicas específicas que consolidan el código que aquél deberá aprender para poder acceder al mundo de la obra. Así, por ejemplo, siguiendo un ejemplo ya indicado (Cf. Cap. 3.2), la música concreta, realizada experimentalmente a partir de la utilización de filtros, reproducciones magnéticas y ejercicios sobre el timbre de un sonido, requiere la existencia de ciertas condiciones técnicas. No obstante, el objeto realizado, la pieza musical, no será un objeto utilitario, sino una obra de arte. Lo mismo podría pensarse de las condiciones materiales que hicieron posible la disposición del óleo para la pintura.

La principal incidencia de la técnica es la de proveer medios para la realización de objetos, ya sea utilitarios o estéticos. Sin embargo, en cuanto el objeto estético se presenta como existiendo en la “gloria de lo sensible”<sup>128</sup>, se distingue en un punto radical respecto de los útiles o cualquier otro objeto técnico: el objeto estético no acuerda con ninguna función en su estructura, “no tiene función práctica, su esencia reside toda en el mensaje que transmite,

---

<sup>126</sup> OEOT, p. 193.

<sup>127</sup> Ibid., p. 194.

<sup>128</sup> Ibid., p. 192.

menos por aquello que representa en el caso de tratarse de un arte figurativo que por lo que expresa: expresa un mundo donde se expresa a su vez el artista”<sup>129</sup>.

#### 4.2 *La obra de arte y el espacio*

Circunscribiendo el campo de investigación a las obras visuales, en este apartado se intentará formular una exposición de la relación de la obra del arte con el contexto espacial que la enmarca y acoge. Acostumbramos olvidar que las obras de arte son objetos espaciales. Atendidos principalmente a su manifestación estética, no advertimos que las obras de arte ocupan lugar, y que hay lugares específicos (variables de acuerdo al devenir histórico) encargados de exponerlas. De la misma manera, hay puntos de vista específicos desde los cuales algunas obras se manifiestan (Cf. Cap. 3.3.b). A partir de esta advertencia inicial podría tomarse conciencia, luego, de que la contemplación es una actividad eminentemente espacial, que concierne a determinados movimientos del cuerpo. Por ejemplo, *Continuidad Interrumpida* (1949) de Enio Iommi, invita al espectador a un paseo que circunde la obra, que recorra el movimiento sugerido del acero.

Con el fin de estipular la relación entre la obra de arte y el espacio, ya no considerando las condiciones espaciales que una obra de arte espera del espectador, sino el estatuto espacial mismo de la obra, me detendré en un apartado de la tercera parte de las lecciones de invierno del semestre 1904/05, dedicadas a los “Temas principales de la Fenomenología y

---

<sup>129</sup> Ibid., p. 196.

la Teoría del conocimiento”, tituladas *Phantasie und Bildbewusstsein*<sup>130</sup>, donde Husserl plantea específicamente el problema del estatuto espacial de la imagen. Daré aquí por sobreentendido que el objeto estético es una imagen, reservando para un capítulo posterior el debate que pueda tomar una decisión al respecto (Cf. Cap. 7).

Para Husserl, frente a una imagen física se intencionan tres objetos: a) la imagen como cosa física, constituida por la tela, papel, pigmentos, o cualquier otro material sensible modificado. Es en este sentido que podría decirse que la imagen está arrugada, gastada, etc; b) la imagen propiamente dicha; c) el referente de la imagen. Así, por ejemplo, frente al retrato fotográfico de un niño, la imagen física estaría dada por el soporte palpable de material fotográfico; la imagen del niño en tanto tal sería la “figura que aparece tridimensional construida visualmente desde las superficies grisáceas y las líneas cerradas”<sup>131</sup>, siendo ésta distinta, entonces, a la referencia del niño real.

Respecto de la relación entre la percepción de la imagen física y la imagen en tanto tal, Husserl afirma que “el mismo color-sensaciones que interpretamos a un tiempo como la distribución objetiva de colores en el papel, en la tela, la interpretamos en otro momento

---

<sup>130</sup> Husserl, E. *Gesammelte Werke-Husserliana*, vols. I-XXXIX, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London (con anterioridad: Martinus Nijhoff, Den Haag), 1950-2008. Vol. XXIII *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen vergegenwärtigungen*. He apuntalado la lectura de este volumen en la edición en inglés: *Collected Works Vol. XI Phantasy, Image consciousness and Memory*. Springer, 2005. Ed. R. Bernet. Traducción: J. B. Brough. En adelante: *Hua* 23.

<sup>131</sup> “eine dreidimensional erscheinende Figur, visuell aber aufgebaut aus Graunuanzen und Umgrenzungen” *Ibid.*, p. 20, 3-4.

como la imagen”<sup>132</sup>. Esto quiere decir que, en principio, en la percepción de imágenes físicas se intencionan dos objetos distintos y no debe interpretarse, confusamente, la percepción de las cualidades objetivas percibidas en el soporte como datos inmanentes de la sensación. Del soporte físico de la imagen se dice que es percibido, al igual que de la imagen. El objeto imaginado es representado. La imagen física es un objeto real, mientras que la imagen es “algo que aparece que nunca ha existido y nunca existirá, no es tomada por nosotros ni por un momento como algo real”<sup>133</sup>. Podría concluirse, entonces, con cierto dejo sartreano, que la imagen es una suerte de “nada”.

Del planteo husserliano se desprende que la imagen es una “figura tridimensional”, esto es, una figura espacial. La pregunta que se propone, en este punto, es la siguiente: ¿cómo podría haber un objeto espacial que no fuera un objeto real? Para responder a esta inquietud es que es preciso detenerse en algunas puntualizaciones que realiza Dufrenne acerca de la relación entre objeto estético y espacio. Estas consideraciones se completarán en el apartado siguiente, destinado a la relación entre obra de arte y tiempo.

“El objeto estético aparece a primera vista como una figura privilegiada sobre un fondo de objetos útiles a los que está ligado, pero de los que se separa”<sup>134</sup>. Por ejemplo, el cuadro decora el muro, el muro se encuentra en una sala, la sala puede ser la de un museo. Sin embargo, en la percepción del cuadro como objeto estético, el fondo es neutralizado,

---

<sup>132</sup> “Dieselben Farbenempfindungen, die wir einmal als die objektive Farbenverteilung auf dem Papier, auf der Leinwand deuten, deuten wir das ander Mal asl den Bild” Ibid., p. 20, 8-10.

<sup>133</sup> “Jenes Bild aber ist ein Erscheinendes, das nie existiert hat und nie existieren wird, das uns natürlich auch keinen Augenblick als Wirklichkeit gilt” Ibid., p. 19, 21-23.

<sup>134</sup> PEE, p. 201.

suspende su condición existencial. Asimismo, el cuadro, en tanto objeto físico, pierde su calidad de cosa del mundo espacial "cotidiano"<sup>135</sup>. Pero esto no quiere decir que el objeto estético abandone el espacio. Para Dufrenne, el mundo real no podría ser totalmente cancelado en la percepción estética, porque en dicho caso "soñaríamos el objeto estético en lugar de percibirlo"<sup>136</sup>. Si el objeto estético es percibido, es porque pertenece al mundo real<sup>137</sup>. En este punto, la posición de Dufrenne es convergente con la de Husserl, ya que para éste la imagen es un objeto que puede ser percibido. El aspecto determinante se encuentra en que el objeto estético "irrealiza lo real al estetizarlo"<sup>138</sup>. Si el objeto estético se encuentra anclado en el mundo real, y al mismo tiempo lo niega, es porque puede darse como un objeto irreal. De este modo, el objeto estético abre un mundo propio que no se encuentra en un mundo aledaño, sino *en* el mundo que aparentemente rechaza. "Este otro mundo que [el objeto estético] lleva en él, no es la nada, sino la negación del mundo cotidiano [...] Y si esta negación implica la nada, es necesario que esta última sea entendida en el sentido en que la entiende Sartre; esta no es una nada que afecte al objeto estético"<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> Ibid., p. 204.

<sup>136</sup> Ibid., p. 207.

<sup>137</sup> "no hay percepción sino estamos en el mundo [...] el objeto estético en sí mismo debe ser real para imponerse a nosotros, e introducimos en ese mundo que él nos abre y que es su más alta significación" Ibid., p. 224.

<sup>138</sup> Ibid., p. 207.

<sup>139</sup> Ibid., p. 213.

### 4.3 La obra de arte y el tiempo

Para Husserl, las objetividades en el mundo de la vida pueden distinguirse en: reales o ideales, de acuerdo al modo de su inserción temporal. Los objetos reales convergen en el tiempo objetivo y tienen un horizonte temporal. Los objetos ideales, en cambio, no se encuentran individualizados en ningún punto objetivo del tiempo. Esto no quiere decir, no obstante, que los objetos ideales no se encuentren imbricados temporalmente. A lo sumo, esta distinción permite destacar que los distintos tiempos en que aparecen los objetos ideales no prolongan su duración, o bien concluir que los mentados objetos no tienen duración. Husserl afirma: "Los objetos ideales en el mundo tienen un aparecer espaciotemporal, pero pueden aparecer a la vez en múltiples sitios espaciotemporales y sin embargo hacerlo numéricamente idénticos como los mismos"<sup>140</sup>. De este modo, los objetos ideales se repiten idénticos, mientras que los objetos reales son perecederos y experimentan diferenciación temporal<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> *Hua* 39, p. 298. [La traducción es de R. Walton]

<sup>141</sup> Los objetos ideales carecen de tiempo, siendo que esta carencia es su forma específica de temporalidad. "Omnitemporales", según la expresión de Husserl en el párrafo 64 de *Experiencia y Juicio*, las objetividades ideales se entrelazan con el tiempo objetivo contingentemente. Afirma Husserl: "Las objetividades reales se reúnen en la unidad de un tiempo objetivo, y tienen sus horizontes de ligazón [...]. Por el contrario, una pluralidad de objetos irreales, por ejemplo el conjunto de proposiciones que pertenecen a la unidad de una teoría, no tiene para la conciencia intenciones de horizonte parecidas, reenviando a una ligazón temporal. La irrealidad de la proposición como idea de una unidad sintética de devenir es la idea de una cosa que puede presentarse en actos individuales sin importar en qué lugar temporal, deviniendo temporal, pero por estar en todo tiempo. Es una cosa referida a todos los tiempos o que, en cualquier tiempo que sea referido, es siempre absolutamente el mismo; no sufre ninguna diferenciación temporal, ni extensión ni expansión en el tiempo en sentido propio. Se encuentra en el tiempo de modo contingente en tanto que puede encontrarse no importa en qué tiempo. Los diferentes tiempos no aumentan su duración, e idealmente éste es cualquiera". Husserl, E. (1939) *Expérience et jugement*. Paris, Puf, 1970, p. 313-314. En adelante: *EJ*. El aspecto a

La distinción entre objetos reales y objetos ideales, siguiendo a J. San Martín, podría ser utilizada para distinguir entre *tipos* de cultura. Si bien todo objeto cultural implica la instauración de un sentido en la naturaleza, su sedimentación y aceptación solidaria por un conjunto de personas, podría hablarse de una cultura técnica o instrumental y una cultura ideal. En la cultura técnica, de acuerdo a lo ya entrevisto en el primer apartado de este capítulo, dada la consideración de un útil la acción instrumental que subtiende su realización determina una finalidad sensible para la cual el objeto es requerido. De este modo, el principal rasgo del útil es la *repetibilidad*<sup>142</sup> y disposición sensible de un sentido instaurado en una acción corporal. De los objetos ideales, por su parte, puede decirse que existen sólo una vez, o que no son repetibles. Por ejemplo, un teorema matemático existe sólo una vez, a pesar de las diversas actualizaciones que pueda tener en el transcurso de una vida o, simultáneamente, en diferentes lugares de una misma comunidad. Lo mismo podría decirse de una obra literaria, de acuerdo a lo planteado por R. Ingarden<sup>143</sup>. Podría concluirse, entonces, que los objetos culturales ideales no son repetibles, a diferencia de los objetos reales. Sin embargo, también podría afirmarse que son repetibles *de otro modo* que los objetos reales, esto es, “el objeto ideal es lo que puede repetirse en forma idéntica en

---

destacar en este punto será la convergencia entre la concepción husserliana de la “irrealidad” de ciertos objetos ideales y la propuesta por Dufrenne a propósito del objeto estético.

<sup>142</sup> Ibid., p. 201.

<sup>143</sup> Cf. Ingarden, R. (1931) *The literary work of art. An investigation on the borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, Northwestern University Press, 1973, pp. 356-368

distintos momentos del tiempo...”<sup>144</sup>. Por esta vía, el objeto ideal podría tener una “referencia a la existencia”<sup>145</sup>.

Para Husserl, en ciertos objetos culturales, tanto el sentido como el aspecto sensible se caracterizan por la idealidad. Por ejemplo, frente a una palabra, puede advertirse que el significado es una unidad ideal invariante en los distintos idiomas. Asimismo, el aspecto sensible de la palabra también recrea cierto carácter ideal, toda vez que en la diversidad de las realizaciones empíricas de la misma hay un rasgo invariante que facilita el reconocimiento por el oyente. Lo mismo podría decirse de los sonidos de una obra musical, cuando las repeticiones de la partitura ponen de manifiesto una estructura sensible invariante que es el objeto estético musical propiamente dicho.

En el párrafo 65 de *Experiencia y Juicio* Husserl afirma, en el contexto de una disquisición sobre los objetos culturales, que el *Fausto* de Goethe se presenta en tantos libros reales como pueda haber. En este punto, podría hablarse de una formación espiritual “encarnada” espacialmente, en el mundo real, pero no individualizada por esta encarnación. El aspecto relevante es que Husserl afirme que diferentes cuerpos pueden ser encarnaciones del mismo objeto ideal “que por esta razón es llamado irreal”<sup>146</sup>. De este modo, desde un punto de vista husserliano, la “irrealidad” del objeto se encuentra referida al caso de objetos ideales que encuentran una encarnación sensible. Podría pensarse que dicha encarnación, si bien enlaza al objeto ideal al mundo espacial, no obstante, soporta una “figura” (de acuerdo

---

<sup>144</sup> Cf. Walton, R. “El concepto de cultura según E. Husserl”. *Anuario de Filosofía Jurídica y Social*, No. 23, Buenos Aires, 2003, pp. 53-85.

<sup>145</sup> Ibid. Walton destaca la expresión de Husserl “Daseinsbeziehung” (*Hua 4*, p. 238).

<sup>146</sup> *EJ*, p. 322.

a la expresión utilizada en el apartado anterior) que no se encuentra afectada por el tiempo. Por lo tanto, el objeto el irreal sería espacial y, al mismo tiempo, según la perspectiva de Husserl, omnitemporal. Para dar cuenta de esta específica conjunción sería importante poder desarrollar una concepción de "figura" que permita aunar ambos aspectos. Según ya ha sido anticipado, en un capítulo posterior (Cf. Cap. 8) intentaremos dar cuenta de este tópico a partir de la noción de *forma* tal como es propuesta por Dufrenne. En este punto, es importante subrayar que Dufrenne, al afirmar la irrealidad del objeto estético, destacando su pertenencia al espacio, subraya al mismo tiempo su forma específica de pertenecer al tiempo<sup>147</sup>: podría pensarse que una obra de arte tiene la "fragilidad de las cosas" y, por lo tanto, podría ser víctima del deterioro (del mismo modo que la imagen física en la concepción de Husserl podría corroerse, gastarse, etc.); sin embargo, desde el punto de vista de la manifestación del objeto estético, éste puede "reaparecer siempre que sea proferido o ejecutado: lo que prueba que no se encuentra en su soporte sino por procuración, como posibilidad de ser engendrado de nuevo y de reaparecer"<sup>148</sup>. Queda mentada, en este punto, la convergencia de Dufrenne con la perspectiva de Husserl al afirmar que el objeto irreal que es el objeto estético puede ser repetido en diversas

---

<sup>147</sup> Dufrenne realiza una disquisición sobre distintos niveles de imbricación temporal del objeto estético: partiendo de la dependencia histórica del objeto estético, que daría cuenta de ciertos recursos materiales y técnicos, afirma luego su enlace con el autor, para concentrar, finalmente, y de acuerdo a cierto sesgo heideggeriano, la perspectiva de una "temporalización" propia del objeto estético, por la cual, por ejemplo, una obra de arte instituiría el tiempo específico de su recepción, la escansión temporal que se representaría en su tema, el tiempo de la vida íntima del autor. El otro referente, para dar cuenta del tiempo propio del objeto estético, y que será analizado en el capítulo siguiente, se encuentra en la fenomenología de Merleau-Ponty.

<sup>148</sup> PEE, p. 214.

encarnaciones, y que éste aspecto es el que suscribe su modo particular de estar en el tiempo, toda vez que “no es en sí mismo alterable: no envejece”<sup>149</sup>.

Podrían plantearse, no obstante, las siguientes preguntas: ¿Qué ocurriría si el soporte material de una obra se modifica? ¿Cambiaría entonces el objeto estético? ¿Qué relación se establece entre el objeto estético y el soporte material en que se encarna? ¿Cuál es el estatuto de las cualidades estéticas del objeto irreal, si es que éstas no se identifican con las cualidades materiales del objeto real? Todas estas preguntas podrán resolverse cuando pueda desarrollarse una concepción elaborada de la “idealidad sensible” (en términos husserlianos) del objeto estético, idealidad que Dufrenne llamara *forma*.

#### 4.4 *El mundo del objeto estético*

El objeto estético desborda los aspectos materiales del mundo para determinarse como portador de cualidades estéticas. Dichas cualidades no pueden estipularse con independencia de la comprensión del sentido de la obra. De este modo, a partir de su apertura estética, la obra de arte perfila un mundo de remisiones<sup>150</sup> en los aspectos intrínsecos que componen su forma. Como ya fuera dicho, en un capítulo posterior nos detendremos en la especial mención de la noción de forma. Aquí se intentará destacar el

---

<sup>149</sup> Ibid., p. 215.

<sup>150</sup> “Lo propio del mundo, en efecto, es estar abierto y reenviar indefinidamente de objeto en objeto, de rechazar todos los límites”. Ibid., p. 224.

valor de la siguiente afirmación de Dufrenne: “En tanto significativo, el objeto estético no está al servicio del mundo, está al principio del mundo que le es propio”<sup>151</sup>.

Luego de corroborar la participación de la obra de arte en el mundo objetivo, sometida a las coordenadas espaciales y temporales de éste, es preciso advertir que tanto más se destaca la obra como perteneciendo al mundo si es que no se olvida (según se ha destacado en el primer apartado de este capítulo) que la obra de arte como objeto estético tiene la capacidad de abrir un mundo propio y significativo. En un primer momento, podría arriesgarse que el objeto estético porta un mundo dado que se expide *acerca de* un tema, esto es, porque representa una determinada situación (en muchos casos con alguna variable temporal y espacial). Sin embargo, el mundo en cuestión en este punto no es el mundo como representación, sino como una particular “atmósfera”<sup>152</sup> que envuelve al objeto estético, que no remite tanto a aquello que representa sino al *modo* en que expone su tema. Para dar cuenta de esta concepción de una “atmósfera” en el objeto estético es que cabe retomar lo planteado inicialmente, en el primer apartado de este capítulo, en relación al objeto estético entre otros tipos de objetos.

Podrían pensarse las distinciones entre el objeto estético, el útil y la cosa natural de acuerdo a la relación que, en cada uno de ellos, se establece entre materia y forma. Siguiendo una consideración merleau-pontyana, podría decirse que la cosa natural es aquella en que materia y forma son idénticas (por ejemplo, al cascarse una piedra contra el suelo no se obtiene más que una repartición de piedras). En el útil, en cambio, la forma (que “ordena la

---

<sup>151</sup> PEE, p. 221.

<sup>152</sup> Ibid., p. 223.

materia y triunfa sobre la naturaleza”<sup>153</sup>) anoticia de que ha sido fabricado, de que dispone a cierta acción... pero no dice nada del fabricante. El objeto estético es aquél cuya forma indica la presencia de un autor. Es a través de esta “presencia” que un mundo encuentra manifestación y acogida. Dos precisiones es necesario realizar a propósito de esta mención del autor:

- a) Por un lado, no se trata de que la obra de arte deba ser escrutada a partir de la referencia biográfica de su creador, ya que el autor en cuestión es un resultado de la obra, es un “nombre propio”<sup>154</sup> que se desprende de su realización;
- b) Por otro lado, y a partir de lo anterior, el mundo del objeto estético puede ser concebido como un “estilo”: “el estilo es el lugar donde aparece el autor. Y lo es por lo que hay en él de propiamente técnico. [...] Pero es necesario aún que esos modos técnicos se nos aparezcan al servicio de una idea o de una visión singulares”<sup>155</sup>. Esta visión singular no remite, entonces, exclusivamente a una consideración técnica (o meramente formalista) sobre la obra, sino que subsume dichos rasgos en una “Weltanschauung”<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Ibid., p. 140.

<sup>154</sup> PEE, p. 157.

<sup>155</sup> Ibid., p. 150.

<sup>156</sup> Ibid., p. 153. “La unidad de la atmósfera es la unidad de una Weltanschauung, su coherencia es la coherencia de un carácter. Esta Weltanschauung no es una doctrina, es más bien una metafísica viviente en todo hombre, una manera de ser en el mundo que se revela en el comportamiento” (Ibid., p. 234).

De este modo, la noción de mundo en la obra de arte, manifestado a través del objeto estético, estipula el establecimiento de una relación comunicativa con un autor. Por eso Dufrenne considera al objeto estético como un “casi sujeto” (*quasi sujet*), y afirma que “comprender el lenguaje de una obra es siempre comprender a alguien”<sup>157</sup>. Este tipo de comunicación es entendida a partir de la recepción de una cualidad afectiva, correlato en el sujeto de la unidad sensible de la forma del objeto estético. Reservamos para un capítulo posterior (Cf. Cap. 6) la elucidación de la relación entre objeto estético y lenguaje. Para Dufrenne, el sentimiento en el encuentro con la presencia del autor es el testimonio de la *necesidad* del objeto estético, refrendando que la exposición sensible de las cualidades de éste último, antes que una disposición contingente, suscribe una configuración irreductible a partir de una visión del mundo concreta.

Podríamos intentar situar estos elementos en un ejemplo propio del análisis heideggeriano. En “El origen de la obra de arte” (1936) - texto promulgado el mismo año que “La obra de arte en la era de la reproducción técnica” de W. Benjamin -Heidegger plantea que la esencia del arte es poner en operación la verdad del ente. Considerando el cuadro de los viejos zapatos pintados por Van Gogh, Heidegger propone que “sólo en y por la obra se hizo propiamente visible el ser del útil”<sup>158</sup>. En este punto, la obra demuestra la apertura que

---

<sup>157</sup> Ibid., p. 156. En este punto, Dufrenne critica (implícitamente, ya que el interlocutor no es citado) la concepción sartreana del otro, expuesta en el capítulo sobre la mirada del *El Ser y la Nada*, afirmando que en la experiencia estética “lejos de que el otro me robe el mundo, me abre el suyo sin contraponerse, y yo me abro a él” (Ibid., p. 160). De este modo, se conceptualiza cierto modo de comprensión, a través del dominio de los objetos culturales, cuyo propósito no es advertir la intención deliberada de un autor precedente a la obra, sino el ser-en-el-mundo (con los matices específicos que esta noción tiene para Dufrenne; Cf. Cap. 1) de un autor que se manifiesta estéticamente, esto es, dejando su huella en el mundo sensible.

<sup>158</sup> Heidegger, M. “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*. México, FCE, 1958. p. 63.

establece un mundo<sup>159</sup>. No obstante, la obra también implica cierta “hechura”, que Heidegger llama “tierra”, y que resiste a la desocultación del mundo. “La obra hace a la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella”<sup>160</sup>. La hechura de la tierra y el establecimiento del mundo son los dos rasgos esenciales en el ser de la obra de arte para Heidegger.

En “La época de la imagen del mundo” (1938), dos años posterior a “El origen de la obra de arte” (1936), Heidegger afirmaba lo siguiente: “El concepto de mundo tal como se desarrolla en *Ser y tiempo* sólo puede comprenderse desde el horizonte de la pregunta por Dasein, pregunta que por su parte permanece incluida dentro de la pregunta fundamental por el sentido del ser (no de lo ente)”<sup>161</sup>. Si se interpretara que la noción heideggeriana de mundo en 1936 puede ser retomada desde el planteo de *Ser y tiempo*, podría afirmarse que la obra de arte esclarece respecto del sentido otorgado por el *Dasein* al conjunto de referencias establecidas en el uso del útil. Según fuera afirmado anteriormente (Cf. Cap. 4.1) Heidegger denomina “significatividad” (*Bedeutsamkeit*) al sistema total de esas remisiones que constituyen la mundaneidad del mundo. Éste, en cuanto estructura ontológica que se da por el *Dasein*, el cual por su propio ser está siempre en estado de *abierto*, hallándose en medio de una determinada comprensión del ser, remite a la operación de la *verdad*, entendida como desocultamiento del ser (como *Aletheia*). En este punto, podría preguntarse, ¿qué mundo desoculta la obra de Van Gogh comentada por Heidegger? ¿Cuál es la verdad develada en dicha obra? Podría proponerse que no es otra

---

<sup>159</sup> “ser obra significa establecer un mundo” *Ibid.*, p. 74.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>161</sup> Heidegger, M. *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996, p. 98.

que la del mundo del trabajo campesino en el Siglo XIX, en franca devastación a partir de la urbanización creciente y el despliegue industrial. El cuadro de Van Gogh, en el que se presiente el aislamiento y la fatiga del labriego, representa la culminación de una serie de obras destinadas a llevar a la patencia (*Offenbarkeit*) el escenario del trabajo rural. ¿Cuántos cuadros, en el pasaje del Siglo XIX al Siglo XX, llevaron el título de *Picapedreros*? Las obras de Daumier, Courbet y Millet demuestran el mismo afán que en Van Gogh cobra un matiz crepuscular<sup>162</sup>.

Sin embargo, en la descripción heideggeriana del mundo, que hace patente la obra de arte, no se destaca la “presencia del autor” sobre la que insistiera Dufrenne. Asimismo, pareciera que Heidegger remitiera estrictamente al mundo sin considerar la particularidad sensible en que dicho mundo se muestra. A partir de las consideraciones trazadas en este último apartado podría pensarse la circunstancia posible de dos obras diferentes que aborden el mismo tema y que, sin embargo, difieran en la manera en que “expresan” dicho tema de un modo sensible<sup>163</sup>. En este punto, las referencias a la noción de estilo y a la presencia del autor parecen ser la puerta de entrada a una consideración del objeto estético como objeto expresivo<sup>164</sup>. Tal ser el tema que habrá de ocuparnos en el capítulo siguiente.

---

<sup>162</sup> Advertir la presencia latente del mundo en la obra quizás sea mucho más interesante que preguntarse si los zapatos pertenecen a un hombre o a una mujer, o bien si corresponden al mismo pie, etc. Cf. Derrida, J. (1978) *La verdad en pintura*. Barcelona, Paidós, 2001.

<sup>163</sup> Cf. PEE p. 172.

<sup>164</sup> “Así, el análisis del estilo debe proseguirse por el análisis de la expresión propia del objeto estético”. Ibid. p. 161.

## CAPÍTULO 5:

### Estructura del objeto estético

En el dominio de los objetos del mundo objetivo, el objeto estético se destaca por la pregnancia de sus cualidades sensibles. El objeto estético se exhibe remitiendo a sí mismo y a la percepción que lo subtiende. A su vez, la condición del objeto estético como portador de un mundo es la vía de inicio de una elaboración de niveles en dicho objeto. El propósito de este capítulo es la descripción de la estructura del objeto estético en el arte visual. Para ello se explicitará la noción de objeto pictórico que se desprende de la fenomenología de Dufrenne: “El objeto pictórico [*picturale*] es entonces el objeto representado, pero que no es considerado como si perteneciese a un universo abstracto de discurso, sino que es el objeto representado en tanto, por un lado, se encuentra encarnado en el diseño y el color, siendo inseparable de ellos; y, por otro lado, es portador de la expresión, atravesado por un sentido que lo sobrepasa y que se expresa en la disposición de la materia pictórica”<sup>165</sup>. La referencia al diseño será retomada en un capítulo posterior (Cf. Cap. 8). Aquí nos ocuparemos específicamente de la representación y la expresión como niveles del sentido del objeto estético.

Según los desarrollos del capítulo anterior (Cf. Cap. 4.4), una primera aproximación al estatuto del objeto estético como *expresión* de un mundo se encuentra en el término que la

---

<sup>165</sup> PEE, p. 347.

tradición ha llamado *estilo*. De este modo es que podría hablarse de un mundo *de* Julián Terán, caracterizado por la línea constante y curva, o del estilo terroso y material *de* Sebastián Vidal Mackinson. “[E]ste mundo no puede ser descrito según las normas válidas para el mundo objetivo y válidas aún para el mundo representado”<sup>166</sup>. Sin embargo, antes de avanzar en los aspectos expresivos del objeto estético es preciso delimitar el modo en que una obra de arte puede tomar el estatuto de un objeto que representa un mundo. De este modo, el mundo representado es un primer nivel de consideración del sentido de una obra de arte. Habrá de verse cómo siendo un nivel necesario, no obstante, su característica intrínseca, para el estatuto estético de la obra de arte, se circunscribe a partir de que sea sobrepasado y comprendido por el nivel expresivo, implicando éste un retorno a la condición sensible del objeto.

### 5.1 *La obra de arte como representación*

Algunas obras de arte se caracterizan por tener un tema, esto es, cierto conjunto de obras de arte se ofrecen como “representando”<sup>167</sup> un tema. En tanto tales, puede decirse que dichas obras portan un contenido. Incluso en el caso del arte abstracto esta distinción es de crucial importancia, ya que, a pesar de que su contenido no sea figurativo, eso no quiere decir que sean simplemente objetos de la percepción ordinaria tales como un martillo o una piedra. El

---

<sup>166</sup> Ibid., p. 223.

<sup>167</sup> Debe notarse que aquí la palabra representación es utilizada de un modo amplio, en el sentido de “referencia”. Quizás podría ser apropiado, para el caso, considerar la distinción que en alemán, dado que dicho idioma posee más de una la palabra para la función de representar, se establece entre *Vorstellung* y *Repräsentation*.

principal equívoco, para el caso, se encuentra en confundir representación y figuración<sup>168</sup>. Las obras de arte pueden ser entonces, en muchos casos, representativas y no figurativas. Continuaremos circunscribiendo esta investigación al análisis de las artes visuales, haciéndose perentorio formular un nivel de apertura de la obra de arte, consecutivo al nivel sensible, que la distinga de la mera cosa. Este nivel será el nivel representativo. Luego la descripción podrá avanzar hacia una formulación del nivel expresivo del objeto estético en el marco de una conclusión específica respecto de su estatuto ontológico.

En tanto objeto representacional, la obra de arte tiene un contenido. Desde un comienzo nos hemos referido a la importancia del *sentido* como un elemento de discriminación de las cualidades estéticas que una obra posee. Cuando Nicolás García Urriburu tiñó de verde (con un líquido biodegradable) las aguas de los canales del Venecia, en una acción dirigida a manifestar su disensión con los criterios de los jurados habituales de legitimación del mundo del arte, el gesto de su obra decantó el proyecto significativo de mostrar la fragilidad del mundo natural frente al avance técnico del hombre. Podría acordarse en que la obra tuvo (la obra actualmente no existe, quedando apenas registros fotográficos y muestras del agua teñida en botellas) un significado ecológico. La advertencia de este significado es lo que permite al espectador relacionar el fenómeno de que las aguas posean un extraño color verde con la presentación específica de una obra de arte. Si alguien no contase con dicho significado, seguramente pensaría en algún problema ambiental o de otra índole, pero no estaría dispuesto a la manifestación de un objeto estético. Sin embargo, más

---

<sup>168</sup> A propósito de este punto M. Henry ha desarrollado una concepción del arte como representación de la "interioridad", a partir de su análisis de la obra de Kandinsky. Cf. Henry, M. (1988) *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid, Siruela, 2008.

importante aún es el siguiente detalle: es el conocimiento de ese significado lo que permite individualizar esa cualidad estética (el verde del agua) como un rasgo perteneciente al objeto estético, y que por lo tanto puede ser admirado, a diferencia otros rasgos circundantes de la obra que no pertenecerían a la misma. Por ejemplo, nadie interpretó nunca que los seres humanos que podían estar surcando descuidadamente las aguas en ese momento eran parte de la obra de arte, ni los residuos, etc. Nos detendremos entonces en la noción de representación, de acuerdo a la idea general de que las obras de arte tienen un sentido. Siguiendo a Dufrenne, se propondrá que la noción de representación puede esclarecerse remitiendo a una de las acepciones de la noción de mundo, explicitada en el capítulo anterior (Cf. Cap. 4.4).

El mundo representado por el objeto estético se caracteriza por poseer una estructura espacio-temporal. Dufrenne considera que es en este aspecto que ha podido afirmarse que el arte “imita” la realidad. En una novela, por ejemplo, es claro el despliegue de un mundo espacio-temporal. “Espacio y tiempo llenan aquí una doble función; sirven no solamente a abrir un mundo, sino a ordenarlo objetivamente, a realizar un mundo común a personajes y lectores”<sup>169</sup>. Incluso la aparición de objetos imposibles en nuestro mundo ordinario, en el que no hay aún alfombras voladoras ni naves espaciales de extraterrestres, queda ordenada de acuerdo a coordenadas espacio-temporales que semejan las de nuestro mundo ordinario. El mundo representado reproduce las coordenadas del mundo real, incluso al momento de transgredirlas, como a veces ocurre en algunos relatos de César Aira. La profundización de este tópico llevaría, sin duda, hacia una teoría de la narración que aquí no puede explorarse.

---

<sup>169</sup> PEE, p. 227.

Dufrenne propone que entre el mundo cotidiano y el mundo de los novelistas, incluso en los casos en que éstos hayan abandonado la ilusión naturalista, se produce un trabajo de “ósmosis”<sup>170</sup>, aunque “el mundo representado, si bien es una imagen del mundo real, no es sino una imagen inevitablemente mutilada”<sup>171</sup>. En el caso de la obra literaria, el despliegue de la secuencia narrativa encuentra disrupciones y saltos, movimientos temporales y espaciales discontinuos, aunque dichas modificaciones no alteren la experiencia del lector. En este punto, se comprueba que las referencias espacio-temporales en una obra de arte no tienen otra función que la de indicar cierto armazón mínimo para el desarrollo de la acción que, como ya entreviera Aristóteles, es el principal protagonista de todo relato. De este modo, para una obra literaria, “su propósito no es exactamente representar un mundo, sino más bien, deducir en él cierto objeto determinado y significativo”<sup>172</sup>. Hecho este breve rodeo por el campo del objeto literario, puede interrogarse ahora la representación del mundo en las artes visuales.

En un artículo titulado “Plastic Time: Time and the Visual Arts”, J. Brough formula la siguiente pregunta: “¿Hay quizás una implicación profunda de tiempo en la experiencia de una obra – una que nos lleve más allá de su rol universal [del tiempo] como una condición necesaria para la conciencia de cualquier cosa?”<sup>173</sup>. Este último aspecto remite a la consideración “evidente” de que incluso para el acceso a un objeto ideal, como podría ser

---

<sup>170</sup> Ibid., p. 228.

<sup>171</sup> Ibid., p. 232.

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> Brough, J. “Plastic time: time and the visual arts” en: Brough, J.; Embree, L. (ed.) *The many faces of time*. Kluwer Academic Publishers. Dordrecht / Boston / London, 2000, p. 226

un teorema matemático, se requiere una cierta participación del tiempo - por ejemplo, en la consecución de los pasos de la demostración del teorema - y, por lo tanto, un despliegue de la estructura intencional de impresión, retención y protensión. Sin embargo, en el caso de las artes visuales, especialmente en el caso de obras que no ocupen una dimensión profusa<sup>174</sup>, pareciera que el acceso a la obra es inmediato. Brough discute esta propuesta afirmando que siempre hay un tiempo para la contemplación. Retomaremos esta consideración, desde el punto de vista dufrenniano, en el próximo apartado, planteando que el tiempo de la contemplación converge con la presencia de la obra como objeto expresivo. El articulador en dicho punto será la concepción merleau-pontyana del color retomada por Dufrenne.

No obstante, retomando la inquietud formulada por Brough, podría añadirse que hay una temporalidad en las artes visuales que corresponde al tiempo representado. En el caso de una obra figurativa, podría pensarse en la representación del instante de una acción, en una consideración narrativa por la cual “eventos que se suceden unos a otros en el tiempo de una historia son dados conjuntamente en el espacio de una pintura”<sup>175</sup>. Por ejemplo, podría considerarse el *Retablo de Jesús* (1930) del pintor tucumano Alfredo Gramajo Gutierrez, en el que tres sucesos de la vida de Jesús son representados con distinto índice temporal pero encontrando una manifestación aunada. Es notable destacar, de acuerdo a J. Brough, y a lo entrevisto en un capítulo anterior respecto de las condiciones empíricas de manifestación del objeto estético (Cf. Cap. 3.1), que este tipo de representación implica ciertas

---

<sup>174</sup> Sin duda una instalación requeriría una participación temporal en el recorrido que el espectador debiera realizar de sus elementos. En el caso de una pintura podría pensarse que el acceso es sin mediación y prescindente del tiempo.

<sup>175</sup> Brough, J. Op. Cit. p. 232

“convenciones”<sup>176</sup> que son empleadas para dejarnos comprender que la pintura está refiriendo a una sucesión de eventos. “El ojo necesita ser guiado por las convenciones empleadas por el artista, lo que significa que el espectador necesita estar advertido de dichas convenciones”<sup>177</sup>. Por ejemplo, en el caso del tríptico mencionado, la lectura de izquierda a derecha, o bien de arriba hacia abajo, indica una cronología interna a la representación de la obra.

Por otro lado, incluso en la figuración de un instante específico se encuentran índices temporales que permiten afirmar que el tiempo no fue eliminado de la representación. “No contemplamos un momento del proceso temporalmente extendido [...] como congelado y separado de los otros momentos [...] hay una suerte de implícita retención y protensión operando en la imagen, en el sentido de que lo que vemos no es en absoluto un momento aislado sino precisamente un momento en una totalidad temporal más amplia”<sup>178</sup>. Por ejemplo, frente a *Urano en casa IV* (1963) de Jorge de la Vega, aunque la obra aparente una detención del tiempo, la distorsión de la perspectiva en el collage indica una secuencia temporal tácita.

Respecto del arte abstracto podría pensarse que la manifestación de una cierta organización de elementos, ya sea en líneas, o bien por el diseño configurado a través del recurso al color, también indica un tiempo del objeto estético. Husserl afirmaba que una obra de arte puede no sólo representar eventos, sino también suscitar estados emocionales. Por ejemplo,

---

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> Ibid., p. 233.

<sup>178</sup> Ibid., p. 236.

un paisaje desolado puede arrastrar un dejo de “melancolía”, además de figurar un conjunto de árboles y piedras<sup>179</sup>. Esta misma condición afectiva podría traspolarse al caso de la representación en el arte abstracto. De acuerdo con Brough, estaríamos en presencia, en este punto, de “una dimensión [que] no envuelve el tiempo de *aquello que* es representado en la imagen, sino de un tiempo de la imagen *misma*, una suerte de aura temporal envolviendo la imagen como un todo”<sup>180</sup>. Por lo tanto, si bien es importante notar la presencia de dicha temporalidad, cabe destacar que ya no se trataría de un tiempo representado. A dar cuenta de esta nueva dimensión temporal, intrínseca al objeto estético, es que estará destinado el próximo apartado, dedicado al objeto estético en tanto objeto expresivo.

## 5.2 *La obra de arte como objeto expresivo*

El análisis de la temporalidad de la obra de arte visual, iniciado en un capítulo previo (Cf. Cap. 4.3), y retomado en el apartado anterior, es propicio para avanzar en el trazo de una distinción esbozada al comienzo de este capítulo a propósito de la condición expresiva del objeto estético.

Ha podido comprobarse que la noción de mundo, para la obra de arte, se dice de muchas maneras. Por un lado, ha podido destacarse que el mundo es la remisión de significaciones

---

<sup>179</sup> Hua 23, p. 476

<sup>180</sup> Brough, J. Op. Cit. p. 242. *Cursivas añadidas.*

que la obra porta, significado<sup>181</sup> que se encuentra representado en ciertas coordenadas espacio-temporales. Por otro lado, la noción de mundo en la obra de arte tiene una acepción que desborda el campo de la representación, y a partir de la cual - según lo entrevisto en un capítulo anterior (Cf. Cap. 4.1) - podría distinguirse entre un objeto estético y una obra técnica de otro orden. Quien comprende el significado de una obra de arte no necesariamente ha tenido una experiencia de la obra, ya que las obras de arte se realizan como tales en el campo de la percepción. Y si bien puede decirse que el desarrollo de un teorema suele requerir el apoyo sensible de un pizarrón sobre el cual extender la secuencia de signos, caben aquí dos distinciones: a) a nadie importará nunca, al menos mientras se mantenga en un comprender matemático, el valor estético de las cifras del teorema en el pizarrón; b) la pertenencia del teorema al mundo sensible es una condición contingente (de acuerdo a una limitación empírica de nuestra facultad de pensar), mientras que la obra de arte *necesariamente* se encuentra afincada en el dominio de la sensibilidad.

Esta pertenencia indisoluble de la obra de arte al mundo sensible es lo que permite desplegar una nueva dimensión del mundo en el objeto estético. Ya no se tratará entonces del reconocimiento de significaciones que la obra comporta, sino del *modo particular* de portar el sentido. Es el nivel expresivo del objeto estético el que responde por esta determinación.

---

<sup>181</sup> Nótese que los términos "significado" y "sentido" no son sinónimos. El primero denota el aspecto representativo del objeto estético, mientras que el segundo remite al objeto en su conjunto siendo, por lo tanto, más amplio. Esta distinción puede encontrarse en distintos pasajes de la obra de Dufrenne; por ejemplo el siguiente: "El sentido insinuado en nosotros por lo sensible no es solamente la significación explícita del objeto representado". *PEE*, p. 291.

Dufrenne afirma que es la condición expresiva la que singulariza al objeto estético. La unidad del objeto estético no se produce a través de una operación intelectual sino en la sensibilidad misma. “Las obras verdaderas, mismo si ellas desconciertan al entendimiento, portan en ellas el principio de su unidad, de una unidad que es a la vez la unidad percibida de la apariencia dado que la apariencia es rigurosamente compuesta, y la unidad sentida de un mundo representado por la apariencia”<sup>182</sup>. En el apartado siguiente se volverá sobre la noción de *apariencia*. Por su parte, la noción de expresión es la encargada de delimitar la unidad de la obra estética a partir de su criterio mismo de composición. Es en este nivel expresivo que se desenvuelve la especificidad de la experiencia estética.

La unidad estética de la obra de arte se realiza a través de su composición “por la conjunción que de ella emana: todos los elementos del mundo representado, según el *modo de su representación*, conspiran a producirla”<sup>183</sup>. Esta unidad expresiva, de acuerdo a Dufrenne, es la forma que será captada a través del sentimiento: “La expresión funda la unidad de un mundo singular. Esta no es la unidad [...] de un espacio totalizable, una unidad que pueda ser establecida desde fuera, sobrevolada y definida; ella procede de una cohesión interna a la que no se hace justicia sino desde una lógica del sentimiento”<sup>184</sup>. Antes que un conglomerado, la obra de arte como objeto estético es una *totalidad*. En otro capítulo (Cf. Cap. 8) deberemos investigar el estatuto que el objeto estético tiene en tanto *todo*. En este punto, cabe destacar que Dufrenne afirma que el objeto representado no es

---

<sup>182</sup> PEE, p. 234.

<sup>183</sup> Ibid., p. 235. Cursiva añadida.

<sup>184</sup> Ibid.

más que “un momento del objeto pictórico”<sup>185</sup>. Podría considerarse que dicha noción de “momento” requiere para su comprensión de una acepción en el estricto vocabulario husserliano, en el que “momento” implica “inseparabilidad”. De este modo, el momento representativo y el momento expresivo serían partes no-independientes<sup>186</sup> del objeto pictórico.

La expresión de un objeto estético es “la unidad de una atmósfera de la cual sería vano, la mayor parte del tiempo, buscar la razón en un estructura temática”<sup>187</sup>. El mundo expresivo del objeto estético supone el contenido representado en tanto tema, pero no se agota en dicho nivel. Así, el objeto estético puede tener un espacio y un tiempo que toma de la coordenada espacio-temporal objetiva. Sin embargo, en tanto objeto expresivo, el espacio y el tiempo de la obra se modifican. “[El] tiempo representado es un tiempo que es dicho o que es mostrado, pero que no es vivido: en el límite, es un tiempo sin temporalización, un tiempo fijado como sobre un cuadro que representa el alba o el crepúsculo”<sup>188</sup>. En cambio, a partir de su componente expresivo, la obra vuelve a tomar parte de la experiencia vivida, en tanto el objeto estético reclama un modo de participación efectiva. Por ejemplo, frente al cuadro de un atardecer, donde el tiempo figurado establece una secuencia representada, la

---

<sup>185</sup> PEE, p. 352.

<sup>186</sup> En la tercera de las *Investigaciones lógicas*, las partes no-independientes, o momentos, también son llamadas abstractas; las partes independientes son partes concretas o pedazos. La distinción entre partes no-independientes e independientes ocurre en el interior de las partes entendidas como disyuntas. Husserl denomina disyuntas a las partes propiamente dichas, ya que “no tienen nada de común en su contenido” (Husserl, E. *Investigaciones lógicas*. Madrid, Revista de Occidente, 1977, p. 387), y por tanto pueden componer totalidades a diferencia de las partes lógicas (por ejemplo, especie y género) que no introducen auténtica composición en el todo.

<sup>187</sup> PEE, p. 239.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 243.

contemplación estética solicita un tiempo propio de acogimiento de la obra. No son parte del mundo estético esas miradas que sobrevuelan un museo, una galería o cualquier evento artístico, con el mero propósito de informarse. Dufrenne se refiere a este tiempo específico de la contemplación como “un movimiento que, en la obra, responde a un movimiento en el espectador y reproduce el movimiento del creador”<sup>189</sup>. El interlocutor implícito de esta referencia es Merleau-Ponty y su artículo “La duda de Cézanne” (1945). En este artículo Merleau-Ponty afirmaba que, distanciándose de los impresionistas, Cézanne se proponía recuperar la “pesadez propia”<sup>190</sup> del objeto: “El objeto no está ya cubierto de reflejos, perdido en sus relaciones con el aire y otros objetos; está como iluminado sordamente desde el interior, la luz emana de él, y de ahí resulta la impresión de solidez y materialidad. Cézanne no renuncia, por otra parte, a hacer *vibrar* los colores cálidos; obtiene esa sensación colorante con el empleo del azul”<sup>191</sup>. Esta referencia a la “vibración” del objeto es la que retoma Dufrenne en su consideración de la temporalidad propia del objeto estético como expresivo, en el que se trata “de un movimiento interior al objeto e inmanente a su materia misma. Un movimiento que está en las líneas o en los colores [...] el elemento plástico *vibra* como si retuviese algo del movimiento de la mano que lo puso en la tela”<sup>192</sup>.

Una segunda influencia merleau-pontyana en la tematización de la expresión se encuentra en la caracterización que realiza Dufrenne del color como “significación motriz”<sup>193</sup>, que

---

<sup>189</sup> Ibid., p. 350.

<sup>190</sup> Merleau-Ponty, M. (1945) “La duda de Cézanne” en *Revista de Filosofía*, No. 23, La Plata, 1973, p. 49

<sup>191</sup> Ibid., p. 51. Cursiva añadida.

<sup>192</sup> PEE, p. 350. Cursiva añadida.

<sup>193</sup> Ibid., p. 359.

“ofrece a nuestro cuerpo una cierta captura disponiéndolo a determinados movimientos”<sup>194</sup>. De acuerdo con la consideración merleau-pontyana del color como “color-función”<sup>195</sup>, entrelazado con la luz (como soporte invisible, como aquello “según” lo que se ve) y los demás modos de darse del objeto en una estructura indisociable, Dufrenne propone que “los colores se definen en última instancia por la función pictórica que se les asigna”<sup>196</sup>.

El objeto estético, en tanto objeto expresivo, se despliega “explicitando su fórmula propia”<sup>197</sup>, el modo de su composición. De acuerdo a lo anterior, esta fórmula es atisbada a partir de un movimiento intrínseco, que en la obra de arte Dufrenne entiende en términos de una apertura al tiempo. “El tiempo que está en el corazón del objeto estético es solamente el índice de su interioridad [...] No es la dimensión de un mundo objetivo, es la atmósfera del tiempo que responde a una atmósfera de mundo, al mundo expresado por la obra”<sup>198</sup>.

---

<sup>194</sup> Ibid., p. 358-359.

<sup>195</sup> Para Merleau-Ponty no hay percepción de colores puros, dado que la percepción de un color es siempre correlativa de la percepción de la iluminación, la forma y superficie de los objetos. Esta interrelación estructural es la que da cuenta de la constancia cromática. “No podremos comprender la percepción más que tomando en cuenta el color-función, que puede seguir siendo el mismo cuando la apariencia cualitativa ya se ha alterado [...] Percibimos según la luz [...] La iluminación y la constancia de la cosa iluminada, que es su correlato, dependen directamente de nuestra situación corpórea” Merleau-Ponty, M. *FP*, pp. 319-324. Este análisis sobre la luz y la iluminación habría de continuarse en su obra póstuma *Lo visible y lo invisible*; así, por ejemplo, en la *Fenomenología...* Merleau-Ponty podía afirmar: “La iluminación no está del lado del objeto, es lo que asumimos, lo que tomamos por norma mientras la cosa iluminada se destaca ante nosotros y se nos enfrenta. La iluminación no es ni color, ni siquiera luz en sí misma, está más acá de la distinción de los colores y las luminosidades” Ibid.

<sup>196</sup> *PEE*, p. 363.

<sup>197</sup> Ibid. p. 371.

<sup>198</sup> *PEE*, p. 376.

Para Husserl, la omnitemporalidad de los objetos ideales implicaba que si bien podían ser localizados espaciotemporalmente dicha localización no los individualizaba. Desde un punto de vista husserliano, a partir de esta formulación pueden distinguirse dos tipos de objetividades ideales: libres y atadas. Las idealidades libres no están comprometidas con ningún territorio, sino que pertenecen a la totalidad del mundo, como es el caso de las formaciones matemáticas, o bien de las esencias, que pueden ser actualizadas en distintas circunstancias sin que el soporte material de dicha realización tenga una incumbencia destacable más allá de su valor para el descubrimiento y transmisión intersubjetiva del sentido. Las objetividades ideales atadas, y este es el caso de ciertas formaciones culturales como las obras de arte, se caracterizan por la implicación de una materialidad específica y, entonces, cierta “experiencia fáctica”<sup>199</sup>. Este último aspecto es el que se ha analizado en este apartado acerca del momento “expresivo” del objeto estético, y que deberá ser retomado cuando se explicita el carácter formal del objeto estético<sup>200</sup>.

Podemos concluir este apartado anticipando que la forma de una obra, su modo de composición, es el elemento que da unidad a los aspectos temáticos que la obra lleva incorporados. En este punto, así como la noción de mundo se desarrollaba hacia la adscripción del aspecto expresivo del objeto estético, en la noción de forma se encontrará

---

<sup>199</sup> San Martín, J. *Teoría de la cultura*, Op. Cit., p. 205.

<sup>200</sup> La distinción entre objetividades ideales libres y atadas es presentada por Husserl en *Experiencia y juicio* del modo siguiente: “... parece que las formaciones culturales no son siempre idealidades totalmente libres, y de esto se sigue la diferencia entre idealidades libres (como las formaciones lógico-matemáticas y las estructuras esenciales puras de toda especie) y las idealidades ligadas que comportan en su sentido de ser una realidad (Realität) y por ella pertenecen al mundo real. [...] Las idealidades ligadas están ligadas a la tierra, a Marte, a territorios particulares, etc. Pero las libres son también de hecho mundanas, de acuerdo a su surgimiento histórico y territorial, por su descubrimiento, etc.”.

una prolongación de la noción de expresión. De este modo, puede advertirse que los distintos capítulos de esta investigación se van sobreponiendo unos a otros retomando lineamientos entrevistos primero de una forma esbozada, desplegando entonces lo que se encontraba de modo latente.

Esta segunda parte de la investigación se ha concentrado en una explicitación de aspectos generales del objeto estético: su aparición en el mundo, su distinción con otros tipos de objetos, su relación con el espacio y el tiempo objetivos, la capacidad para portar un mundo, la representación y condición expresiva que lo caracterizan. En la parte siguiente de esta investigación se considerarán problemas específicos de la estética filosófica, desde un punto de vista fenomenológico, luego de haber realizado este primer acercamiento expositivo al pensamiento de Dufrenne. Concluiremos este capítulo con un apartado final destinado al estatuto ontológico del objeto estético.

### 5.3 *El ser del objeto estético*

El objeto estético es un objeto cuyo ser se realiza en tanto es dado a la percepción. Dufrenne se refiere a la percepción en los términos siguientes: “La percepción es precisamente la expresión de ese lazo establecido entre objeto y sujeto, donde el objeto es inmediatamente vivido por el sujeto en la experiencia irreductible de una *verdad originaria* que no puede ser asimilada a las síntesis que opera el juicio conciente”<sup>201</sup>, esto es, la

---

<sup>201</sup> PEE, pp. 282-283. *Cursiva añadida.*

percepción transcurre en una donación pre-reflexiva, en la cual el mundo es descubierto como estando siempre ahí, en una ligazón indisoluble. Por eso, afirmar que el objeto estético es esencialmente percibido implica sostener que la experiencia estética es una posibilidad de develamiento de la estructura ontológica del mundo para el sujeto. "El mundo cesa de ser un en-sí opaco, una donación [donné] radicalmente exterior y extranjera de la que hay que forzar el secreto, o más bien que hay que forzar a ser inteligible imponiéndole la ley del entendimiento, o bien la ley de la praxis; el sentido aparece inmediatamente en él, un sentido que el sujeto puede comprender y que no tiene más que explicitar; es por esta vía que el sujeto se encuentra en *la verdad*"<sup>202</sup>. La verdad que se devela en la percepción, entonces, no es otra que la afinidad entre el hombre y el mundo, el asombro de la correlación para una subjetividad encarnada.

Que la experiencia estética sea la vía de acceso a esta experiencia originaria involucra que el estatuto ontológico del objeto estético no pueda ser reducido "al ser de una representación"<sup>203</sup>. Al mismo tiempo, que el ser del objeto estético se ancle en la percepción implica que sea un "ser de apariencia". El objeto estético no es trascendente o exterior a sus apariciones, "el objeto estético no es más que apariencia, pero en la apariencia él es más que apariencia: su ser es de apariencia, pero hay algo que se revela en la apariencia, que es la verdad, y que constriñe al espectador a prestarse a su revelación"<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> Dufrenne, M. *La notion d' A priori*. Paris, Puf, 1959, p. 257. En adelante: *NAP*.

<sup>203</sup> *PEE*, p. 287.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 289.

En un capítulo anterior nos hemos referido al modo en que la ejecución participaba de la manifestación del objeto estético (Cf. Cap. 3.3). La ejecución establece la realización sensible del objeto estético como una suerte de "epifanía". Esta manifestación es la que permite trazar una distinción entre los materiales de una obra de arte y la materia del objeto estético. Aquellos pueden ser presentados aisladamente, como una aglomeración dispersa, o bien como una sumatoria de elementos separables. La materia del objeto estético, en cambio, es la estructura sensible que el objeto presenta a la percepción, revelándose de modo unitario e irrescindible. Contingente y necesaria al mismo tiempo, la estructura del objeto estético desborda el universo arbitrario de los materiales. Por esto es que la materia de un objeto estético no es separable de su forma. En el objeto estético visual, la referencia anterior al color, en la cual éste era definido a partir de las relaciones que establecía con otros elementos perceptivos, demuestra que el color no es una cualidad material que impacta linealmente (como pudiera proponerse desde una psicología asociacionista) sobre el sujeto. Por el contrario, el color es entrevisto a partir del entrelazamiento entre distintos componentes como la luz, la superficie, etc., esto es, relaciones que explicitan una concepción de la forma del color, antes que un contenido. La materia de un objeto estético no es un contenido, sino la particular (y expresiva) configuración sensible de su modo de manifestarse.

Sin embargo, es preciso rectificar la idea apresurada de que lo sensible en el objeto estético pueda darse por sí mismo o inmediatamente. La percepción ordinaria suele trascenderse hacia el conocimiento o la acción. Para dicha percepción la cara sensible de las cosas es un aspecto difuso y relegado. Entonces, podría creerse que la percepción estética consiste en un mero dejar aparecer las cosas en su máxima naturalidad. De este modo, se estaría

olvidando que el objeto estético se manifiesta en una experiencia grávida de sentido. Dichos aspectos han sido recabados en un capítulo anterior (Cf. Cap. 3), al punto de establecer que la experiencia estética se desenvuelve de acuerdo a cierto margen de conocimiento. No obstante, dicha referencia a un conocimiento en el espectador no quiere decir que nos aproximemos al objeto estético buscando una elucidación moral, o bien algún tipo de enseñanza o concepto subjetivo<sup>205</sup>. Por el contrario, el sentido del objeto estético no es más que un indicador de su presencia sensible, un sentido que reconocemos en la materialidad de su aparición. En este punto, el sujeto de la experiencia estética “deviene”<sup>206</sup> el objeto que percibe.

Una de las preguntas que se desprende, llegados a este momento de la investigación, es la siguiente: ¿Cuál es la relación que se establece entre la cara sensible del objeto estético y su sentido? Si las cualidades sensibles de dicho objeto son *su* sentido, al menos de acuerdo a lo entrevisto en el apartado anterior respecto del objeto estético como objeto expresivo, ¿puede establecerse una distinción “real” (esto es, ontológica, y no meramente nominal o analítica) entre la apariencia y el significado (aquello que representa) de una obra de arte?

---

<sup>205</sup> “Una ópera que me retiene por el argumento, un poema que pretende instruirme, un cuadro que me llama por su tema, un monumento que me habla en lugar de cantar, son objetos imperfectamente estéticos” PEE, p. 290.

<sup>206</sup> “Lo sensible me *fascina* y me pierdo en él: yo devengo la melodía...” Ibid. Cursiva añadida. Es destacable la referencia a la fascinación en este punto. Merleau-Ponty afirma en *El ojo y el espíritu*: “El pintor vive en la fascinación”. Merleau-Ponty, M. (1964) *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Paidós, 1984, p. 24. La particular interpretación merleau-pontyana de la contemplación como fascinación (de la que cabe tener presente su etimología latina en *fascinum* como aquel encanto que nombraba también la captura del “mal de ojos”) considera el acto perceptivo en el marco una “estructura metafísica de muestra carne” (ibid., p. 26), comandada por la reversibilidad, que hace que, para el pintor, “el mundo no está más frente a él por representación” (ibid., p. 52).

De acuerdo a esta serie de preguntas se ha consolidado un tercer núcleo problemático en esta segunda parte de la investigación. Podría resumirse dicha inquietud en la siguiente formulación: ¿de qué modo significa el objeto estético? O, mejor dicho, ¿qué clase de objeto significativo es el objeto estético?

Esta tercera inquietud se incorpora a otras dos inquietudes anteriormente mencionadas: por un lado, el problema del estatuto imaginario del objeto estético; por otro lado, el carácter problemático de la noción de forma, a la que se ha apelado en distintos momentos de estos capítulos. Si no se propusiera una elucidación precisa de la noción de forma, su mención no sería más que un mero nombre, un modo de titular un problema antes que resolverlo. Al afirmar que es la noción de forma la que permite dar cuenta del carácter omnitemporal del objeto estético, garantizando así cierta repetibilidad del mismo más allá de su significado, se advierte la importancia de realizar una descripción exhaustiva de dicha noción. De este modo, los tres capítulos que componen esta segunda parte, luego de realizar una tarea expositiva del modo de darse del objeto estético, han formulado tres problemas precisos para una estética fenomenológica. Estos tres problemas intentarán ser resueltos en la tercer parte de esta investigación.

## SIGNIFICACIÓN, IMAGEN Y FORMA

## CAPÍTULO 6:

### El objeto estético como significante

El objeto estético aparece en el mundo como no perteneciendo al mundo. El análisis precedente (Cf. Cap. 4.1), comparativo de la relación del objeto estético con otros tipos de objetos, ha demostrado que aquél presenta un lugar privilegiado entre los objetos significativos, siendo estos últimos aquellos que, además de darse naturalmente, encuentran en su naturaleza el punto de partida para el acto de comprensión de un sentido. La obra de arte es un objeto significativo entre otros objetos significantes. En este aspecto es que deberá detenerse este capítulo.

Lo propio del objeto estético es que la significación sea inmanente al signo. Entonces, si el signo pertenece al mundo, debería concluirse que el sentido del objeto estético también, sin arriesgar una interpretación idealista del significado encarnado en objetos reales. De este modo, el sentido no pertenece a un mundo de objetos ideales, un mundo que estaría abierto a un entendimiento incorpóreo y no a la percepción. La inmanencia del sentido al signo ancla el objeto estético en la percepción y, en consiguiente en el mundo natural, aunque su especificidad se encuentra en sobrepasar su naturaleza con la donación de un sentido. En el objeto estético "significado y significante pertenecerían ambos al mundo natural abierto a la percepción [...] aquí el signo no anuncia la significación, él es la significación; y esta

significación no goza de una claridad intrínseca, de una evidencia lógica como aquella que el racionalismo acuerda a las naturalezas simples o a las verdades eternas”<sup>207</sup>.

En la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, en repetidas ocasiones, Dufrenne afirma que “el objeto estético es siempre lenguaje”<sup>208</sup>. Incluso, es en la atribución de cierto carácter lingüístico a la obra de arte que se acreditaría el aspecto comunicativo del objeto estético<sup>209</sup> (Cf. Cap. 4.4). Asimismo, y de acuerdo a la cita del párrafo anterior, cabría complementar el apartado específico sobre el ser del objeto estético (Cf. Cap. 5.3) afirmando que éste posee un “ser de significación”<sup>210</sup>. De este modo, atender a una exploración del estatuto significativo del objeto estético se convierte en un núcleo problemático que es preciso resolver sin mayor dilación, en cuyo centro se encuentra la concepción de una “significación inmanente”. Las siguientes preguntas comandarán el orden de las inquietudes: ¿qué entiende Dufrenne por lenguaje cuando se refiere al objeto estético? ¿Hay diversos tipos (o funciones) del lenguaje? ¿Cuáles son las características específicas del objeto significativo? ¿En qué sentido el objeto estético es portador de un mensaje?

---

<sup>207</sup> PEE, p. 199-200.

<sup>208</sup> Ibid., p. 119.

<sup>209</sup> “Comprender el lenguaje de una obra es siempre comprender a alguien”. PEE, p. 156.

<sup>210</sup> PEE, p. 199.

## 6.1 La crítica al estructuralismo

En el artículo “L’art est-il langage?”, Dufrenne critica los intentos semiológicos de aproximación a la obra de arte. Este tipo de propuestas, formuladas a partir de los conceptos de la lingüística de Saussure (lengua, diacronía, sincronía, noción de valor, etc.), buscarían delimitar el sentido de cualquier obra de arte en un conjunto de operaciones significantes, estructuradas de acuerdo a las leyes de organización de la lengua<sup>211</sup>. El principal interlocutor de este ataque de Dufrenne es el estructuralismo, basado en un “imperialismo de la lingüística”<sup>212</sup>, siendo que el principal punto crítico se encuentra en el modo de concebir el sentido que se manifiesta en la obra de arte. La semiología, enfocada desde un punto de vista estructuralista, entonces, desleiría la semántica en pos de un formalismo recalcitrante, por ejemplo, en la definición diferencial del signo<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> Este aspecto es retomado por Dufrenne en su libro, en defensa del humanismo, *Pour l’homme* (Paris, Seuil, 1968), donde el punto fundamental de crítica tiene como piedra de toque la concepción psicoanalítica del sujeto de Lacan, formalizada a partir de la lingüística y la antropología estructural. Las concepciones lacanianas de la metáfora y la metonimia, como operaciones de producción de sentido son criticadas por Dufrenne como un reduccionismo de la donación de sentido. Una aplicación de las nociones lacanianas al campo de la estética, aunque con aportes de otras tradiciones filosóficas, se encuentra en Oliveras, E. *La metáfora en el arte*. Buenos Aires, Almagesto, 1993.

<sup>212</sup> Dufrenne, M. “L’art est-il langage?” en: *Esthétique et philosophie*, Op. cit. p. 73

<sup>213</sup> “La semiología [...] al tratar los signos, según la teoría de la información, como señales a transmitir y discernir, y no como vehículos de un sentido: operación que consagra una definición puramente diferencial del signo”. Ibid. Este mismo aspecto es retomado por R. M. Ravera, quien refiere explícitamente a Dufrenne, en los siguientes términos: “la integración de los mecanismos que actúan en la obra implica un pacto pero también un producto, resultado de una praxis lingüística, como lo subraya Dufrenne”, Ravera, R. M. “El arte como lenguaje” en *Escritos de Filosofía*, No. 1. Año I, Buenos Aires, Enero-Junio 1978, p. 155.

“Lo que importa a los semiólogos, es en principio que el conjunto del que se ocupan sea en efecto formalizable [...] articulados en elementos discretos entre los cuales se juegan relaciones de oposición o de complementariedad, de conjunción o de disfunción, y que autorizan una combinatoria”<sup>214</sup>. Sin embargo, en la perspectiva de Dufrenne, la orientación estructuralista olvida un aspecto importante: “la sustancia del sentido no es ella diferencial”<sup>215</sup>. Y, si bien “se desea que lo significado sea formalizable como lo es el significante, y porque el formalismo lo exige”<sup>216</sup>, Dufrenne destaca que el significado tiene una autonomía previa a la aproximación estructural. Esta última se organiza a partir de la consideración de la “lengua” como sistema de oposiciones; sin embargo, el “habla” es condición de la estructura de la lengua, y el habla es la manifestación de que “hay una positividad del sentido que es vivido como tal”<sup>217</sup>, por la cual el mundo se nos da como significativo antes de reducirlo al análisis, a la idealización de la lengua. Así, por ejemplo, “el sweater significa las largas caminatas de otoño en el bosque; y quizás no lo significa sino porque el habla lo dice”<sup>218</sup>.

El lenguaje no es la lengua. Esta última es una idealización producto de la ciencia empírica que es la lingüística. Sin embargo, a pesar de la formulación crítica al estructuralismo, hay un aspecto que sobrevive a los embates: “¿De dónde procede la idea de que el arte es lenguaje?”<sup>219</sup>. La respuesta de Dufrenne se ordena en la mención de dos elementos: por un

---

<sup>214</sup> Ibid., p. 74.

<sup>215</sup> Ibid., p. 77.

<sup>216</sup> Ibid.

<sup>217</sup> Ibid.

<sup>218</sup> Ibid., p. 76.

<sup>219</sup> Ibid., p. 79.

lado, pareciera que toda obra de arte responde a un código, por lo cual pareciera facilitada la identificación del discurso de la obra con el sistema de la lengua; por otro lado, en la obra de arte se cifra un mensaje del artista que, por ejemplo, podría intentar descifrarse de acuerdo a una teoría de la información. Por lo tanto, para Dufrenne, es preciso dar cuenta de ambos aspectos demostrando que puede evitarse la referencia a la idealización lingüística, esto es, recuperando una filosofía del lenguaje que permita evidenciar el modo en que éste se ancla en la experiencia vivida. Porque no se trata de criticar que la obra de arte sea lenguaje, sino el modo de acercamiento a la experiencia lingüística.

Dufrenne encuentra en la aproximación estructuralista un obstáculo a la presencia expresiva de la obra. Que una obra de arte tenga un código o, dicho de otro modo, que la obra de arte sea portadora de un mensaje, no quiere decir que su sentido deba ser reducido a un conjunto de operaciones retóricas. De este modo, el sentido de la obra de arte es analizado por Dufrenne de acuerdo a otras categorías que las del discurso del estructuralismo lingüístico. En el caso de la obra de arte visual: “La pintura da a ver. Haciendo esto, ella muestra sin decir. Ella no es un significante cuyo ser se trascienda hacia un significado. Con aquello que representa ella no está en una relación como la de la palabra al concepto, ni del mapa al territorio, ya que tampoco designa, sino que ella *es* lo que representa. Inversamente, el objeto representado no es otra cosa que *lo* representado; él rechaza de ser confrontado con otro objeto, el objeto real, como si la cualidad de la pintura debiese medirse por la calidad de la reproducción [...]”<sup>220</sup>.

---

<sup>220</sup> Ibid., p. 91.

Si la pintura significa no es sino a partir de la composición total de la obra. A dar cuenta de este aspecto estará destinado un capítulo posterior (Cf. Cap. 8). Al mismo tiempo, las cualidades estéticas integran una particular visión del artista, a la que ya nos hemos aproximado a través de la noción de expresión (Cf. Cap 5.2). De este modo, si la obra de arte tiene un código, éste no será el de la lengua, sino el del *mundo* del artista. “En sus obras, los elementos toman existencia por sí mismos, o más bien por el artista mismo, como la expresión irremplazable de un ser en el mundo singular”<sup>221</sup>.

## 6.2 Objeto estético y lenguaje

“Todo objeto en efecto es en un sentido lenguaje; y el lenguaje inversamente es una suerte de objeto”<sup>222</sup>. Podría pensarse que la diferencia entre la palabra y un objeto de otro orden estriba en que aquella tiene la función de significar. Sin embargo, hasta los objetos más ordinarios (Cf. Cap. 4.1) se presentan como poseyendo un sentido. De este modo, la diferencia entre distintos objetos significantes debería plantearse teniendo presente distintos modos de significar. Antes que oponer lenguaje y objeto, quizás, un estudio de las funciones de significación del lenguaje podría servir al propósito de aislar la especificidad del objeto estético respecto de otros objetos que también portan una significación. Por ejemplo, “es preciso volver sobre la diferencia entre útil y objeto estético [teniendo en

---

<sup>221</sup> Ibid., p. 101. “no hay un campo pictórico capaz de constituir una lengua para un discurso pictórico, es decir un sistema de elementos diferenciales o de términos opuestos y combinables”. Ibid., p. 91.

<sup>222</sup> PEE, p. 173.

cuenta que esta diferencia] es la misma que hay entre las dos funciones del lenguaje”<sup>223</sup>. A dar cuenta de esas funciones del lenguaje estará destinado este apartado.

La palabra, en tanto unidad lingüística, es significante y expresiva al mismo tiempo. “Significante en lo que conlleva de significación objetiva, que es de alguna manera exterior a sí y requiere el uso del entendimiento; expresiva en cuanto porta una significación inmanente y que sobrepasa el sentido objetivo establecido por el entendimiento; la palabra es signo, y más que signo: ella dice, y al mismo tiempo muestra, y lo que muestra es diferente de lo que dice”<sup>224</sup>. Sin embargo, estos dos niveles del lenguaje no debieran ser distinguidos más que analíticamente. Si bien en el habla cotidiana no suele prestarse atención al carácter material de las palabras, el anclaje sensible de las significaciones suele estar enraizado en la significación misma y viceversa. En este punto, Dufrenne suscribe una posición muy cercana a la de Merleau-Ponty para dar cuenta de la naturaleza del lenguaje: “En efecto el lenguaje no puede tener una significación objetiva a menos que ésta le sea inmanente, y no puede alertar en nosotros un mecanismo de comprensión a menos que despierte en principio una suerte de complicidad orgánica con el objeto”<sup>225</sup>.

En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty sostiene que el lenguaje es una dimensión entre otras de la experiencia corporal, por la cual no sólo la experiencia perceptiva sería expresiva y conllevaría un sentido, sino que también el lenguaje implica el comportamiento del cuerpo. En la concepción merleau-pontyana del lenguaje, éste es un

---

<sup>223</sup> Ibid., p. 147.

<sup>224</sup> Ibid., p. 175.

<sup>225</sup> Ibid., p. 176

fenómeno fundado en la experiencia perceptiva, siendo que su "naturaleza" no es la de ser un vehículo de significaciones pura y abstractas, sino la de enraizar el mundo espiritual en el mundo sensible. La palabra y el pensamiento "en realidad están envueltos el uno dentro del otro, el sentido está preso en la palabra y ésta es la existencia exterior del sentido"<sup>226</sup>.

Para Merleau-Ponty, la palabra es una dimensión sensible más de la cosa, entre sus otros modos de darse (el color, el aroma, etc.). Comenzar a hablar implica la reestructuración del mundo perceptivo a partir de la adscripción de una capa sonora. De este modo, habría cierta correspondencia entre el nombre de un color y la aparición perceptiva del mismo, entre la palabra amarillo y la estridencia de un objeto, por ejemplo, el limón, para el cual la acidez es un rasgo que su color y su nombre designan tácitamente. En consecuencia, entre las palabras y las cosas no media una relación convencional.

Sin embargo, tampoco se trataría de una concepción natural del signo. La relación interior que se establece entre ambas dimensiones, antes que un paralelismo, conlleva un entrelazamiento entre lo visible y el lenguaje. Por lo tanto, la significación no implica una referencia exterior (ni, como fuera dicho, un concepto a traducir), sino la puesta en acto de un habla comunicativa a través de la motricidad. En consiguiente, puede encontrarse en Merleau-Ponty una concepción de lenguaje como "gesto"<sup>227</sup>: "Nuestra visión del hombre no dejará de ser superficial mientras no nos remontemos a este origen, mientras no

---

<sup>226</sup> *FP*, p. 199. Asimismo, considérese la siguiente observación: "tendremos que volver al fenómeno de la palabra y volver a poner en tela de juicio las descripciones ordinarias que envaran así al pensamiento como a la palabra, y no dejan concebir entre ellos más que relaciones exteriores". *Ibid.*, p. 196.

<sup>227</sup> "La palabra es un verdadero gesto y contiene su sentido como el gesto contiene el suyo. Es esto lo que posibilita la comunicación". *Ibid.*, p. 200.

encontremos, debajo del ruido de las palabras, el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe este silencio. La palabra es un gesto y su significación un mundo”<sup>228</sup>.

Siguiendo entonces a Merleau-Ponty, Dufrenne afirma que no es sino por su virtud expresiva que el lenguaje es lenguaje. “La palabra suscita un comentario motor que instituye un parecido entre el objeto y ella; no, como lo cree la teoría ingenua de las onomatopeyas justamente denunciada [...] si hay un aire de familiaridad entre la palabra y el objeto, por el que la palabra diseña el objeto antes que designarlo, es porque tenemos el mismo comportamiento delante del objeto y ante la palabra”<sup>229</sup>. De este modo, la palabra es presencia antes que sustitución, y expresión antes que evocación. El valor representativo del lenguaje, en la fenomenología de Dufrenne, se ordena en el marco de una vigilancia de la naturaleza expresiva del mismo. Llevada a la concepción del objeto estético, esta postura suscribe la formulación de que el nivel representativo se incardina en el nivel expresivo del objeto. Podría plantearse, entonces, que si bien es preciso conocer el significado de una obra de arte para conocer sus cualidades estéticas, a través de las cuales el objeto ya no sería una mera cosa, no es sino en la realización sensible de dicho significado que aquellas cualidades advendrían, esto es, al cobrar un valor expresivo.

Asimismo, el lenguaje implica una segunda dimensión expresiva, esta vez, en cuanto la elección de las palabras siempre remite a aquél que habla. “El lenguaje es aún expresivo de

---

<sup>228</sup> Ibid., p. 201. Para una descripción minuciosa de la filosofía del lenguaje de Merleau-Ponty, destacando aspectos críticos Cf. García, E. “cuerpos que suenan. Aspectos de la filosofía del lenguaje en M. Merleau-Ponty” en: *Escritos de Filosofía*, No. 44, Año XXII, Buenos Aires, Enero-Diciembre 2004.

<sup>229</sup> PEE, p. 176.

otro modo. No es solamente la relación entre el yo y el objeto, sino de un yo a un tú, es expresivo porque manifiesta un sujeto”<sup>230</sup>. La poesía es una forma artística privilegiada para reconocer este aspecto, a partir de la insistencia de ciertas palabras que muchas veces caracterizan una obra. ¿No hay poemas que pueden ser atribuidos inmediatamente a un autor ni bien escuchar determinadas palabras-clave, o bien la recurrencia de ciertas figuras retóricas (por ejemplo, el polisíndeton en la poesía de N. Perlongher)?

A partir de los dos niveles expresivos mencionados en este apartado, debería advertirse que la concepción que Dufrenne tiene del lenguaje se soporta en una función pragmática, esto es, remite al lenguaje como habla. “Si el habla es originalmente expresiva, si ella hace surgir el objeto, lo hace surgir no como una presencia bruta, sino como una presencia humanizada”<sup>231</sup>, en tanto se trata de alguien como siendo *aquél* que profiere la palabra. El lenguaje “es a la vez habla y gesto [...] es por el favor de esta dualidad que, precisamente el lenguaje puede aparecer como portador de un sentido objetivo, designando un *Sachverhalt* que pueda ser enunciado”<sup>232</sup>. En tanto habla, el lenguaje remite a la voz que *se* enuncia; como gesto “la expresión hace coincidir el signo y la cosa significada”<sup>233</sup>. Sin embargo, podría preguntarse si, acaso, el poder expresivo del lenguaje no se encuentra supeditado también a su carácter significativo. En este punto, Dufrenne afirma una “paradoja del lenguaje”<sup>234</sup>: los rasgos expresivos condicionan los aspectos significativos, y viceversa. Nos

---

<sup>230</sup> Ibid., p. 177.

<sup>231</sup> Ibid., p. 180.

<sup>232</sup> Ibid., p. 183.

<sup>233</sup> Ibid., p. 181.

<sup>234</sup> Ibid., p. 183.

anoticiamos de los rasgos expresivos a través del significado, y éste último sólo se realiza en la expresión sensible.

Puede concluirse este apartado destacando la presentación del objeto estético como mensaje: “El arte auténtico es un habla original que, a la vez, despierta un sentimiento y conjura una presencia en lugar de aportar un sentido conceptual. A la dimensión estética del signo corresponde una dimensión estética del sentido”<sup>235</sup>. De este modo, puede advertirse que el nivel del significado de la obra de arte no es aprehendido exclusivamente a través del entendimiento, en el modo de un significado lógico, sino a través del sentimiento. Se trataría, en todo caso, de la comprensión de una estructura afectiva<sup>236</sup>. Por ejemplo, frente a la escultura *mano* (2008) de Carlos Alonso, la obra nada dice acerca de las actividades que la mano puede realizar en el mundo objetivo. Incluso, a la escultura de una mano no le falta el cuerpo, jamás podríamos decir que es una mano amputada. “Si yo me dejo llevar a evocar cualquier gesto, cualquier empresa de una mano real, entonces la traiciono [como objeto estético] [...] ella me habla más bien del vigor, de la flexibilidad y la ternura...”<sup>237</sup>, exponiendo ciertos rasgos que no hablan sino de *una* mano tal como se muestra, antes que de la mano como concepto abstracto. Y los predicados que pueden atribuírsele describen

---

<sup>235</sup> Ibid., p. 184.

<sup>236</sup> Deleuze y Guattari han continuado este pensamiento de Dufrenne, a quien expresamente citan en su libro *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1993. Cf. Capítulo: “Percepto, afecto, concepto” en el que se habla de la obra de arte como aquella que piensa a través de preceptos y afectos, en un bloque de sensaciones. Podría trazarse una cierta relación, asimismo, entre la estética de Dufrenne y la propuesta por Deleuze (con cierta ascendencia merleau-pontyana) en su libro *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002. No podría desarrollarse este tema en esta investigación; no obstante, para una relación de continuidad entre Deleuze y la tradición fenomenológica, Cf. Beaulieu, A. *Deleuze et la phénoménologie*, Paris, Sils Maria, 2004.

<sup>237</sup> PEE, p. 185.

una experiencia afectiva en el espectador, realizada sensiblemente en el objeto. Una mano en la que puede reconocerse el esfuerzo, la nervadura de las venas marcadas, el cansancio que el trabajo deposita en el cuerpo del hombre. Pero, ¿quiere esto decir que la obra de arte copia la realidad? ¿O bien que el objeto estético tiene pretensión de universalidad? ¿Cuál es la relación, y la diferencia, entre el objeto estético y otros objetos significantes (como, por ejemplo, una obra científica)? Este es el aspecto que se impone desplegar en el próximo apartado.

### *6.3 El objeto estético entre los objetos significantes*

El objeto significativo es aquél cuya función estriba, antes que en la realización de una acción inmediata, como en el caso del útil, en declararse como portador de un saber. Naturalmente, podría afirmarse que todo objeto es, en principio significativo; pero, la advertencia anterior tiene como propósito esclarecer que, en este punto, la referencia a una significación no se complementa con la guía de un acto práctico. De este modo es que los objetos significantes suelen ser privilegiados para introducir al mundo de la experiencia estética: mirar un álbum de fotografías, demorarse en la audición de un sonido, contemplar un cuadro. Sin embargo, quizás, lo mismo podría decirse a propósito de la lectura de un libro; no sólo en acuerdo a un tema literario, sino también en el caso de alguno destinado a una exposición científica, etc. Por lo tanto, es preciso ubicar el carácter específico del objeto estético como objeto significativo en el marco general de los objetos significantes. Dicha cuestión podrá resolverse al plantear el modo particular en que el objeto estético se relaciona con su significación.

Al entrar en un museo, o en la sala de una galería, o bien frente a una obra de arte visual en cualquier contexto de exposición, por ejemplo, ante un cuadro, muchas veces el espectador se encuentra frente a un género determinado, sea el caso de una naturaleza muerta, un bodegón, etc. Tal aspecto es el que ha podido ser analizado en un capítulo anterior al plantear el nivel representativo en la estructura del objeto estético (Cf. Cap. 5.1). Del mismo modo, frente a *Canto al trabajo* (1927), grupo escultórico realizado en bronce por R. Yrurtia (establecido como monumento frente a la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires), el conjunto alude al valor humano del trabajo a través de las catorce figuras que arrastran una piedra de gran magnitud. Ahora bien, ¿se trata en este punto de una significación incorpórea, a la que se tiene acceso a través de la actividad del entendimiento? ¿O es que dicho esfuerzo de dignificación (del hombre enhiesto, de la mujer como compañera, de la infancia como esperanza) no puede leerse en el cuerpo mismo de las figuras que avanzan? En este punto, la pregunta que se formula es la siguiente: ¿de qué modo significa el objeto estético? Podría respondérsela de acuerdo a dos observaciones:

1. Por un lado, Dufrenne destaca que el objeto estético no debe ser confundido con un índice. El objeto estético no remite a su significación, por ejemplo, del mismo modo en que “un perfume que siento me anuncia una flor que aún no he visto”<sup>238</sup>. Por lo tanto, la significación del objeto estético no se presenta de modo contiguo a su aspecto sensible. Asimismo, cabría tener en cuenta también que el significado del

---

<sup>238</sup> PEE, p. 163

objeto estético suele presentarse con cierto dejo de “irrealidad”. Este tema será retomado en un capítulo próximo (Cf. Cap. 7) a propósito de la propuesta sartreana del carácter imaginario de la obra de arte. Sin embargo, en este punto, podría considerarse el siguiente ejemplo: frente al *Retrato de Manuela de Rosas* (1851), de Prilidiano Pueyrredón, la contemplación estética del retrato no conduce al espectador a la consideración del avatar histórico real por el cual la “joven muchacha” consultara a su padre respecto de la posibilidad de ser retratada, poco antes de la caída del gran caudillo, esto es, a la muchacha en tanto objeto real; sino, por el contrario, a la admiración de los distintos valores del rojo, las diferentes texturas del vestido, que enmarcan el gesto transparente del rostro con una mirada dulce, aunque implacable, propia de un cuadro de ascendencia clasicista. El retrato expone una singularidad del gesto que, quizás, nunca podría encontrarse en una persona real<sup>239</sup>.

2. Por otro lado, podría argüirse que en la lectura de un libro de índole científica también se significan ciertos objetos sin que éstos sean puestos en lo real, siendo que su existencia permanece indiferente (por ejemplo, en algunas leyes de física, o en algún enunciado sobre la lluvia en un libro de meteorología<sup>240</sup>). Por lo tanto, cabe preguntarse cuál es la distinción entre el modo de significar propiamente estético y otros modos que también concurren en la irrealidad del objeto significado. Esta disquisición permitiría dirimir una cuestión lateral, relativa al papel de modelo en el

---

<sup>239</sup> Cf. Francastel, G. y P. (1969) *El retrato*. Madrid, Cátedra, 1978. De modo más reciente, este tema ha sido trabajado por Jean-Luc Nancy en (2000) *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

<sup>240</sup> Cf. PEE, p. 164.

arte visual. Por ejemplo, en la descripción que realiza un manual de geografía de las distintas especies vegetales de La Pampa, si bien en la mención de cada uno de sus nombres nunca se está mentando ningún individuo particular, se estaría intentando transmitir un conocimiento acerca de la flora pampeana que, se esperaría, fuese exhaustivo. Un libro científico suele evaluarse positivamente a partir de su contenido. En la consideración de una obra de arte, en cambio, nadie suele detenerse en si la exposición del tema es adecuada a los fines de proveer un conocimiento correcto. Ya Platón denunciaba que los artistas no *conocían* acerca de aquello que hablaban<sup>241</sup>. Un libro científico es evaluado por el valor de su contenido, mientras que una obra de arte no necesita ser edificante para ser un objeto estético. Del mismo modo, podría plantearse que la obra de arte no busca dar cuenta de una realidad exterior a aquella que significa a través de su presentación. Por lo tanto, la promoción de un modelo para la obra de arte no debe llevar a creer que el artista formula un acto referencial por el cual en la presentación estética de un objeto se está mentando vaciamente un objeto segundo. Esta observación deberá continuarse en un capítulo posterior, dado que éste será un aspecto crucial en una disquisición acerca del estatuto imaginario del objeto estético (Cf. Cap. 7). Podría añadirse, no obstante, la siguiente consideración aclarativa sobre el tópico del modelo: el retrato de Manuelita Rosas, ataviada como una dama de alcurnia, de cuerpo entero y

---

<sup>241</sup> Ya en el *Ión* Platón consideraba que el discurso inspirado del poeta no podía ser considerado una forma de conocimiento en virtud de que sólo correspondía a una forma particular de manifestación (la del poeta específico) y no era universal; este mismo aspecto es retomado en *República X* en una mención irónica respecto de si algún estratega o legislador se guiaría con las descripciones Homero.

sonrisa generosa, constituye una alegoría de la insignia *rojo punzó*<sup>242</sup> en lugar de una referencia a un personaje histórico<sup>243</sup>. De este modo, la *verdad* de la apariencia, aquella que importa para la contemplación del objeto estético, se sobrepone a lo verdadero de la historia. Quizás no otra cosa decía Aristóteles cuando afirmaba que la obra de arte requería verosimilitud ante que exactitud histórica, y por eso hoy

---

<sup>242</sup> Podría compararse el retrato de Manuelita Rosas con el *Napoleón en su trono* (1806) realizado por Ingres. A propósito de este aspecto A. Danto realiza una indagación convergente: "Idealmente, el modelo ha de ser transparente, y se pretende que no sea percibido, en la medida en que sólo es el modelo de algo [...] un retrato de Napoleón como emperador romano es más que una simple representación de un emperador romano con Napoleón como modelo [...] es más que un simple retrato de Napoleón con la clásica toga". Danto, A. *La transfiguración del lugar común*, Op. Cit. p. 243. Por esta vía podría trazarse la distinción entre motivo y modelo, siendo que el primero es una significación immanente al objeto estético (realizado de acuerdo a ciertos recursos técnicos, históricamente condicionados, y determinadas pautas formales), mientras que el segundo no es más que una referencia exterior (históricamente prescindible), irrelevante para la disquisición estética. Dufrenne afirma un desenlace similar al propuesto por Danto cuando establece que un retrato es advertido como objeto estético "cuando ya no estoy tentado de evocar el modelo, y el objeto pintado me aparece exigido por la pintura, cuando delante del *Descartes* de Franz Hals en lugar de pensar en Descartes pienso en Hals". *PEE*, p. 166. Podría tenerse presente aquí una de las proposiciones de Malraux, en su célebre libro sobre *El museo imaginario*, cuando afirmara que una obra de arte tiene como referente el conjunto de otras obras de arte, a las cuales propone como interlocutoras magistrales, antes que una realidad a la que debe imitar. Gadamer propone una consideración similar a la de los autores mencionados: "Un modelo es un esquema que debe desaparecer. La referencia al original del que se ha servido el pintor tiene que extinguirse en el contenido del cuadro". Gadamer, H.-G. (1960) *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1984, p. 194-95.

<sup>243</sup> En este punto, se impone un problema fundamental y que requeriría una disquisición independiente o una investigación exclusiva: ¿qué ocurre con el referente en la fotografía? Porque, después de todo, la fotografía nace (en el daguerrotipo, por ejemplo) como un traslado o una impresión de lo real en un soporte sensible. Podría considerarse, en este punto, la distancia estética que se establece entre un daguerrotipo de Manuelita Rosas (anterior al retrato de Pueyrredón) y el retrato en cuestión. Esa distancia es la que se ha intentado reflejar en la mención indicada en el cuerpo del texto, distancia que expone en la imagen de la joven una remisión al *mundo* del rosismo. Para el estudio del estatuto ontológico de la imagen fotográfica, Cf. Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1997.

puede atisbarse el campo de estudios estéticos como una disciplina filosófica y no como una rama de la historia como ciencia empírica<sup>244</sup>.

A partir de los dos puntos anteriores, podría concluirse que “una obra que [...] pretenda que su sentido se verifique en lo real [...] sea que llame al conocimiento, sea que llame a la acción [...] no es estética”<sup>245</sup>. Nadie esperaría de una ficción la demostración exhaustiva de un teorema. El objeto estético no demuestra, dado que su especificidad se encuentra en mostrar. “El objeto estético no es el órgano de un saber, ni el sustituto de un original. Un retrato, parecido o no, no es un objeto estético sino cuando cesa de ser un retrato”<sup>246</sup>. De este modo, el objeto estético, si remite a algo, no es más que a sí mismo, a su modo de presentación, y ésta es su manera particular de significar. En tanto signo, la representación del objeto estético no indica por contigüidad, ni remite una realidad exterior. De acuerdo a esta consideración es que podría decirse que incluso el arte abstracto también es representativo, aunque no condescienda a la figuración, por cuanto en dicho arte el objeto no renuncia a significar. “La significación no implica la imitación por el objeto representado de un objeto o de un evento del mundo, ella implica solamente que alguna cosa sea representada o proferida, mismo si dicha cosa no es identificable”<sup>247</sup>.

---

<sup>244</sup> Dufrenne expresa la misma conclusión en los siguientes términos: “Parece entonces que la obra de arte no tiene su verdad en el estatuto de verdad de su parecido. Este objeto irreal que ella representa no espera ser una copia de lo real, cuyo valor se mediría por la exactitud”. *PEE*, p. 165.

<sup>245</sup> *PEE*, p. 163

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 166

<sup>247</sup> *Ibid.*

## CAPÍTULO 7:

### Irrealidad del objeto estético

En capítulos anteriores se ha remitido al estatuto irreal del objeto estético. En este capítulo corresponde elucidar si dicho carácter es asimilable a una condición imaginaria. Para resolver esta cuestión se deberían dirimir algunas inquietudes específicas; por ejemplo, las siguientes: ¿qué es un objeto imaginario? ¿Qué relación hay entre lo imaginario y la imagen? ¿Es posible anclar a las imágenes en el mundo de la percepción? ¿Cuál es el estatuto ontológico de la imagen en relación a su referente?

Para responder a estos interrogantes se planteará un recorrido delimitado. Partiendo de la concepción sartreana de lo imaginario, dando cuenta de su aplicación a la consideración de la obra de arte, se explicitarán las críticas que Dufrenne hubiera podido proyectar a dicho enfoque con la finalidad de aferrar el objeto estético en el mundo perceptivo. Sin embargo, el propósito expositivo busca establecer que entre ambas posiciones, a pesar las objeciones formuladas, hay dos presupuestos comunes. Por lo tanto, se intentará evidenciar la dispensabilidad de la noción de imagen, o bien poner de manifiesto la necesidad de desarrollar una concepción más rigurosa de la misma. Para este último propósito se recurrirá a las formulaciones de H.-G. Gadamer, en torno al estatuto ontológico de la imagen como representación, así como a la concepción husserliana de la conciencia de

imagen, a la que se buscará definir como una aproximación que compendia las propuestas anteriores.

### 7.1 *La concepción sartreana de la obra de arte como imaginaria*

De acuerdo a la perspectiva sartreana, la descripción fenomenológica de lo imaginario encuentra tres determinaciones principales: a) La imagen es el correlato de una conciencia imaginante. Contra lo que llama “ilusión de inmanencia”<sup>248</sup>, Sartre destaca que la imagen es un modo en que la conciencia puede referirse a objetos, lo que no quiere decir que *en* la conciencia haya ciertos objetos que serían las imágenes; b) Esta modalidad intencional se caracteriza por una “pobreza esencial”<sup>249</sup>, que la distingue de la aprehensión perceptiva. No se encuentra en la imagen más que lo que se ha puesto en ella; de acuerdo a un célebre ejemplo de Alain, Sartre destaca que no podrían contarse las columnas del Panteón cuando éste se da en imagen, mientras que la percepción es una invitación permanente a transitar la horizonticidad de los objetos; c) La conciencia imaginante propone su objeto como una *nada*; este acto puede tomar cuatro formas “[c1] puede proponer el objeto como inexistente, o [c2] como ausente, [c3] o como existente en otro lugar; [c4] también se puede

---

<sup>248</sup> “La ilusión de inmanencia consiste en transferir al contenido psíquico trascendente la exterioridad, la espacialidad y todas las cualidades sensibles de la cosa”. Sartre, J-P. (1940) *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Losada, 2005, p. 81. En adelante: *LI*. Más adelante, la ilusión de inmanencia es definida como la operación de “transportar al *analogon* las cualidades de la cosa que representa”. *Ibid.*, p. 126.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 19; *Ibid.*, p. 186.

“neutralizar”, es decir no proponer su objeto como existente”<sup>250</sup>. La distinción entre estas cuatro formas puede esquematizarse del modo siguiente:

(No) Proponer el objeto como (in)existente (ausente) (en otro lugar).

Ejemplos de estas diversas proposiciones serían: a) la fantasía; b) el recuerdo<sup>251</sup>; c) la conciencia de imagen propiamente dicha; d) la conciencia imaginante estética. Un cuarto aspecto, de menor orden, destaca la espontaneidad de la conciencia imaginante, frente a la pasividad de la percepción<sup>252</sup>.

Una primera disquisición crítica que podría realizarse respecto del planteo sartreano estriba en explicitar que su concepción de lo imaginario subsume en un mismo conjunto fenómenos de orden muy distinto como, por ejemplo, el recuerdo, la fantasía y la conciencia de imagen propiamente dicha, manteniendo en una oscuridad implícita la distinción entre presentificaciones simples y complejas. Asimismo, podría afirmarse que Sartre, quien ha sido un lector atento de Husserl (a quien cita con minucia, siguiendo especialmente el vocabulario técnico de *Ideas I*<sup>253</sup>) no sólo descuida este punto<sup>254</sup>. En una

---

<sup>250</sup> Ibid., p. 21.

<sup>251</sup> Promediando el libro, Sartre modifica su concepción del recuerdo, por ejemplo, al afirmar lo siguiente: “Sin embargo, existe una diferencia esencial entre la tesis del recuerdo y la de la imagen. Si recuerdo un acontecimiento de mi vida pasada, no lo imagino, lo recuerdo. Es decir, que no lo propongo como *dado-ausente*, sino como *dado-presente en el pasado*”. Ibid., p. 250.

<sup>252</sup> El rasgo común entre las cuatro modalidades anteriores es el siguiente: “Aprehendemos ahora la condición esencial para que una conciencia pueda imaginar: es necesario que tenga la posibilidad de proponer una *tesis de irrealidad*”. Ibid., p. 252. Cursiva añadida.

<sup>253</sup> Para entrever la relación entre Sartre y la influencia husserliana de *Ideas I*, Cf. “The Role of the Image in Sartre's Aesthetic” en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 4, 1975, pp. 431-442.

aproximación más fina se manifiesta una dificultad que valdría la pena destacar: es muy difícil entender la polisemia de aquello que Sartre llama imágenes mentales. Por ejemplo, cuando Sartre describe la experiencia en que presentifico a Pedro en Berlín de acuerdo a una conciencia imaginante *mientras* Pedro está en su habitación de París<sup>255</sup>, siendo que el Pedro en imagen es una evocación del Pedro real (sin que por ello deba creerse que hay dos Pedros), pareciera que en la exposición se confunde la presentificación de la fantasía (entendida como una forma de imagen mental que, en este caso, no plantea una distinción *neta* con el recuerdo) con la conciencia de imagen. Para Sartre se trataría de imaginar *sobre* una imagen, pero no parece quedar clara, en este caso, la diferencia entre proponer un objeto como inexistente (o como ausente) y proponerlo como en otro lugar. Podría pensarse que Sartre tematiza como una implicación intencional lo que podrían ser dos actos sucesivos. No cabría desarrollar este aspecto en profundidad en la presente investigación; por lo tanto, sólo cabe dejar sentada su referencia lateral<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> Cf. *Hua* 23, p. 74. En el recorrido de dichas lecciones Husserl busca distinguir la fantasía de la conciencia de imagen. Si en un principio Husserl parte de considerar a esta última como modelo de aquella, en un segundo momento separa ambos términos, luego de realizar una crítica a la teoría de las formas de aprehensión, siendo que esta distinción lleva a una conclusión terminológica que luego se consolidará en *Ideas I*: “Si uno se esclarece a sí mismo, entonces necesita otra terminología. De un modo indistinto usamos la palabra fantasía o la palabra “presentificación”. A la percepción se opondrá la fantasía; a lo que se hace originariamente presente, la presentación, se opondrá la presentificación” (Ibid., p. 87) [Ist man sich aber soweit klar, dann bedarf es anderer Terminologie. Entweder wir gebrauchen das Wort “Phantasie” selbst, oder wir gebrauchen das Wort “Vergegenwärtigung”. Der Wahrnehmung steht also gegenüber die Phantasie, oder der Gegenwärtigung, der Präsentation, die Vergegenwärtigung]

<sup>255</sup> *LI*, p. 177

<sup>256</sup> Podría aclararse este punto con una observación relativa a las imágenes mentales: Sartre extiende la función de la imagen para comprender el modo de conciencia de la fantasía. Esto se comprueba en su formulación de las imágenes mentales según la presuposición de un dato psíquico – un objeto fantasma (Cf. Ibid., p. 190) – que funcione como análogo en la referencia del objeto. La pregunta que se podría plantear, en este punto es la siguiente: - Si Sartre considera el recuerdo como “da[n]do presente [un objeto] en el pasado”

Para Sartre, la imagen se define como “un acto que en su corporeidad trata de aprehender un objeto ausente o inexistente a través de un contenido físico o psíquico que no se da por sí, sino a título de ‘representante analógico’ del objeto que se trata de aprehender”<sup>257</sup>. La conciencia de imágenes físicas se propone como montada sobre una base perceptiva a la que se sobrepone la imagen: la imagen se desprende como un pedazo del mundo real, por ejemplo, “cuando se trata de alcanzar a Pedro en imagen se deja así de percibir el cuadro”<sup>258</sup>, de lo cual Sartre concluye que la imagen representa cierto tipo de conciencia absolutamente independiente del tipo perceptivo afirmándose así la que sería su *irreductibilidad*.

Pueden precisarse, en este punto, los aspectos que de esta teoría de la imagen se desprenden para la obra de arte. “La obra de arte es un irreal”<sup>259</sup>, “no podría darse a la percepción”<sup>260</sup>, consideración esta que se apoya en *dos* datos que Sartre aísla de la experiencia estética: a)

---

(Ibid., p. 250), entonces, ¿por qué encuentra que concebir la fantasía bajo el modelo de la imagen es una “necesidad de esencia” (Ibid., p. 82)? Podría sospecharse que, en este punto, el argumento de Sartre es cautivo del mismo prejuicio que denuncia: la ilusión de inmanencia (Cf. Ibid., p. 67). Si este prejuicio se expresa en la suposición de que la imagen mental de una silla sería una suerte de silla más pequeña en la mente, ¿cuál sería la diferencia al proponer la existencia de un análogo mental (aunque más no sea afectivo-motor)? Podría afirmarse que si la fantasía nos da un objeto por “delegación” (Ibid., p. 121) de un análogo fantasmático, esta concepción no hace más que duplicar el problema que se quería resolver (la elusión de la ilusión de inmanencia).

<sup>257</sup> Ibid., p. 36; Cf. Ibid., p. 80. El problema de la materia en el caso del contenido psíquico llevaría al problema de la distinción y relación entre datos hyléticos y kinestésicos, que Sartre indica pero no resuelve: “Querriamos saber si, inversamente, los movimientos, es decir, finalmente las sensaciones kinestésicas no desempeñan un papel esencial en la constitución de la imagen” (Ibid., p. 107).

<sup>258</sup> Ibid., p. 168.

<sup>259</sup> Ibid., p. 260.

<sup>260</sup> Ibid., p. 261.

la imagen de la obra “no puede iluminarse proyectando sobre la tela un pincel luminoso: lo que se ilumina es la tela, pero no ella misma”<sup>261</sup>; b) “cada toque de pintura no se ha dado para sí misma, ni siquiera para constituir un conjunto real coherente... ha sido dado en relación con un conjunto sintético irreal y el fin del artista era constituir un conjunto en tonos reales que permitiesen manifestar a este irreal”<sup>262</sup>.

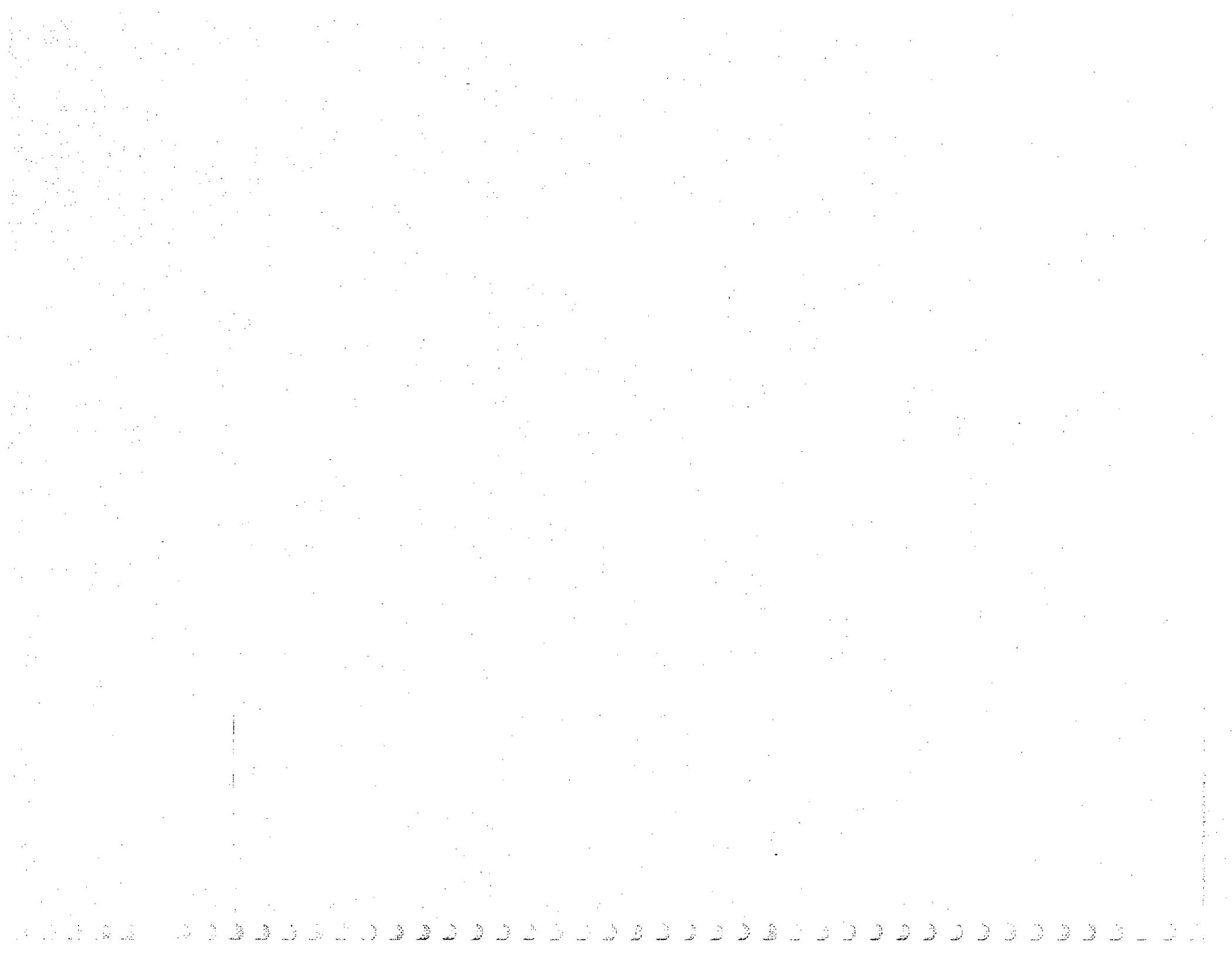
A la luz de estos dos hechos, la irreductibilidad de la imagen en la concepción sartreana se apoya en dos condiciones:

- 1) Por un lado, las alteraciones en el soporte material de una imagen son irrelevantes mientras se conserve su función de análogo. Llamaremos a este presupuesto “condición de referencia”, en tanto describe la concepción del objeto estético como una representación.
- 2) Por otro lado, los rasgos reales pertenecientes a la composición no pueden reducirse a una sumatoria de elementos dispersos, sino que manifiestan, como ya fuera dicho, “un conjunto sintético irreal”, esto es, una totalidad irreal irreductible. Llamaremos a esta condición “presuposición de las cualidades estéticas”, de la cual encontramos una mejor formulación en el siguiente pasaje: “la cualidad de representar es una propiedad *real* de las líneas, que percibo de la misma manera que sus dimensiones y

---

<sup>261</sup> Ibid.

<sup>262</sup> Ibid.



su forma”<sup>263</sup>. De este modo, el objeto estético tiene propiedades que no se identifican con las del objeto real, aunque estén ancladas en dichas cualidades.

Demostrar que ambas condiciones son satisfechas por una teoría de la obra de arte fundada en la percepción es uno de los propósitos la fenomenología de la experiencia estética establecida por Dufrenne. Pero, si la reconstrucción de su descripción fuese acertada, ¿dónde quedaría la afirmación sartreana de que las obras de arte son imágenes? A resolver este interrogante está dirigido el próximo apartado.

## *7.2 La presentación estética*

En este apartado se intentará demostrar que las posiciones de Sartre y Dufrenne no son irreconciliables. Un paso propedéutico se encuentra en advertir que Sartre considera como un fenómeno imaginario la neutralización de la posición existencial de un objeto real<sup>264</sup>. Desde la perspectiva de Dufrenne, este caso no sería más que el de la neutralización de un acto perceptivo. Asimismo, es importante notar que la concepción de Sartre de la obra de arte se centra sobre su carácter representativo (“condición de la referencia”). La fenomenología de Dufrenne no desmiente este aspecto (que ha sido destacado en varios capítulos de esta investigación), sino que acentúa el aspecto compositivo del objeto estético, su condición expresiva (que Sartre no desconoce en la consideración de la “condición de las cualidades estéticas”).

---

<sup>263</sup> Ibid., p. 56. Cursiva añadida.

<sup>264</sup> “Esta imagen puede ser pura y simplemente el objeto ‘mismo’ neutralizado”. Ibid., p. 267.

De acuerdo a lo establecido en un capítulo anterior (Cf. Cap. 5) la estructura de la obra de arte tiene, entonces, tres niveles: a) un soporte sensible; b) un contenido representacional; c) una forma expresiva de aparición. La relación entre ellas queda establecida por Dufrenne del modo siguiente: 1) Los aspectos materiales sólo pueden integrarse a la obra “a condición de ser neutralizados, es decir, que ya no sean percibidos por sí mismos sino como soporte y prolongación de lo sensible”<sup>265</sup>; 2) Si el sentido de la obra encuentra en la expresión una rehabilitación de sus aspectos sensibles, entonces, por su parte, “el objeto representado ayuda [a su vez] a la exaltación de lo sensible... le confiere unidad”<sup>266</sup>.

Esta unidad expresiva de la obra es caracterizada por Dufrenne como “pregnante”<sup>267</sup> y “dependiente” de las instancias anteriores. De este modo, la composición de la obra de arte es *irreductible*, con lo cual podrían verse retornar en esta articulación las dos condiciones que anteriormente se hubieran desprendido del planteo sartreano: - por un lado, la obra de arte, a partir de la neutralización de su soporte material, remite a otra instancia, abre un *mundo* (Dufrenne no dejará de utilizar la figura del análogo, sólo que nombrándolo de acuerdo a la noción de representación); - por el otro, los elementos integrantes de la obra de arte no son aislables de la totalidad que componen.

Ambos supuestos habían sido llamados “condición de la referencia” y “presuposición de las cualidades estéticas”. Respecto de este último, vale aclarar nuevamente el motivo de la

---

<sup>265</sup> PEE, p. 378.

<sup>266</sup> Ibid., p. 392.

<sup>267</sup> Ibid.

nominación que le fuera otorgada: una cualidad estética no es una cualidad sensorial, sino un aspecto sensible dependiente de esa composición de sentido irreductible que es una obra de arte. Por ejemplo, el tamaño exacto de las papas en *Analogía I* (1970), de Victor Grippo, es una cualidad sensorial del objeto; en cambio, la distribución simétrica de las papas es una modalidad de presentación sensible indispensable en la descripción del objeto estético como poseyendo un significado específico (“la papa como fuente de energía”) e irreductible a su descripción ordinaria.

Luego de esta aclaración puede avanzarse en la inquietud que se encontraba en el punto de partida, esto es, la crítica de Dufrenne a la concepción de la obra de arte como imaginaria según Sartre, aunque teniendo presente el sustrato común que comparten ambas posiciones y que ha sido explicitado en las condiciones anteriores. La pregunta acuciante que se planteaba era la siguiente: ¿Por qué no prescindir entonces del vocabulario de las imágenes? Para responder a esta pregunta es preciso realizar, nuevamente, un rodeo crítico.

La objeción principal que Dufrenne realiza a Sartre radica en afirmar la confusión en que este último habría incurrido al reunir el carácter irreal de la obra de arte bajo la noción de conciencia imaginante, siendo que este deslizamiento llevaría a pensar que el objeto estético es *sólo* una imagen, pudiendo prescindirse de sus cualidades sensibles y su arraigo perceptivo. La conceptualización de la imaginación a la que Dufrenne adhiere, principalmente en la ascendencia kantiana<sup>268</sup>, le permite suscribir la participación de esta facultad como un paso necesario en la aprehensión del objeto estético sin por ello

---

<sup>268</sup> Cf. *PEE*, p. 225. Establecer la lectura de Kant que subtiende la concepción dufrenniana de la imaginación es un trabajo que excede el aquí propuesto.

determinarlo como imaginario: "Es aquí que nos separaremos de Sartre... cuya doctrina es bastante confusa sobre este punto: por un lado, confunde lo irreal y lo imaginario [...]; por otro lado, lo imaginario es el resultado de una neutralización<sup>269</sup>". Dufrenne reprocha a Sartre afirmar que las obras de arte son entidades eternas e independientes de su soporte material (de aquí que Dufrenne impute a Sartre asemejar la obra de arte al sueño o al delirio). El punto crucial se encuentra en la irreductibilidad disyuntiva que Sartre sostiene entre percepción y mundo imaginario. A partir de la explicitación anterior puede advertirse que dicho reproche no es del todo apropiado, ya que la concepción sartreana no haría más que enfatizar un aspecto de la exhibición de la obra de arte (su función representativa) antes que cancelar el otro (su arraigo sensible). Sin embargo, hay un punto en que la reconvencción de Dufrenne es acertada: ¿por qué considerar como imaginaria la neutralización de la tesis de un acto perceptivo, esto es, un acto que no es una presentificación sino una presentación modificada?

Para concluir este apartado, hay dos motivos críticos en la reconstrucción del debate entre Sartre y Dufrenne que deben precisarse: a) por un lado, se ha visto que Dufrenne acuerda en afirmar la irrealidad del objeto estético, esto es, reconoce que la obra de arte es la presentación de un objeto cuya posición existencial ha sido neutralizada. Entonces, préstese especial atención a la siguiente afirmación: "Si la VII sinfonía que yo imagino cuando escucho, no es eso que escucho, ¿qué me impide de poner a su cuenta los ensueños más extraños que ella despierta en mí?"<sup>270</sup>. Vemos, de este modo, cómo Dufrenne entiende la propuesta sartreana del estatuto imaginario del objeto artístico bajo la forma de una imagen

---

<sup>269</sup> Ibid., p. 39.

<sup>270</sup> Ibid., p. 260.

mental, por ejemplo, como un fantaseo. Así es que luego puede decir: "Si Carlos VIII es el objeto estético y no el cuadro que veo, ¿por qué no extender el campo de este objeto al cortejo de asociaciones que despierta en mí Carlos VIII?"<sup>271</sup>, por ejemplo, los recuerdos infantiles que el espectador quiera traer a colación. En este sentido, la crítica de Dufrenne apunta, indirectamente, a la asimilación generalizada que Sartre realiza de actos disímiles bajo una misma nominación como "actos imaginarios"; b) por otro lado, y como ya fuera dicho, Dufrenne entiende que Sartre identifica el carácter imaginario de la obra de arte con el tema representado a expensas de sus cualidades sensibles. La segunda de las condiciones mencionadas anteriormente muestra el desacierto de esta apreciación.

### *7.3 Otras concepciones fenomenológicas del objeto estético como imagen*

Luego de plantear el debate anterior entre las posturas de Sartre y Dufrenne, podría ampliarse el conjunto de referencias mencionadas, buscando compendiar algunos resultados anticipados en capítulos anteriores, con el recurso a otros autores de la tradición fenomenológica y con el propósito de salvar el "callejón sin salida" al que parece haberse llegado. Pareciera indiferente, en este punto, afirmar que el objeto estético es un objeto imaginario, siempre que se tenga en cuenta que es un objeto irreal. Sin embargo, hay un sentido en que cabe estipular que la obra de arte es una imagen. Para describirlo se recurrirá primero a ciertos aportes de la hermenéutica de H.-G. Gadamer. Luego se realizará un resumen general del capítulo presentando la posición husserliana al respecto.

---

<sup>271</sup> Ibid.

H.-G. Gadamer, al analizar el concepto de cuadro plantea dos inquietudes: a) Por un lado, la distinción entre el cuadro y la copia; b) Por otro lado, el modo en que se produce la referencia del cuadro a *su* mundo. Responder a la segunda de las cuestiones resuelve la primera.

Tomando como punto de partida que el “modo de ser” de la obra de arte es la representación, Gadamer se pregunta “cómo se verifica el sentido de la representación en lo que llamamos un cuadro”<sup>272</sup>. En principio, vale precisar que, para Gadamer, “representación” no quiere decir copia. De este modo, el concepto de cuadro rechaza la noción de “reproducción”. Por lo tanto, aquello que es representado es independiente del objeto real que pueda ser el referente objetivo de la obra de arte. La inquietud que se formula, entonces, se circunscribe al problema del estatuto ontológico del objeto estético: si es que el objeto estético tiene el ser de una imagen, ¿de qué clase de imagen se trata, cuando lo representado no es un objeto del mundo objetivo?

La imagen como copia, siendo que para Gadamer su ejemplo ideal es la imagen del espejo, “se cancela a sí misma en el sentido de que funciona como medio”<sup>273</sup>. De este modo, la copia implica que en la imagen pase desapercibida su propia manifestación. De acuerdo con lo desarrollado en un capítulo anterior (Cf. Cap. 4.1), podría decirse que la imagen como copia cumple una función utilitaria antes que estética. En la imagen estética, “lo que

---

<sup>272</sup> Gadamer, H-G. (1960) *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1984, p. 186.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 187.

importa es precisamente *cómo* se presenta en ella lo representado<sup>274</sup>. Podría pensarse que este aspecto es el que, de acuerdo a la fenomenología de Dufrenne, fuera llamado “expresión” (Cf. Cap. 4.3; Cap. 5.2). Asimismo, “la representación sostiene una vinculación esencial con lo representado, más aún, pertenece a ello”<sup>275</sup>. Podría sugerirse que este aspecto es el que ha sido explicitado en el capítulo anterior (Cf. Cap. 6.2) en referencia a la significación inmanente del objeto estético.

Sin embargo, Gadamer añade un rasgo suplementario que merecería ser considerado. De acuerdo a su posición, la representación supone “un incremento de ser”<sup>276</sup> en el caso de la imagen estética respecto de la copia. De este modo, es que el autor puede hablar de un “rango óptico positivo” de la imagen. Para ello, destaca una segunda acepción de la noción de representación (en principio considerada sólo como referencia; siendo que la imagen podía tener un referente interno, como en el caso de la imagen estética, o bien externo, como en el caso de la copia), tomada del vocabulario jurídico-sacral, a partir de la cual se invierte la relación entre imagen y referente. “Por paradójico que suene, lo cierto es que la imagen originaria sólo se convierte en imagen desde el cuadro, y sin embargo el cuadro no es más que la manifestación de la imagen originaria”<sup>277</sup>. Quizás este aspecto pueda ser asociado a lo estipulado por Dufrenne a propósito del mundo que abre el objeto estético (Cf. Cap. 4.4). La obra de arte, a través de su manifestación estética, ilumina aspectos de

---

<sup>274</sup> Ibid. *Cursiva añadida.*

<sup>275</sup> Ibid. “La imagen no se agota en su función de remitir a otra cosa, sino que participa de algún modo en el ser propio de lo que representa”. Ibid., p. 204.

<sup>276</sup> Ibid., p. 189.

<sup>277</sup> Ibid., p. 191.

realidad que, ordinariamente, desconocemos. En una obra de arte se pone de manifiesto una época, una concepción del mundo.

Podría complementarse la formulación de Gadamer de la noción de imagen estética (distinta de la imagen como copia) a partir de la concepción husserliana de la imagen. Si bien para Husserl no habría arte sin imágenes, es importante precisar en qué sentido se estaría utilizando esta noción. Los aspectos específicos de la conciencia de imagen, tal como ésta es descrita en las *Lecciones de 1904/05*, pueden anticiparse en una consideración inicial que la distinga de la percepción y el signo:

Toda vivencia intencional supone un momento de sensibilidad. La diferencia entre la percepción, y sus modificaciones, una imagen o un signo, dependerá, en cada caso, del acto en juego. Un mismo momento sensible puede ser el soporte de los tres actos intencionales. Pongamos por caso el grabado de Durero, *El caballero, la muerte y el demonio*, tematizado por Husserl en *Ideas I*: el mismo contenido sensible puede ser aprehendido como a) una composición de figuras en trazos y sombras sobre una superficie de cobre de 25 x 20 cm.; b) una imagen de tres personajes, de cuya irrealidad no participan todos los rasgos sensibles recién destacados (por ejemplo, el tamaño de la figura del caballero no es el mismo que el del caballero *en* la imagen), en un paisaje sombrío, del que se presiente la densidad simbólica del arte flamenco; c) una alegoría que ejemplifica la virtud moral del cristiano para atravesar las tentaciones de este mundo con impavidez y serenidad.

De acuerdo a esta primera consideración, los aspectos específicos de la imagen podrían empezar a consignarse del modo siguiente: en toda presentación de una imagen se

encuentran, inicialmente, dos elementos: la imagen y aquello referido por la imagen, esto es, su tema. La imagen presenta su tema pero no es tema en sí misma. De aquí que pueda advertirse, según se lo ha hecho en un capítulo anterior (Cf. Cap. 5.1), que la imagen aparece en un sentido completamente distinto que su tema. En el caso de una imagen física, a estos dos elementos se añade uno tercero en consideración, ya que la imagen no se identifica con su soporte material (ya sea una tela intervenida con pigmentos, o bien el papel de una fotografía). De este modo, el tercer elemento de la imagen estaría en el objeto real sobre el que una imagen aparece. Esta distinción se hace necesaria a partir de reconocer que el soporte material es un objeto real mientras que la imagen, como ya fuera dicho en un capítulo anterior (Cf. Cap. 4.2) es una aparición que no ha existido ni nunca existirá.

Los tres momentos de esta descripción pueden destacarse, de regreso al ejemplo husserliano del grabado de Durero, tomado como una imagen, en la que se encuentran los componentes siguientes: a) la superficie de cobre trazada, a la que además le suponemos el desgaste propio de los años; b) la composición de la imagen; c) el tema que la obra expone.

Respecto de la relación de referencia entre la imagen y el tema, que puede ser entrevista en función de una analogía (en términos de Sartre) o de representación (de acuerdo a Dufrenne), vale destacar que Husserl propone distinguir dos direcciones o componentes de aprehensión en su unidad: con una aprehensión simple no se tendría ninguna imagen en sentido propio<sup>278</sup>. Por el contrario, se necesitarían dos aprehensiones, una construida sobre

---

<sup>278</sup> En este punto, la posición de Husserl pareciera estar más cerca de Dufrenne que de la de Sartre. "Aber Damit, dass sich diese Erscheinung konstituiert hat, hat sich noch nicht die Beziehung auf das Bild sujet konstituiert". *Hua 23*, p. 23.

otra, constituyendo dos objetos. La segunda aprehensión es descrita por Husserl en cuanto “fundada” en la primera. De este modo, una imagen es considerada como tal sólo cuando *en la imagen se ve el referente*<sup>279</sup>. Este último aspecto, por el cual una imagen apunta más allá, pero de un modo interno, es lo que permite distinguirla de un símbolo, cuya referencia se da de modo externo: es inherente a la imagen que ésta no sólo aparezca, a partir de la neutralización de los elementos reales que la subtienden, sino que soporte una nueva aprehensión que esté fundada con la aprehensión original refiriendo al objeto que aparece *en ella*.

El soporte material de una imagen funda a la misma en tanto apariencia (Cf. Cap. 5.3). De aquél no puede decirse que aparece, sino, siguiendo a Michel Henry, que permanece invisible: “Cuando miramos el cuadro es eso lo que miramos: no su soporte material, los resquebrajamientos de la tela o las grietas de la madera, ni siquiera las manchas coloreadas y su despliegue de algún modo físico sobre la superficie pintada, sino lo que se representa a partir de esos elementos materiales, a saber, la representación pictórica”<sup>280</sup>. De acuerdo con Husserl, la imagen sólo puede existir como una tensión entre su aparición y su soporte invisible: “la aprehensión de la imagen desplaza a la aprehensión del papel”<sup>281</sup>. De ahí que Husserl se haya referido a la conciencia de imagen como una conciencia en conflicto. Sin embargo, el conflicto no sólo se admite entre la imagen y su soporte, sino también entre la imagen y el objeto referido: en la aprehensión del contenido de la imagen no todos sus aspectos operan analógicamente refiriendo al tema (por ejemplo, en la fotografía de un

---

<sup>279</sup> “im Bilde schaut man die Sache an”. Ibid., p. 26.

<sup>280</sup> Henry, M. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Op. Cit. p. 21.

<sup>281</sup> “Die Bildauffassung verdrängt die Papierauffassung” *Hua* 23, p. 45.

niño, el color sepia del rostro de la imagen no apoya la presentación intuitiva de la piel del niño); de estos rasgos, Husserl dice que están en la imagen, pero sin ser operativos<sup>282</sup>.

De este modo, la imagen en cuanto imagen es portadora de un conflicto en un doble sentido. Por un lado, está en conflicto con la efectividad de la presentación perceptiva. Este es el conflicto entre la imagen como apariencia y la imagen como cosa física. Por otro lado, está el conflicto entre la imagen y la presentación del tema enlazada, parcialmente coincidente con su apariencia. Respecto de este último punto, incluso en el caso de una notable discordancia, la intención dirigida a hacer intuible el tema puede ser desestimada. Este será para Husserl el caso de imagen en su modalidad estética, sobre la que se volverá luego de extraer algunas conclusiones sobre la imagen en general. Es en este sentido, de acuerdo a lo que Husserl llamara condición estética de la imagen, que podría afirmarse que el objeto estético es una imagen. Adviértase que, en dicha caracterización, Husserl prioriza los aspectos compositivos de la misma antes que su valor referencial (aunque sin desestimar este aspecto, que es el que daría estatuto de imagen antes que de mera percepción).

La conciencia de imagen, en su estructura de un "ver-en"<sup>283</sup>, puede describirse como intencionando tres objetos: a) una imagen física, o, soporte físico de b) una imagen propiamente dicha; que, en tanto tal, remite a c) un objeto representado a través de su analogía. Husserl describe la conciencia de imagen en tanto opuesta a la percepción y la

---

<sup>282</sup> "Sie sind im Bild da, sie gelten aber nicht" Ibid., p. 51.

<sup>283</sup> La misma expresión, muchos años después, puede encontrarse en un libro clásico para la concepción del arte visual. Cf. Wollheim, R. *La pintura como arte*. Madrid, Visor, 1997.

fantasía, aunque combinando notas distintivas de ambas: la imagen física, ante todo, se da como una presentación de imagen, y, al igual que la fantasía, implica una modificación de neutralidad que cubre al objeto con el velo de su irrealidad. Esta combinación de aspectos es lo que permite entrever en la conciencia de imagen un carácter cuasi-paradójico: presencia no efectiva, la imagen presentifica un objeto en el mismo momento que pierde su realidad. Husserl describió la estructura compleja de esta presentificación, a la que llamó "presentificación perceptiva".

Es preciso, para concluir este capítulo, explicitar la condición estética de la imagen para su recepción contemplativa. La imagen estética, y la del arte en particular, en una primera aproximación, sale al encuentro reclamando una perentoriedad que pareciera hacer vacilar la posible presentación de un tema que no esté anclado estrictamente en la presentación misma de la imagen. No obstante, la estructura del ver-en ya esclarecida permite evitar cualquier objeción posible que quiera hacer del tema de la obra un significado externo a su presentación en la imagen.

La especificidad de la imagen estética se encuentra en que el interés siempre retorna a la imagen misma encontrando satisfacción en el modo en que ésta refiere. Entonces, no sólo miramos el tema en la imagen, sino cómo éste se presenta, qué modo de aparición realiza<sup>284</sup>. Es aquí que puede retomarse la anticipación primera que se realizara acerca de los rasgos remanentes en la presentación de la imagen para hacer intuible el tema referido. Desde un punto de vista husserliano, en el caso de la contemplación estética, podría

---

<sup>284</sup> Cf. *Ibid.*, p. 37.

pensarse que con la misma base aprehensional no se apunta exclusivamente al referente, sino que el interés, específicamente, recae en la forma de la imagen, quedando sujetado a la apariencia de la imagen, incluso en la consideración de los momentos no analógicos. La conciencia de un referente estaría presente también aquí, y no sería en ningún sentido inesencial, porque sin ella no habría imagen; pero el modo de aparición, la distribución intencional, es completamente distinta del caso de una imagen a la que no se mira estéticamente. De acuerdo con Gadamer, en este último caso, la imagen sería apenas un medio, una suerte de copia. En la experiencia estética, en cambio, la imagen vale por su modo de presentación, “la imagen remite a otra cosa, pero invitando a demorarse en ella”<sup>285</sup>. A este modo de remisión, al modo en que la imagen significa, se lo ha explicitado en el capítulo anterior (Cf. Cap. 6.2) como “significación inmanente”, esto es, el significado no es exterior a la representación. Asimismo, la imagen no es un sustituto de lo representado, como es el caso del símbolo. Lo que podría inducir a confusión, en este caso, “es que el del símbolo, como de la imagen, hay que decir que no apunta a algo que no estuviera simultáneamente presente en él mismo”<sup>286</sup>. Siguiendo a Husserl, la imagen podría tener una función simbólica<sup>287</sup>, pero ésta no sería su acepción propiamente estética. Esta última implicaría, de acuerdo a la posición de Gadamer, “un *plus* de significado”<sup>288</sup>, un incremento de ser. Podría pensarse que dicho incremento estriba en la atención que la imagen estética propone respecto de su forma. Por lo tanto, la imagen estética, si bien es un objeto que se da a la percepción; no obstante, termina de realizarse estéticamente cuando

---

<sup>285</sup> Gadamer, H.-G. Op. cit. p. 204.

<sup>286</sup> Ibid.

<sup>287</sup> De hecho, la historia del arte como disciplina empírica se dedica en muchos a casos a realizar este tipo de elucidación. Cf. Gombrich, E. H. *Imágenes simbólicas*. Madrid, Alianza, 1994.

<sup>288</sup> Gadamer, H.-G. Op. cit. p. 205.

refiere a su modo de presentación, esto es, cuando representa un objeto que puede “verse-en” la imagen, siendo que aquél, a través de dicha manifestación, descubre un costado inédito a la percepción ordinaria, un revés expresivo que el pensamiento ignora. La formulación husserliana, en su equivocidad, es irremplazable: la imagen *representa presentando*, es una *presentación representativa*.

Luego de esta descripción del estatuto de la imagen como objeto estético, en el que se ha puesto en un primer plano la atención a su forma, antes que a su *mero* carácter referencial, es preciso reemplazar la elucidación del estatuto imaginario del objeto estético por una pregunta acerca del estatuto de la noción de forma. A esta última inquietud han dirigido sus interrogantes todos los capítulos precedentes, por eso que deberá ser la última en ser respondida.

## CAPÍTULO 8:

### La noción de Forma

Los desarrollos de los capítulos anteriores han situado al objeto estético como un objeto fundamentalmente percibido. Esta afirmación, central en la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Dufrenne, manifiesta - según se ha consignado en un segundo capítulo - la influencia de la fenomenología de Merleau-Ponty. Así es que Dufrenne pudiera sostener que "la percepción es precisamente la expresión de aquel lazo establecido entre el objeto y el sujeto, donde el objeto es inmediatamente vivido por el sujeto en la experiencia irreductible de una verdad originaria que no puede ser asimilada a las síntesis que opera el juicio conciente"<sup>289</sup>. Distanciándose, a primera vista, de la fenomenología husserliana y de la idea de una conciencia constituyente, la fenomenología de Dufrenne, no obstante, puede ser complementada con ciertos aportes de la obra de Husserl con el propósito de explicitar con mayor precisión su intuición primera. Así, por ejemplo, en el capítulo anterior (Cf. **Cap. 7.3**) se recurrió a la noción husserliana de conciencia de imagen para desarrollar los aspectos críticos del debate entre las posiciones de Dufrenne y Sartre, destacando que dichas formulaciones, antes que inconciliables, se encuentran subtendidas por presupuestos comunes. Asimismo, la concepción husserliana de la imagen permitió precisar de qué modo se entrelazan el momento de representación y el anclaje perceptivo del objeto estético.

---

<sup>289</sup> PEE, p. 282-3.

En este capítulo, destinado a la noción de forma, también se recurrirá a ciertas formulaciones husserlianas con el propósito de terminar de cernir la propuesta dufrenniana.

Distintos problemas debe resolver la noción de forma:

- a) Por un lado, los objetos estéticos se presentan en el mundo objetivo. El objeto estético es un objeto espacial. Sin embargo, su modo de pertenencia al tiempo implica un rasgo particular, ya que el objeto estético no se ve afectado por la duración. Este aspecto fue un primer esbozo en la consideración de la irrealidad del objeto estético. Husserl llamaba a esta condición “omnitemporalidad” del objeto estético, a partir de la cual éste puede estar encarnado espacialmente, incluso en distintos momentos temporales (como los distintos ejemplares de un libro), siendo numéricamente el mismo.
  
- b) Por otro lado, en la descripción de la irrealidad del objeto estético, se ha destacado que el objeto estético remite a su modo de presentación. Sin embargo, también ha afirmado en distintos momentos de esta investigación que no todas las cualidades sensoriales participaban de la condición estética del objeto. Para ello, vale recordar el ejemplo de Sartre consignado: iluminar una tela es algo distinto a la luz propia de un cuadro. Muchas veces la tarea de un curador consiste en buscar una luz que, en la sala, permita una correcta manifestación de la luz del objeto estético. Asimismo, una obra podría mancharse (o bien ensuciarse, piénsese en la eventual limpieza que requieren las esculturas en espacios públicos), y, sin embargo, nadie diría que esa modificación implica un objeto estético distinto. Podría decirse que el objeto se ha visto modificado en un aspecto inesencial, pero que no es otro objeto. De este

modo, cuando el objeto remite a su modo de presentación, no destaca todas sus cualidades sensoriales. Entonces, ¿qué clase de cualidades estéticas componen la forma de un objeto?

En el parágrafo 65 de *Experiencia y Juicio* Husserl propone un ejemplo relativo al arte visual que, en este punto, podría servir al propósito de aclarar los dos aspectos anteriores. A través de la mención de la *Madonna* de Rafael, Husserl destaca que, a pesar de que una obra visual tenga una sola realización mundana, y *de hecho* no pueda ser repetible, no obstante, esa repetibilidad debe ser considerada *por principio*<sup>290</sup>. ¿Qué sería lo repetible de una obra de arte visual? Pareciera que esta concepción de la repetición indica la posibilidad de una forma que pudiera ser imprimible en distintos soportes materiales. En un capítulo anterior se ha destacado de qué modo Husserl se refería a la imagen como una “figura tridimensional” (Cf. Cap. 4.3). En tanto con-figuración, el objeto estético pone de relieve un modo de composición que no se reduce a los materiales con que fuera realizado. Quizás este aspecto es el que pueda ser trasladado y repetido en múltiples soportes. Pero, dar cuenta de esta noción de configuración implicaría, asimismo, introducir alguna concepción ontológica sobre diversos tipos de totalidades; en principio, la distinción entre totalidades por acumulación y totalidades compositivas. Si no fuera así, no se habría hecho otra cosa que nombrar un problema antes que resolverlo. Decir que la forma es algo repetible y que, asimismo, puede estar en el tiempo sin acusar recibo de su pasaje, comienza a ser un respuesta a los dos aspectos anteriormente mencionados sólo cuando su conceptualización cede a una aproximación ontológica, ya no meramente descriptiva. Para dar cuenta de esta

---

<sup>290</sup> Desbordando el marco de la mención husserliana, hoy en día es evidente que se trata de una cuestión empírica tal como lo demuestra el recurso a la reproductibilidad técnica en la construcción de obras visuales.

aproximación es que se expondrá la concepción dufrenniana de la forma, mostrando su convergencia con ciertos fundamentos de la mereología husserliana.

### 8.1 Contorno, silueta, diseño

En un capítulo anterior (Cf. cap. 4.4) se anticipó la noción de forma de acuerdo a la noción de estilo. Asimismo, en el capítulo dedicado al objeto estético como significante se destacó una cierta paradoja del lenguaje (Cf. Cap. 6.2), por la cual los aspectos expresivos condicionan los aspectos significativos, y viceversa. Podría volver a parafrasearse la mentada paradoja de acuerdo a la siguiente afirmación de Dufrenne: “Si lo sensible es portador de una significación a la que da un giro propio por el que deviene expresión, puede decirse que inversamente esta significación *informa* lo sensible”<sup>291</sup>. En este punto, entonces, corresponde destacar que “a cuenta de la forma es necesario poner la significación, es decir, la representación y la expresión a la vez”<sup>292</sup>.

La explicitación de la “significación inmanente” del objeto estético, así como del modo particular en que éste último refiere (Cf. Cap. 7.2), llevan a la formulación de que el objeto estético es una “totalidad”<sup>293</sup>, cuyos momentos son “no descomponibles”<sup>294</sup>. Pero, ¿qué clase de totalidad es la de la composición del objeto estético? A partir de la consideración conjunta de la representación y la expresión, cabría realizar una primera aclaración sobre la

---

<sup>291</sup> PEE, p. 188. Cursiva añadida.

<sup>292</sup> Ibid.

<sup>293</sup> Ibid.

<sup>294</sup> Ibid.

noción de forma: “el objeto estético [...] se nos aparece como un todo: está unificado por su forma. *Pero*, esta forma no es solamente la unidad de lo sensible, sino también la unidad del sentido”<sup>295</sup>. De este modo, no debe buscarse la noción de forma simplemente como una mera cualidad material del objeto, por ejemplo, confundiendo forma y *contorno*.

En una primera acepción, la noción forma podría ser asimilada a la de contorno. Después de todo, éste último es una suerte de límite para un objeto, en relación a un fondo real “indiferenciado y neutralizado”<sup>296</sup> sobre el que se destaca. Este aspecto bien podría ser asimilado a una de las condiciones empíricas establecidas para la manifestación del objeto estético (Cf. Cap. 3.2). Sin embargo, la noción de contorno apenas sirve para demarcar un campo exterior y uno interior. La noción de forma, en cambio, describe una cierta “organización funcional”<sup>297</sup> que, en todo caso, se encuentra más cercana a la noción de *Gestalt* que a la de límite.

Asimismo, si la forma no debe confundirse con el contorno es porque la forma “muerde más profundamente sobre el fondo”<sup>298</sup>. Un contorno, por ejemplo, el que traza una línea, no hace más que encerrar un espacio, pero “lo sensible está aquí reducido al mínimo”<sup>299</sup>. La forma, en cambio, es “principio de organización de lo sensible y aquello que lo exalta, y no el contorno”<sup>300</sup>. Tampoco podría identificarse la forma con una silueta, dado que éste

---

<sup>295</sup> Ibid., p. 189. *Cursiva añadida.*

<sup>296</sup> Ibid.

<sup>297</sup> Ibid.

<sup>298</sup> Ibid., p. 190.

<sup>299</sup> Ibid., p. 191.

<sup>300</sup> Ibid., p. 192.

última describe rasgos abstractos<sup>301</sup>, mientras que aquella se encuentra “anclada” en el mundo sensible.

A partir de lo anterior, dos rasgos se destacan para caracterizar a la forma: por un lado, es una organización (en cuya mención pueden comprenderse las corrientes alusiones de Dufrenne a la *Gestaltpsychologie*); por otro lado, se encuentra anclada en el mundo sensible. “La forma es siempre la forma de lo sensible: a través de lo cual ella se enlaza en la materia de la que lo sensible es el *efecto*”<sup>302</sup>. Podría entenderse esta última afirmación en el sentido siguiente: lo sensible se distingue de lo material a partir del efecto de *información*, de organización, que la forma suscribe.

Para Dufrenne cada obra se despliega de acuerdo a una fórmula propia, “no repitiendo indefinidamente el mismo diseño por efecto de una adición mecánica, como en el arte decorativo, sino engendrando una diversidad en la unidad de su ser. [...] la aventura de un igual a sí mismo a través de sus transformaciones, como un tema a través de las variaciones”<sup>303</sup>. De este modo, Dufrenne compara la obra pictórica con la obra musical, destacando que así como en una partitura hay un tema repetible en cada ejecución, en la pintura habría una estructura que también podría repetirse: el diseño.

Por diseño no debe entenderse, en la perspectiva del análisis de Dufrenne, la figura en tanto que recurso técnico artístico destinado a representar la apariencia exterior de los objetos

---

<sup>301</sup> Cf. *PEE*, p. 191.

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 371

(por lo general en una tarea imitativa de la apariencia de un modelo), sino un “modo de composición”<sup>304</sup>. Así, por ejemplo, el diseño podría encontrarse sumergido por el color, como en el caso de la pintura figurativa, en cuya composición aquél encuentra una unidad, o bien el color podría asumir las funciones del diseño<sup>305</sup>, como en el impresionismo tardío<sup>306</sup>, expresionismo, o *cierto*<sup>307</sup> arte abstracto. Asimismo, el diseño es el vehículo de la significación de la representación que toda pintura comporta.

El diseño, entonces, es el otro nombre que Dufrenne da a la noción de “forma”: “El diseño, es la forma”<sup>308</sup>, donde este último término no debe ser distinguido y opuesto al de materia, sino al de material<sup>309</sup>. Las cualidades materiales de una pintura no se identifican con sus cualidades sensibles, debido a que éstas implican una “estructura”<sup>310</sup> irreductible a la sumatoria de los elementos plásticos. Al mismo tiempo, no todas las cualidades materiales de una obra de arte son estéticamente relevantes. Del mismo modo que al proferir una palabra hay elementos empíricos no pertinentes para la descripción del núcleo sensible

---

<sup>304</sup> Ibid., p. 367. Debe destacarse la cercanía entre la concepción dufrenniana del diseño y la del célebre autor formalista Roger Fry, por ejemplo, en su famoso libro *Visión y diseño*.

<sup>305</sup> Ibid., p. 362. Debe tenerse presente que Dufrenne plantea su análisis del color en la pintura teniendo en cuenta sólo un recurso técnico: el óleo.

<sup>306</sup> Dufrenne, en este punto, retoma los análisis primeros de Merleau-Ponty sobre Cézanne y la función de color como elemento compositivo en la “vibración del objeto” (Ibid., p. 350) y la “significación motriz de los colores” (Ibid., p. 359) Cf. Cap. 6.2.

<sup>307</sup> De acuerdo al libro de M. Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Op. Cit, podría matizarse la función del color en el arte abstracto. Lo mismo podría decirse teniendo en cuenta las afirmaciones merleaupontyanas sobre la línea en *L'œil et le spirit*, destacadas principalmente a propósito de Klee.

<sup>308</sup> Ibid., p. 366.

<sup>309</sup> Cf. Ibid., p. 356.

<sup>310</sup> Ibid.

repetible en cada aparición de la palabra, las cualidades estéticas de una obra de arte quedan reunidas en una configuración específica, formal y compositiva.

Otro aspecto relevante en la determinación de la noción dufrenniana de *forma* se encuentra en la distinción que el autor realiza entre forma lógica y forma estética. “[E]n lógica la forma no es solidaria de una materia”<sup>311</sup>. La materialidad sensible en que se encarna una demostración – a partir de reglas morfológicas de formación de proposiciones elementales y reglas axiomáticas de derivación – es indiferente: la elección de los caracteres que representan a las proposiciones no tiene ningún valor más allá del efecto de transmisión.

A partir de la descripción de la condición formal de la composición de una pintura, Dufrenne concluye que es cierta irrealidad *sensible*<sup>312</sup> del objeto estético la que oficia como vehículo del sentido representado: “[...] lo sensible es como un irreal. En lugar de que él devenga real mientras que el objeto representado al que se refiere sea irreal; entonces, es lo sensible mismo el que constituye el objeto y lo tiene de alguna manera bajo su dependencia”<sup>313</sup>. Para dar cuenta de esta totalidad sensible que es la forma del objeto estético es que, en el próximo apartado, se introducirán algunos rudimentos de la teoría husserliana de todos y partes. No es el propósito de esta investigación elucidar núcleos problemáticos de dicha mereología, sino extraer algunos aspectos mínimos que permitan esbozar una mejor aproximación a la noción de forma. Por lo tanto, la utilización en este

---

<sup>311</sup> Dufrenne, M. “Formalisme logique et formalisme esthétique” en: *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris, 1967, p. 116.

<sup>312</sup> *PEE.*, p. 392.

<sup>313</sup> *Ibid.*

punto no rebasará el marco de una aplicación general e inespecífica que futuras investigaciones podrían continuar<sup>314</sup>.

## 8.2 Teoría de todos y partes

Lo mereología husserliana, concebida como una teoría de todos y partes, se encuentra expuesta en la Tercera de las *Investigaciones lógicas*, de la que Husserl decía que era la vía de acceso a la fenomenología. Aún en 1928, luego de recordar que era al mismo tiempo la menos leída, Husserl seguía incitando a sus alumnos a su lectura.

La teoría husserliana de los todos y las partes comienza distinguiendo entre las multiplicidades de los meros conglomerados y la noción de todo. La noción de totalidad implica un principio de unidad interna a su base. Para dar cuenta de dicha unidad Husserl distingue, a su vez, entre tipos de partes, de acuerdo al tipo de relación que pueda haber entre las mismas (y con el todo que conforman). La noción de parte es definida “en el sentido más amplio, que permite llamar parte a todo lo que pueda discernirse en un objeto o, hablando objetivamente, se halle ‘presente’ en ese objeto”<sup>315</sup>. Las partes no-independientes son las que no pueden existir fuera del todo. El ejemplo husserliano de partes no-independientes son la extensión y el color. Las partes independientes, en cambio,

---

<sup>314</sup> No se trata de realizar tampoco, en este punto, una descripción del campo visual, aunque ésta se encontraría presupuesta. Para dar cuenta de este aspecto implícito, completaremos la exposición con notas a pie de página, principalmente en referencia al libro de P. Fernández Beites *Fenomenología del ser espacial*. Universidad Pontificia de Salamanca, 1999.

<sup>315</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*. Madrid, Revista de Occidente, 1977, p. 388. En adelante: *IL*.

al poder existir de modo separado<sup>316</sup>, son las que descomponen el todo rompiéndolo en pedazos. En el campo visual no puede separarse la extensión del color, mientras que los pedazos de un cuerpo son separables. Para explicar la unidad de las totalidades Husserl recurre a la noción de fundamentación.

En los dos tipos de partes establecidos, las no-independientes y las independientes, la noción de fundamentación opera de modo distinto: las partes no-independientes están fundadas unas en otras, las independientes no se fundan unas en otras. Estas últimas, a su vez, fundan formas y momentos de unidad. Las partes no-independientes también son llamadas abstractas o momentos, las partes independientes son partes concretas o pedazos. La distinción entre partes no-independientes e independientes ocurre al interior de las partes entendidas como disyuntas. Husserl denomina disyuntas a las partes propiamente dichas, ya que “no tienen nada de común en su contenido”<sup>317</sup>, y por tanto pueden componer totalidades a diferencia de las partes lógicas (por ejemplo, especie y género) que no introducen “auténtica composición en el todo”<sup>318</sup>.

---

<sup>316</sup> “La separabilidad no quiere decir sino que podemos mantener idéntico ese contenido en la representación, aunque variemos sin límite (con variación caprichosa, no impedida por ninguna ley fundada en la esencia del contenido) los contenidos unidos y en general dados juntamente” (Ibid., p. 393). De la imposibilidad empírica se infiere, según Husserl, una legalidad objetiva que afirma una relación esencial entre los contenidos. La imposibilidad psicológica de una separación tiene como correlato la idea positiva de dependencia: “correlativamente, el sentido de la no-independencia reside en el pensamiento positivo de la dependencia. El contenido está, según su esencia, unido a otros contenidos” (Ibid., p. 394).

<sup>317</sup> Ibid., p. 387.

<sup>318</sup> Fernández Beites, P. “Teorías de todos y partes: Husserl y Zubiri” en *Signos Filosóficos*, Vol. IX, No. 17, 2007, p. 68.

Las partes independientes pueden existir fuera del todo ya que su contenido no lo exige (al todo). De este modo es que podrían existir separadas, aunque dejando de ser partes. Husserl lo expresa de este modo: "Una parte, como tal, no puede existir sin un todo del que sea parte. Por otro lado, empero, decimos (con relación a las partes independientes): una parte puede a veces existir sin un todo del que sea parte. En esto no hay, naturalmente, contradicción. Lo que se quiere decir es que si consideramos la parte según su contenido interno, según su esencia propia, entonces vemos que lo que posee ese mismo contenido no puede ser un todo en el cual sea; puede ser por sí, sin enlace con otro, y entonces precisamente no es parte"<sup>319</sup>.

La noción de fundamentación es utilizada por Husserl para explicar la constitución de los todos de partes disjuntas. Las partes no-independientes se fundan unas en otras, mientras que las independientes no. No obstante, como fuera dicho, estas últimas también forman totalidades por fundamentación. De este modo, la noción de fundamentación, que expresa una relación sintética a priori, no sólo explica la conexión necesaria de las partes no-independientes, sino la unidad comprendida por los pedazos, ya que si bien éstos no se implican necesariamente sí requieren de formas de unidad. La forma de unión de las partes abstractas, por su lado, no conlleva la propuesta de un nuevo contenido disyunto en el todo. Esta afirmación se desprende de la taxativa fórmula de Husserl "Ahí donde no tiene sentido hablar de separación tampoco ha de tener sentido el problema de cómo deba ser superada la separación"<sup>320</sup>. Donde no hay separación tampoco la conformación de un todo requiere enlaces de unidad que integren a las partes.

---

<sup>319</sup> *IL*, p. 406.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 424.

Husserl destaca dos formas de enlace entre las partes concretas: la fusión y el encadenamiento. Un ejemplo del primer tipo son las partes de una extensión que puede ser seccionada en partes homogéneas. En el caso de la cadena el enlace no discurre entre partes homogéneas. Dicho de otro modo, las formas de enlace pueden clasificarse por la inmediatez o mediatez (complejidad) del enlace: la cadena es el enlace complejo más elemental; así, los encadenamientos serán aquellos enlaces complejos que incluyen cadenas, y los que no incluyen serán no-complejos. “Los enlaces se dividen, pues, en enlaces que contienen encadenamientos y enlaces que no los contienen; y los enlaces de la primera especie son complejones de enlaces de la última especie. Los miembros de un enlace que no tienen encadenamientos están inmediatamente *enlazados o avvicindados*. En todo encadenamiento y, por tanto, en cualquier todo que contenga encadenamientos, tiene que haber miembros inmediatamente enlazados, a saber: los que pertenecen a enlaces parciales que ya no contienen encadenamientos”<sup>321</sup>.

La forma de enlace debe ser entendida como una parte abstracta en la conformación de las partes concretas. De este modo, no vale la objeción que acusaría de regreso al infinito la relación entre las partes y la forma de enlace. Ésta no es un pedazo. Asimismo, la forma de enlace no debe ser confundida con el momento de unidad (llamado, en la *Filosofía de la Aritmética*, momento figural<sup>322</sup>). La forma de enlace se establece con las partes; en cambio, el momento de unidad es una cualidad atribuida a la totalidad. Las partes, a su vez, con la forma de enlace, determinan el momento de unidad. Si las formas de unidad se fundan en

---

<sup>321</sup> Ibid., p. 420.

<sup>322</sup> El cambio de nominación es relevante ya que en *Filosofía de la aritmética* el momento se aplicaba a la percepción y permanecía en el dominio sensible. En *Investigaciones lógicas*, en cambio, Husserl propone una ontología general que comprende, sin limitarse a, los todos sensibles.

las partes, los momentos de unidad son indispensables para que haya una unidad que enlace todos los contenidos de modo *directo* constituyendo una totalidad. No obstante, vale aclarar que esta unión directa no es una unión inmediata sino de contenidos mediatamente enlazados. “Por momento de unidad entendemos un contenido que está fundado por una pluralidad de contenidos; y no por algunos de ellos, sino por *todos juntos*”<sup>323</sup>.

F. G. Asenjo, en su libro *El todo y las partes. Estudios de ontología formal*, ha promovido una aplicación de la mereología a la teoría de la obra de arte. En consideración de lo atinente estrictamente a la obra de arte visual vale destacar la siguiente afirmación: “En todas las artes el problema de la *composición* constituye siempre una de las preocupaciones del principales del artista [...] la gran obra no es nunca el mero aditamento de porciones

---

<sup>323</sup> *IL*, p. 425. Junto al momento de unidad se destacan otras determinaciones abstractas resultantes del enlace de los pedazos. Husserl las llama “determinaciones relativas internas” y pertenecen a los pedazos que se integran en la totalidad. La unidad de los contenidos disyuntos inseparables, en cambio, es llamada por Husserl compenetración. Como fue dicho más arriba, en este caso, cada parte no implica lógicamente a la otra. Por otro lado, Serrano de Haro afirma que “un contenido inseparable es una parte que no puede dejar de ser tal; parte por esencia en el todo que la contiene, además de a ella, a determinaciones de ciertos géneros invariables” (*Fenomenología trascendental y ontología*. Universidad Complutense de Madrid, p. 44). Sin embargo, de acuerdo con Husserl, no debe pensarse que la parte depende del todo. Para Husserl, la parte depende de otra parte. Aunque parezca redundante, en las totalidades compenetradas una parte es parte por depender de otra parte, y sólo así se constituye en parte del todo. De acuerdo con Serrano de Haro, la conclusión precedente aleja la teoría husserliana de los todos y las partes de cualquier posición sustancialista: “Frente a todo sustancialismo, la posición de Husserl consistirá más bien – insisto – en la idea de que los ‘accidentes’ – los contenidos disyuntos inseparables – dependen entre sí, no directamente de un sujeto que los sustente. Lo cual – insisto también en esto – comporta que la idea de esta dependencia es la que conduce a la noción de todo y la caracteriza esencialmente: no habrá, pues, una idea primitiva de la sustancia distinta del fenómeno originario de la compenetración de los accidentes. O en otras palabras, la idea ontológica originaria no será la del todo subsistente, sino la de las partes dependientes. Debería, a mi juicio, tenerse muy en cuenta esta precisión cuando se afirma con tanta rotundidad que la mereología husserliana ‘es la mayor contribución de la época moderna a la ontología realista (aristotélica)’” (*Ibid.*, p. 45).

acabadas, sino la integración de dichas porciones como partes de un todo final. El aspecto de una porción es así modificado esencialmente por el todo en el que se halla”<sup>324</sup>. De este modo, Asenjo afirma, en primer lugar, que la obra de arte tiene propiedades distintas a las de un mero agregado. La obra es una totalidad, y el nombre que Asenjo atribuye a dicho tipo de todo, de un modo muy cercano a la concepción dufrenniana de la forma, es el de “composición”.

Por otro lado, Asenjo realiza la siguiente aclaración terminológica: “Lo que se suele llamar la ‘expresión’, el ‘contenido’, o el ‘significado’ de la obra de arte depende de esas relaciones internas a que nos venimos refiriendo [...] Ya que, por ejemplo, familiarizarse con un cuadro es hacerlo con las conexiones que existen entre sus partes: ‘entender’ el significado del mismo es sentir que esas partes están plenamente justificadas por el todo, etc. No hay gran artista que no haya sentido la importancia de estas relaciones y no haya rechazado por injusta la idea de que los problemas de la composición son ajenos a los problemas de significado”<sup>325</sup>. Nuevamente, en acuerdo con la postura de Dufrenne, podría advertirse que Asenjo destaca que la composición formal de una obra es, utilizando la terminología husserliana, parte no-independiente de la obra de arte. Pareciera que Asenjo propone una dependencia bilateral, por la cual, en la obra de arte, el aspecto sensible y el contenido al que refiere se requieren recíprocamente, quizás, al modo en que se requieren una extensión y su color. Sin embargo, para dar cuenta de este aspecto es preciso formular

---

<sup>324</sup> Asenjo, F. G. *El todo y las partes. Estudios de ontología formal*. Madrid, Editorial Martínez de Murguía, 1962, p. 265.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 266.

alguna hipótesis de un modo más certero, aunque sabiendo que ésta sólo será una tentativa, y que podría ser modificada por posteriores estudios.

### 8.3 *Concepción de la forma*

Antes de dar curso a una hipótesis acerca del tipo de todo que sea la forma del objeto estético, es importante tener presente una aclaración realizada por R. Sokolowski: “La definición de partes mediatas e inmediatas, de partes cercanas y partes lejanas, da a Husserl la terminología para comparar más radicalmente pedazos y momentos. Las relaciones entre momentos son estrictamente determinadas; ciertas mediaciones son necesarias apodóticamente en virtud del sentido de tales momentos. El brillo no puede ser combinado inmediatamente con la superficie, debe ser mediado por el color. Hay una regla rígida, a priori, gobernando la ‘distancia’ y las mediaciones entre el brillo y la superficie de la extensión; los momentos no pueden ser combinados azarosamente entre sí. La distancia de los pedazos respecto de sus todos respectivos, por otra parte, no muestra ninguna estructura necesaria similar. Un dedo es un pedazo de la mano, que a su vez es un pedazo del cuerpo, pero no hay necesidad en mediatizar la distancia entre el dedo y el cuerpo por medio de la mano; puedo considerar un dedo como una parte inmediata del cuerpo mismo [...] Los pedazos no tienen la estructura necesaria y jerárquica de mediación encontrada en los momentos. Los momentos están sujetos a reglas a priori de progresión de una manera en que no lo están los pedazos, al menos que, por supuesto, *estemos tratando con todos especialmente fabricados, tales como estructuras estéticas, donde se necesita una cierta*

*secuencia de dependencias*<sup>326</sup>. Esta mención de Sokolowski a los objetos estéticos, como objetividades fabricadas que establecen una secuencia de dependencias, será tenida en cuenta para proponer una estructura de niveles que de cuenta de la organización de la forma. Asimismo, se seguirá el planteo propuesto por Felicia Puerta en su libro *Análisis de la forma y sistemas de representación*, quien elabora a partir del pensamiento de Dufrenne una complejización y sistematización del concepto central de su filosofía.

Puerta define la noción de composición del modo siguiente: “es la distribución, organización, estructura ordenada, o correspondencia entre las partes, con un determinado fin expresivo, dentro del espacio compositivo. Estas relaciones de orden, situación, proporción, etc. pueden ser conocidas con precisión, e incluso se pueden nombrar con términos técnicos, pero a veces, permanecen desconocidas, y son más sentidas que comprendidas. Forma es toda configuración espacial...”<sup>327</sup>. En esta afirmación se condensan varios elementos de la concepción dufrenniana de manifestación del objeto estético: la especialidad, la composición, el carácter expresivo, el sentimiento antes que el entendimiento. Estos distintos rasgos pueden ser incluidos en un esquema sintético, resumiendo los distintos elementos que integran la experiencia estética<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup> Sokolowski, R., “La Lógica de los todos y las partes en las Investigaciones de Husserl”, en Mohanty, J. N. (ed.), *Readings on Edmund Husserl's Logical Investigations*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, pp. 94-111.

<sup>327</sup> Puerta, F. *Análisis de la forma y sistemas de representación*. Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2005, p. 19.

<sup>328</sup> El esquema propuesto de Puerta será modificado en acuerdo a la exposición realizada en la presente investigación. Algunos elementos serán mencionados enfáticamente, mientras que otros serán elididos.

Forma =  
"Todo" / "Unidad"

Aspectos sensibles

Representación

(Significado)

1. Técnica: Soporte

Materiales, etc.

2. Materia: Valores cromáticos

Iluminación

Línea

3. Espacialidad

3.a) Orden figural:

- equilibrio
- cierre
- continuidad
- movimiento

3.b) Volumen:

- profundidad
- planos

Motivo

Género

Iconografía

Simbolismo

Percepción

Entendimiento

Expresión (Sentido)

Estilo

Sentimiento

A través de la exposición de los elementos participantes de la experiencia del objeto estético podrían plantearse una serie de dependencias: a) por un lado, a partir de la descripción realizada desde un comienzo, en el objeto estético, el aspecto significativo no es separable de su presentación sensible; por lo tanto, podría considerárselo como dependiente del mismo, toda vez que el sentido del objeto estético se descifra en la aparición del objeto y no a través de una operación intelectual, por ejemplo, de abstracción; b) por otro lado, también podría plantearse la relación recíproca, los aspectos sensibles del objeto estético dependen del significado del objeto estético, dado que no todas las cualidades sensoriales del objeto son relevantes estéticamente (ya se han considerado casos al respecto).

Asimismo, entre los diversos aspectos sensibles del objeto estético, podrían proponerse distintas series de dependencias bilaterales, por ejemplo, entre color y extensión, entre brillo y color<sup>329</sup>, etc. Se estaría describiendo, en este punto, el objeto estético como *todo*

---

<sup>329</sup> El campo visual es un todo concreto formado por dos partes no independientes: el momento sensible (dato cromático) y la extensión. El campo visual, en tanto que extenso, se caracteriza por la coexistencia de partes (disyuntas, simultáneas, homogéneas) unas fuera de otras. Sus características principales son a) la bidimensionalidad y b) la contigüidad (de las partes independientes que forman su extensión). Respecto al momento cromático, las relaciones de las partes son a) igualdad (fusión) y b) distinción (contraste). *Contigüidad, contraste y fusión son las relaciones de espacialidad originarias del campo visual.* Además, para sentir la coexistencia, el yo no tiene que permanecer (como en el caso de la intención temporal), tan sólo necesita su identidad en el presente. La coexistencia vivida no es producto de una síntesis; es unidad, pero no sintética. El yo no aporta nada propiamente espacial al sentir originario. El sentir es sucesivo y espacial, pero no temporal. A partir de estas consideraciones P. Fernández Beites concluye, entonces, que en la esfera constitutiva el espacio es previo al tiempo ya que el espacio se da en el momento presente, que es tan sólo una fase del tiempo. Cf. Fernández Beites, P. *Fenomenología del ser espacial*, tercera parte, op. Cit. La tesis que la autora defiende es que la espacialidad no se construye mediante síntesis sino que se da en el presente y es el presupuesto de toda síntesis (incluida la temporal).

*sensible*. En lo que al color respecta, por ejemplo, las partes se destacan o se funden, dando lugar a enlaces por contraste o fusión. En este último caso, las partes se sumergen unas en otras. Estas relaciones serían formas de entender el encadenamiento entre partes independientes. A partir de estas formas de enlace podría entenderse, asimismo, la constitución de la figura como una totalidad. Sin embargo, a las relaciones de contraste y fusión, también habría que añadir las relaciones espaciales (líneas, formas circulares, etc.) y las consideraciones de profundidad y volumen<sup>330</sup>.

---

<sup>330</sup> Si el campo visual se caracteriza por la bidimensionalidad, una de las cuestiones que deben plantearse es la consideración de la condición trascendente de la cosa, la constitución del espacio objetivo. En el caso de la percepción visual, el paso a la trascendencia del objeto externo consiste en el paso del proto-espacio sensible al espacio objetivo, y este paso se ha de entender como el salto de un espacio bidimensional al espacio tridimensional. Esta forma de entender la intencionalidad perceptiva es la que permite que lo dado inmanentemente no se interprete como una imagen o signo de la cosa, sino como aparecer propiamente perceptivo: aparecer *bidimensional* de la cosa *tridimensional*. Los escorzos, en tanto unidades destacadas del campo visual, están conformados por color y extensión, siendo que en esta última se encierran tres propiedades diferentes: forma, tamaño, posición. Para poder hablar de trascendencia se debe contar con una multiplicidad de escorzos inmanentes que sean sustancialmente distintos, y puedan corresponderse a las distintas caras del objeto. Son las modificaciones continuas de los escorzos del campo visual las que permiten explicar la constitución del objeto. Pilar Fernández Beites da cuenta de estas modificaciones, a partir de la lecciones husserlianas de *Cosa y espacio*, clasificándolas del modo siguiente:

- a) Modificaciones cinestésicas: corresponden al cambio de la posición relativa entre el sujeto y el objeto, distinguiendo dos casos: a1) se mueve la cosa; a2) se mueve el sujeto.
- b) Modificaciones en las que el objeto cambia sus determinaciones intrínsecas.
- c) Modificaciones en las que el cuerpo cambia sus determinaciones intrínsecas.

Las modificaciones a) son fundamentalmente las que intervienen en la constitución objetiva. Considerando las modificaciones de los escorzos que se producen por el movimiento de la cosa, se advierten dos grupos: a1.1) modificaciones en las que se conserva la figura; a1.2) modificaciones en las que se produce cambio en la figura. Las primeras (a1.1) no tienen valor constitutivo, ya que pueden traducirse en cambios objetivos de posición. En el nivel de las modificaciones (a1.2) se produce el paso del proto-espacio al espacio objetivo tridimensional constituyéndose así la trascendencia. Son modificaciones que cambian las posiciones entre los puntos de la figura, ya sea de modo proporcional o no. En la terminología de Husserl estas modificaciones son

---

las de *expansión*. Pueden ser dos tipos: a1.2.1) *lineales*, que se producen en el alejamiento; a1.2.2) *cíclicas*, que tienen lugar en el giro. En este último caso, además de la modificación de la forma, se producen otros fenómenos decisivos para explicar la constitución del espacio: - no hay un único escorzo que se modifica accidentalmente como sucede en el alejamiento, sino que hay una multiplicidad de escorzos sustancialmente distintos; - el desaparecer de unos escorzos y el aparecer de otros se produce a través del fenómeno de *ocultamiento*, decisivo a la hora de explicar el paso a la trascendencia (los sucesivos escorzos van a corresponder a las distintas caras de un mismo objeto que está en el espacio objetivo). Sin embargo, para explicar la interpretación de ciertas modificaciones de escorzos como alejamiento o giro se necesita introducir el movimiento del cuerpo. A los movimientos del cuerpo que pertenecen a la esencia de la percepción Husserl los denominó *cinestésias*. El movimiento del cuerpo no se hace fenómeno en el campo visual, haciéndose presente en las sensaciones cinestésicas. Estas últimas no son expositivas y, sin embargo, sin su colaboración la cosa no puede exhibirse mediante escorzos. La exposición consiste en que el escorzo se interprete como cara de la cosa. El tipo de asociación producida entre los escorzos y las sensaciones cinestésicas se denomina *relación de motivación*. Pero, el estudiar la constitución de sistemas de correlación no explica aún la constitución del espacio objetivo. El problema es justificar cómo la tercera dimensión del objeto adviene fenómeno para el sujeto. Por la introducción de escorzos sustancialmente diferentes se logra no más que una trascendencia bidimensional (los correlatos de los escorzos no pertenecen a la misma cosa). Para obtener trascendencia en sentido estricto, las caras correspondientes a los escorzos deben pertenecer a la misma cosa, que, entonces, se constituye como tridimensional. *Esto sucede sólo en el giro*: para que los distintos escorzos dados en una modificación cíclica correspondan a las caras de un mismo todo, el aparecer de nuevos escorzos y el desaparecer de los antiguos se debe producir *de acuerdo al fenómeno de ocultamiento*. El ocultamiento es el dato decisivo que permite acceder a la tercera dimensión del objeto y a la profundidad. La profundidad es una tercera dimensión que convierte al objeto en algo trascendente, ya que es justamente lo que no puede transformarse en dato inmanente. En el giro no se produce sólo una modificación de expansión (un cambio de figura en el escorzo) sino que siempre hay un ocultamiento, y desocultamiento. Es este fenómeno del desocultamiento el que permite pasar del campo inmanente al trascendente. La razón es que el nuevo escorzo se sitúa, no a la derecha del escorzo anterior, sino *detrás* del escorzo anterior. El ocultamiento permite entender las dos características básicas del giro: la aparición de escorzos sustancialmente distintos y el carácter cíclico de las modificaciones. Este estudio sobre el desocultamiento, en el libro de Fernández Beites, es el punto culminante de una investigación genética de la percepción inadecuada, en la cual se explica cómo es posible que la cosa se llegue a dar de modo inadecuado – como ser trascendente irreductible a cualquier fenómeno de adecuación: la función aprehensiva de la nóesis perceptiva consiste en transformar el campo visual en un plano objetivo en sentido estricto, y, por tanto, el escorzo en una superficie objetiva a la que se denomina cara de la cosa.

En la consideración de la espacialidad del objeto estético cabría tener presente su determinación primera como una extensión que podría ser fragmentada en distintos pedazos. Sin embargo, habría que tener presente que la fragmentación de un objeto estético no arroja una multiplicidad de objetos estéticos. Por lo tanto, sería preciso formular una cualidad específica, e irreductible, que sea parte del objeto estético como totalidad. Para ello, cabría tener presente lo ubicado anteriormente a propósito del momento figural o momento de unidad<sup>331</sup>. Se trataría, en este punto, de una parte abstracta que constituiría un todo diferente ontológicamente al mero agregado. Por ejemplo, el peso de un objeto se resume en la sumatoria del peso de todos los objetos que lo componen; en cambio, la figura de un objeto no es una propiedad aditiva, sino un objeto que *sobreviene* a la sumatoria. “Si la relación de fundamentación es *unilateral*, entonces el contenido que fundamenta puede ser independiente; el caso de la *figura* de un *pedazo* se funda en el *pedazo*”<sup>332</sup>. Si bien los contornos de los pedazos son momentos de la extensión, no podría decirse que la figura de un objeto se consiga a partir de la sumatoria de sus partes extensas. En el objeto estético la noción de figura no nombra sólo una apariencia exterior, sino una composición específica. Al mismo tiempo, la noción de contorno comporta la mención de un límite. La figura, en cambio, indica una composición de otro orden. Por ejemplo, al mirar una bandada de pájaros en el cielo, no se reconoce a la bandada como un límite exterior, a partir de realizar una circunscripción de sus bordes, sino que se revela una unidad sensible directa. Quizás pueda aproximarse esta consideración a la descripción realizada por Dufrenne cuando éste

---

<sup>331</sup> Fernández Beites destaca que “aunque se denominaba figural, no abarcaba solo la figura sino que había que entenderlo en sentido amplio, de modo que incluyera también el color, la posición, etc.” (“Teoría de todos y partes: Husserl y Zubiri, op. Cit., p. 74).

<sup>332</sup> Banega, H. “La mereología husserliana: algunos conceptos y problemas” en *Epistemología e Historia de la Ciencia*, Córdoba, UNC, vol. XI, 2005, p. 78.

afirma que “la expresión es establecida de un golpe y como una unidad no descomponible”<sup>333</sup>.

Si la hipótesis propuesta en el párrafo anterior es acertada, la forma del objeto estético podría ser propuesta como una parte abstracta que enlaza partes independientes (por ejemplo, extensas, que, a su vez, se encuentran entrelazadas en dependencias bilaterales). En la particular estructura que compone una figura, como destaca Asenjo, “un rojo puede parecer más o menos brillante si está rodeado por colores más o menos claros”<sup>334</sup>. La forma del objeto estético “no se puede reducir a elementos”<sup>335</sup>; los aspectos sensibles que son integrados a la composición participan de propiedades que, en caso de fragmentarse de esa totalidad, se eclipsarían. “Si descubrimos ciertos trazos particularmente expresivos, es quizás porque hemos descubierto ya la expresión total de la obra; esos trazos no son advertidos sino retroactivamente [...] y para advertir los trazos a los que se desearía asignarla [la expresión] hace falta ir de las partes al todo”<sup>336</sup>.

---

<sup>333</sup> PEE, p. 406.

<sup>334</sup> Asenjo, G. F. *El todo y las partes. Estudios de ontología formal*, Op. Cit. p. 265.

<sup>335</sup> PEE, p. 406.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 407.

## CONCLUSIONES

## CAPÍTULO 9:

### *Las cualidades estéticas*

El conjunto de capítulos expuestos en la presente investigación se concretó bajo el propósito de realizar una descripción del objeto estético que permitiera, en última instancia, preguntar acerca de su estatuto ontológico. El hilo conductor de dicha descripción se encontró en el recurso a la obra de arte, en tanto ésta puede ser considerada el objeto estético por excelencia. Sin embargo, el punto de anclaje no podría resumirse en la pretensión de formular una teoría acerca del arte, ya sea como objeto social, fenómeno antropológico, etc., sino en interrogar el modo de recepción de la obra de arte. Este es el punto de partida inexpugnable, a partir del cual, en un segundo momento, podrían luego sugerirse las más diversas teorías especulativas acerca del arte como fenómeno sociológico, hecho psicológico, etc. De este modo, todas estas posiciones no serían sino derivadas y posteriores a una elucidación del objeto estético como objeto intencional. Corresponde, en este punto, esclarecer algunos puntales de la elaboración metódica llevada adelante en esta investigación:

De acuerdo con la propuesta *operatoria* de J. L. Guerrero, la Estética como disciplina filosófica tiene su punto de partida en la obra como fenómeno irreductible y autónomo, siendo que en el acogimiento de la misma no debe olvidarse la participación de aquél que la

recibe<sup>337</sup> (Cf. Cap. 3). El espectador es siempre aquél que recibe el llamado de la obra. O bien, aquél que sucumbe ante “la cumplida entonación de una [su] presencia”<sup>338</sup>. La presencia de la obra nombra el modo particular en que ésta se instala en el mundo de los objetos, destacándose entre ellos (Cf. Cap. 4), imponiéndose al revelar una “estructura normativa”<sup>339</sup>. Esta estructura es la que bien pudiera ser llamada su *condición expresiva* - de acuerdo a la fenomenología de Dufrenne (Cf. Cap. 5) - en cuanto “frente a la obra de arte el hombre accede a un mundo transfigurado por significaciones hasta entonces perdidas en lo cotidiano. El contemplador no recibe pasivamente el llamado sino que cumple con él en la medida en que es obligado a superar su actitud natural y mundana”<sup>340</sup>, dado que en la experiencia estética el objeto no se da conforme a una actitud práctica, sino como abriendo a un mundo que es puesto de manifiesto en su forma de presentarse.

De este modo, algunos fundamentos de la *Estética operatoria* de Guerrero nos han servido de guía metodológica en la exposición de la *Segunda parte* de esta investigación. No obstante, la principal referencia bibliográfica para acometer el trabajo aquí en cuestión, ha sido la fenomenología de M. Dufrenne. La *Primera parte* da cuenta de las nociones y precedentes filosóficos que fuera necesario introducir antes de comenzar con el trabajo de

---

<sup>337</sup> A propósito de este aspecto, crucial en la fenomenología de Dufrenne - que afirmara la “función ontológica del público” - así como en el planteo de Guerrero, M. Teodoro Ramírez ha expresado, luego de remitir a Dufrenne, que “Una de las mejores formulaciones de la dialéctica entre ‘obra’ y ‘receptor’ fue expuesta por el filósofo argentino Luis Juan Guerrero”. M. Teodoro Ramírez “La autocreación” en *Hacia una nueva ética*, Rosario Herrera Guido (coord.). México, Siglo XXI, 2006, p. 128.

<sup>338</sup> Guerrero, L. J. *Estética Operatoria*, Tomo I. Buenos Aires, Losada, 1956, p. 139. En referencia a la entonación, Guerrero acusa recibo de la influencia del pensamiento heideggeriano.

<sup>339</sup> Russo de Fussari, Mirtha Y. “Las ideas estéticas en la obra de Luis Juan Guerrero” en *Revista Cuyo*, t. VII, pp.45-82, Mendoza, 1971, p. 54.

<sup>340</sup> *Ibid.*

elaboración. Podría proponerse, asimismo, que la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* constituye, no sólo por su exhaustividad, sino también por los distintos autores de una tradición que convergen en sus páginas, el punto de partida inexpugnable para quien quiera dar sus primeros pasos en la estética fenomenológica<sup>341</sup>.

Sin embargo, en la presente investigación no nos hemos dedicado al mero comentario de las tesis de un filósofo o una tradición filosófica. La *Tercera parte* ha buscado retomar ciertas preocupaciones esbozadas en la parte anterior y elaborar respuestas originales a dichas cuestiones. Los motivos mentados, a su vez, constituyen tres inquietudes frecuentes para la estética filosófica en su generalidad: - ¿cuál es la relación entre objeto estético y lenguaje?; - ¿es el objeto estético una imagen?; - ¿qué clase de objeto es la forma del objeto estético?, son tres preguntas que, recurrentemente, se han desplegado en el paisaje histórico de la filosofía del arte. Quizás sea un arrojito de infatuación aspirar a resolverlas. En esta investigación, a través de los puntales de la filosofía fenomenológica, hemos intentado sentar ciertos rodeos *desde donde* podrían ser iluminadas.

La pregunta por la manera en que la obra de arte significa (Cf. Cap. 6), a partir del intento de esclarecimiento de aquello que Dufrenne llamara la “significación inmanente” del objeto estético, fue pronto reformulada por la expectación acerca del estatuto del mismo como representación (Cf. Cap. 7), esto es, de acuerdo a la pregunta por el modo en que la obra de

---

<sup>341</sup> Nel Rodríguez Rial, discípulo directo de M. Dufrenne, abogado - en su *Curso de Estética Fenomenológica*, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, 2000 - al proyecto de hacer pasar la estética dufrenniana a través de la puerta de la reducción trascendental (que considera como el punto de detención de la obra de su maestro) coincide en tomar dicha obra como un punto de partida. Asimismo, en nuestro país, Mario Presas ha dedicado algunas páginas de sus ensayos a la fenomenología de Dufrenne. Cf. Presas, M. “La ‘muerte del arte’ y la experiencia estética” en *La verdad de la ficción*. Buenos Aires, Almagesto, 1997.

arte *refiere* a aquello que muestra. Finalmente, en un capítulo conclusivo que interrogara la presencia del objeto estético, atendiendo a su presentación sensible, y distinguida, en cuanto en los distintos capítulos anteriores se recurriera al expediente argumental de que el objeto estético era una totalidad organizada, correspondía interrogar una noción de totalidad (Cf. Cap. 8) que diera cuenta de esa condición ontológica. No obstante, la sucesión de los distintos capítulos de esta investigación han dejado una serie de temas esbozados que futuras investigaciones podrían (si es que no deberían) retomar:

- 1) Por un lado, en relación a la participación de la imaginación en la contemplación estética, luego de destacar la referencia kantiana implícita en la filosofía de Dufrenne (y la crítica a Sartre), la presente investigación podría proponerse como una antesala posible a un estudio específico que, desde un punto de vista fenomenológico, se acercara al uso de la imaginación y el problema de la ficción<sup>342</sup> (considerando también la modificación de la tesis de neutralidad<sup>343</sup>);

---

<sup>342</sup> Este aspecto, por ejemplo, podría ser retomado en acuerdo a su relación con el método fenomenológico, siguiendo una prescripción husserliana formulada en el párrafo 70 de *Ideas I*: "Hay razones por las que tanto en la Fenomenología, como en todas las ciencias eidéticas, llegan a resultar preferibles sobre las percepciones las representaciones, y, hablando más exactamente aún, las fantasías libres [...] Si se tiene preferencias por frases paradójicas, se puede realmente decir, con toda verdad, entendiendo correctamente su sentido multívoco, que la 'ficción' constituye el elemento vital de la fenomenología; al igual que el de todas las ciencias eidéticas, que la ficción es el manantial de que el conocimiento saca su alimento de 'verdades eternas'".

<sup>343</sup> Javier Barcia establece una relación entre este aspecto y la noción dufrenniana de virtualidad en los términos siguientes: "frente a la tendencia *irrealizante* de la imaginación sartreana, Dufrenne propone una función *realizante* para la imaginación en nuestro proceso de recepción estética. Esto ayudará a corroborar que el mundo que se despierta con ocasión de la obra de arte no es una fascinación irreal de nuestra imaginación, sino una *virtualidad*, un *pre-real*, que nuestra imaginación debe finalmente *efectuar*". Barcia, J.

- 2) Por otro lado, a propósito del aspecto destacado de la percepción estética, en tanto percepción de totalidades, o aprehensión de *formas*, cabría investigar de qué modo se relaciona la contemplación estética con la percepción ordinaria, esto es, si una investigación acerca de la percepción estética no hace otra cosa más que poner de relieve un aspecto implícito de un programa general de fenomenología de la percepción<sup>344</sup>. Por esta vía podrían retomarse algunas alusiones de Dufrenne, en cuanto su *Phénoménologie* no sería sino un complemento de la *Phénoménologie de la perception* merleau-pontyana.
- 3) Finalmente, una nueva vía de investigación se propone al retomar los aspectos esbozados en torno a la cuestión del sentimiento en la experiencia estética. En concordancia inicial con la filosofía kantiana, Dufrenne avanza hacia una compleja teoría de los afectos, relacionada con una concepción específica de la noción de *a priori*<sup>345</sup> entendida a partir de un punto de vista existencial.

---

“La condición expresiva del objeto estético. Una reflexión en torno a Mikel Dufrenne” en *Taula, quaderns de pensament*, no. 38, 2004, p. 247.

<sup>344</sup> “La percepción estética, en efecto, es la percepción regia, aquella que no desea ser sino percepción, sin dejarse reducir ni por la imaginación que invita a vagabundear alrededor del objeto presente, ni por el entendimiento que invita a reducirlo, para dominarlo, a determinaciones conceptuales [...] La percepción estética busca la verdad del objeto, tal como ésta se da inmediatamente en lo sensible”. Dufrenne, M. “Intentionnalité et esthétique” en *Esthétique et philosophie*. Op. cit. pp. 54-55. En adelante: *IE*.

<sup>345</sup> Cf. Dufrenne, M. *La notion d’ a priori*. Op. cit. Una investigación que retomase este tercer punto debería también orientarse por los puntos de contacto que pudieran encontrarse entre dicha obra de Dufrenne y sus primeros trabajos, como el libro sobre Jaspers (*Karl Jaspers et la philosophie de l’existence*, de 1947, escrito en colaboración con P. Ricoeur) y el libro sobre la personalidad, publicado por G. Gurvitch, en base a un estudio de bibliografía norteamericana (*La personnalité de base. Un concept sociologique*, de 1953, mismo año que la *Phénoménologie*).

Asimismo, un estudio convergente que considerase los aspectos señalados en estas tres líneas de investigaciones posibles (que, ya de por sí, son divergentes) complementaría el estudio presentado en el conjunto de capítulos aquí propuestos, dado que representaría una explicitación del correlato noético de la descripción noemática del objeto estético, de acuerdo al tema fundamental de la fenomenología: el *a priori* de la correlación<sup>346</sup>.

Por lo demás, un tópico que debería subrayarse en esta consideración es la cuestión de la reducción fenomenológica en el campo de la investigación estética. Curiosamente, aquellos fenomenólogos que han desarrollado un sólido pensamiento estético (Ingarden, Merleau-Ponty, Dufrenne), se han mostrado reticentes a la concepción husserliana del método. B. Waldenfels en un ajustado pasaje comenta un modo amplio de entender este aspecto: “Lo que Husserl llama ‘reducción’ significa reconducir aquello *que* se muestra a la forma (Gestalt) de *cómo* se muestra. No es suficiente ni la mirada inocente que queda prendida de contenidos de experiencia, ni tampoco es suficiente una abstención neutral de juicio que acepta la cosa misma, tal cual. El rechazo ‘antinatural’ de aquello que precisamente se muestra, sirve para una nueva aproximación a la cosa. En el prólogo de su *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty habla – apoyándose en Camus – de un ‘*reapprendre à voir le monde*’. La fenomenología se convierte en una escuela del ver”<sup>347</sup>.

---

<sup>346</sup> Cf. Walton, R. “El tema fundamental de la fenomenología de Husserl” en *Mundo, conciencia y temporalidad*. Buenos Aires, Almagesto, 1993.

<sup>347</sup> Waldenfels, B. *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Buenos Aires, Paidós, 1997, p. 36.

Esta formulación de Waldenfels, en sus primeras líneas, desliza un aspecto notable para el recorrido trazado en esta investigación: ¿La contemplación estética no sería un motivo intrínseco de la actitud fenomenológica? Si esta última se realiza en el acto de reconducir el fenómeno a su *forma* (Gestalt), a su modo de aparición, siendo que aquello que aparece es indisociable del *modo* en que se muestra, ¿no es ésta la lección básica que ha podido desprenderse del conjunto de capítulos de este estudio? A partir de esta inquietud, ya no estaríamos interrogando acerca de posibles líneas de investigación futura (o no exclusivamente) sino, y en el plano de una consideración del punto de alcance de dichas investigaciones, acerca de los aportes que la investigación estética realizaría a la fenomenología en su conjunto. Para dar cuenta de este miramiento, cabe subrayar dos observaciones realizadas por M. Dufrenne:

- a) En un artículo titulado “Intentionnalité et esthétique”, cuyas reflexiones, en palabras del autor, “retoman y prolongan ciertos temas de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*”<sup>348</sup>, Dufrenne afirma que “la experiencia estética, cuando ella es pura, lleva a cabo la reducción fenomenológica”<sup>349</sup>. La creencia en el mundo es suspendida, al mismo tiempo que todo interés práctico o intelectual. El mundo presente al sujeto no es un mundo alrededor del objeto, o detrás de su apariencia, sino “el mundo del objeto estético, inmanente a la apariencia en tanto que ésta es expresiva, y este mundo no es el objeto de ninguna tesis”<sup>350</sup>, porque la percepción estética se sostiene en la neutralización.

---

<sup>348</sup> *IE*, p. 53.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>350</sup> *Ibid.*

b) En otro artículo, titulado, "El aporte de la Estética a la filosofía", Dufrenne propone que la meditación estética, "al considerar una experiencia originaria, conduce el pensamiento, y quizás la conciencia, al origen. Ahí radica su principal aporte a la filosofía"<sup>351</sup>. Esta relación entre la estética y lo originario se encuentra plasmada no sólo en la reflexión sobre el objeto artístico, sino sobre la percepción estetizante, y sobre la contemplación del mundo natural, esa experiencia que esclarece el lazo irrevocable del hombre con la Naturaleza. De acuerdo con Kant, quien en su *Crítica del juicio* se detuviera (casi con exclusividad, a excepción de unos pocos párrafos) sobre la recepción del fenómeno natural, aunque también en concordancia con ciertos motivos husserlianos<sup>352</sup>, Dufrenne afirma que "esta experiencia revela la relación más profunda y apasionada con el mundo"<sup>353</sup>. Sin embargo, no debería creerse que, en esta mención, Dufrenne establece una relación opuesta entre Naturaleza y Cultura, ya que la primera es entrevista como el estrato originario de la segunda, esto es, la naturaleza es el estado naciente de la cultura, indicando un momento de instauración de sentido, "de suerte que la fenomenología de la experiencia estética afronta directamente la cuestión fundamental del surgimiento de la representación en la presencia: el nacimiento del sentido"<sup>354</sup>.

---

<sup>351</sup> Dufrenne, M. "L'apport de l'Esthétique à la Philosophie" en *Esthétique et Philosophie*. Op. cit. p. 9. En adelante, *AEP*.

<sup>352</sup> Varios apéndices de *Hua 23* están destinados a la contemplación de la naturaleza y la recepción estética de paisajes.

<sup>353</sup> *AEP*, p. 10.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 11. El tema de la relación entre experiencia estética y naturaleza es elaborado específicamente por Dufrenne en el artículo "L'expérience esthétique de la Nature", en *Esthétique et Philosophie*, Op. cit. pp. 38-52.

Habiendo considerado el valor de los estudios sobre estética para la teoría fenomenológica, no quisiéramos concluir sin plantear y, al menos, dejar esbozado, cierto panorama actual de los estudios fenomenológicos dedicados a la cuestión del arte. Desde hace algunos años J. B. Brough (autor al que nos hemos referido ocasionalmente en los capítulos precedentes) viene dedicando una serie de trabajos a lo que entiende como el proyecto de una “estética husserliana”. El punto de amarre de sus distintas reflexiones se encuentra en torno al volumen XXIII de *Husserliana*. Este volumen ha sido también nuestra piedra toque para el esclarecimiento de algunas inquietudes relacionadas con el estatuto del objeto estético, ya sea la cuestión de la significación inmanente, el problema de la imagen y la representación (a partir de la estructura husserliana del ver-en), y la noción de forma (siendo que Husserl se refiriese a la imagen como una “figura tridimensional”). Antes de detallar algunos puntales de la orientación iniciada por Brough, es importante destacar que una investigación que se abocase específicamente a la elucidación del contenido de volumen XXIII de *Husserliana* podría retomar el orden de inquietudes consignadas anteriormente, esto es, el problema de la imaginación y la ficción<sup>355</sup>, la percepción estética<sup>356</sup>, y el trasfondo afectivo de la contemplación.

Los recientes trabajos de Brough recogen un espectro con tres orientaciones principales:

---

<sup>355</sup> Esta relación ha sido destacada por Elliot, B. *Phenomenology and imagination in Husserl and Heidegger*. London / New York, Routledge, 2005.

<sup>356</sup> Cf. Brainard, M. *Belief and its neutralization. Husserl's system of phenomenology in Ideas I*. University of New York Press, 2002.

1) A partir de la pregunta tradicional por el *concepto* de arte (en tanto condiciones necesarias y suficientes que diriman qué es arte y qué no), Brough propone que es necesario esclarecer la noción husserliana de imagen, en cuanto para Husserl todo arte es imagen. Debería darse cuenta, entonces, de una ontología de la imagen que trascienda la noción ordinaria de la misma (como reproducción por semejanza), y que pueda aplicarse, asimismo, a la consideración de obras recientes<sup>357</sup>. El trabajo sobre obras contemporáneas de artistas argentinos ha sido una premisa inicial en la elaboración de la presente investigación, y un apartado específico (Cf. Cap. 7.3) puede considerarse como destinado a avanzar sobre este proyecto que otros estudios podrían continuar.

2) Una característica recurrente en los textos de Brough se encuentra en la interlocución con formulaciones de otras orientaciones filosóficas, como la filosofía analítica que, para el caso de la teoría estética, cuenta con exponentes como A. Danto y G. Dickie<sup>358</sup>. En la presente investigación hemos indicado en varias notas a pie de página ciertos puntos de contacto con autores contemporáneos, sean los indicados por Brough así como otros más recientes. A partir de estas menciones quisiéramos destacar que las comparaciones establecidas nos permiten afirmar la “actualidad” de la fenomenología para la investigación filosófica del arte, así como su prolífica capacidad de interlocución con otros saberes.

---

<sup>357</sup> Cf. Brough, J. “Some Husserlian Comments on Depiction and Art” en: *American Catholic Philosophical Quarterly*, Vol. 66, No. 2, 241–259, 1992.

<sup>358</sup> Cf. Brough, J. “Art and Non-Art: A Millennial Puzzle” en Crowell, S.; Embree, L.; Julian, S. *The reach of reflection. Issues for phenomenology’s second century*. Electron Press, 2001.

3) Brough promueve ampliar la investigación de la obra de arte a partir de la consideración, no sólo de su horizonte interno, sino también de su horizonte externo. La incumbencia de una descripción del horizonte externo de una obra de arte estriba en la inclusión de la misma en una tradición histórica en relación a otras obras de arte<sup>359</sup>. La cuestión del sentido de una obra de arte se plantearía entonces, en dos niveles: a) el sentido de la obra en tanto objeto creado por un sujeto; b) el sentido de la obra de arte en tanto dicha creación entronca con un horizonte de sentido más amplio. Por ejemplo, la pintura de una crucifixión incumbe, por un lado, al tema de la obra y al modo en que dicho tema es representado en la imagen, aunque, por otro lado, el tema de la crucifixión es a su vez una referencia consolidada en la pintura occidental. Por esta vía, la obra arte, a partir de su significado, abre a un mundo de prácticas e instituciones sociales. Como hubiéramos dicho desde un comienzo (Cf. Cap. 3.1) objeto estético y obra de arte sólo ocasionalmente coinciden, y el ingreso en el mundo del segundo requiere muchas veces una participación en ciertos conocimientos y prácticas sociales<sup>360</sup>.

Por lo tanto, de acuerdo con Brough, una filosofía fenomenológica del arte es, al mismo tiempo, una descripción de la presencia del objeto estético en el mundo de la vida. El último aspecto que explicitaremos en este capítulo conclusivo es el referido a un motivo

---

<sup>359</sup> Cf. Brough, J. "Art and Artworld: Some Ideas for a Husserlian Aesthetic" en: Sokolowski, R. (ed.) *Edmund Husserl and the phenomenological tradition. Essays in phenomenology*. Catholic University of America Press, 1988.

<sup>360</sup> Dufrenne, M. "Perception, Meaning, and Convention" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, 1983, pp. 209- 211.

argumental que se encontró aplicado en la diversidad de capítulos de la presente investigación: la noción de cualidades estéticas.

En distintos momentos de la exposición de los temas circunscritos en esta investigación, se ha afirmado que las cualidades estéticas del objeto estético no eran identificables con las cualidades sensoriales del mismo; o, dicho de otro modo, que no todas las cualidades sensoriales eran pertinentes en la descripción del objeto estético. Para dar cuenta de esta distinción nos hemos referido a la noción de forma, en cuanto ésta permitía aprehender las cualidades de un objeto estético como una organización o configuración. Sin embargo, este punto surge también otra línea de investigación, que podría ser retomada en futuros trabajos, aunque supuesta en la descripción anterior, y que remite al objeto estético como objeto cultural. Esta consideración llevaría a encontrar una vía prístina de explicitación de la relación entre cualidades sensoriales y estéticas en un objeto que porta un significado instituido: contra el fisicalismo reductivista, que identificaría los objetos culturales con meros objetos físicos, podría argüirse que cualquier objeto cultural, para ser entrevisto como tal, requiere la introducción de una ley distinta (la motivación) a la de causalidad natural. Un edificio, sin dudas es un conjunto de piedras, cemento, etc., pero en esta descripción se estaría olvidando el carácter de presentarse como un edificio. Además, negar la identificación del objeto cultural con el objeto físico, no implica desestimar que el segundo sirva de fundamento (a veces determinando muchas de sus propiedades) del objeto cultural. La materialidad es una condición requerida por la instauración de sentido en la

cultura. Esta distinción, a su vez, podría plantearse a partir de las distinciones siguientes que A. Thomasson<sup>361</sup> propone siguiendo a Ingarden:

- a) un objeto cultural tiene condiciones de existencia distintas a las de un objeto físico;
- b) un objeto cultural tiene distintas condiciones de persistencia a las de un objeto físico;
- c) un objeto cultural tiene distintas propiedades esenciales a las de un objeto físico.

Estos tres aspectos podrían desarrollarse del modo siguiente: la existencia de un objeto cultural depende de intenciones y valoraciones de los seres que lo utilizan. Además, las condiciones de persistencia de un objeto cultural van más allá de las de un objeto físico; por ejemplo, la existencia en el tiempo de una iglesia no sólo requiere que dicho edificio sea el producto de una intención humana, sino que también se realicen eventualmente los actos intencionales que una iglesia requiere por parte de la comunidad que la instituye. Inversamente, podría agregarse que la práctica de la restauración demuestra que las condiciones de persistencia de un objeto físico son distintas a las de un objeto cultural, siendo para cualquiera evidente que una iglesia no sufre cambios en el tiempo aunque la construcción sea modificada, del mismo modo que un cuadro continúa siendo el mismo cuadro más allá de las restauraciones que pueda sufrir la pintura en el transcurso de los años. Asimismo, esta consideración ilumina de qué modo los objetos estéticos, como objetos culturales, tienen propiedades esenciales que las meras cosas físicas no tienen. Así, podría decirse, entonces, que la obra de arte tiene cualidades estéticas que los objetos

---

<sup>361</sup> Cf. Thomasson, A. "Ingarden and the ontology of cultural objects" en: *Existence, culture, and persons. The ontology of Roman Ingarden*, Chrudzimski Arkadiusz, Frankfurt: Ontos Verlag, 2005, pp. 115-136.

físicos no tienen. Las cualidades estéticas no se identifican con las cualidades materiales de un objeto físico dado que aquellas suponen una configuración específica (que hemos intentado describir a partir de la noción dufrenniana de forma) que, por un lado, no recoge todas las cualidades materiales de un objeto físico, y, por otro lado, las cualidades consideradas se destacan de un modo distinto a las del mero objeto físico, en el cual la presencia de ciertas cualidades no es un rasgo definitorio del mismo. Por ejemplo, el color de un huevo no es un rasgo esencial de su existencia como huevo, mientras que el huevo blanco que integra la obra *La comida del artista* (1991) de V. Grippo es una propiedad estética esencial de la obra en la medida en que se opone por su color al huevo negro (y a un huevo “de oro”) que también integra la obra realizando una oposición significativa entre lo oscuro y lo claro en cuanto núcleo de sentido que estructura la obra.

A partir de este último aspecto considerado, la ontología del objeto estético, trazada a partir de la descripción de la obra de arte, podría ser incluida en el marco de una ontología general de los objetos culturales. Por esta vía, una estética fenomenológica se recortaría en el horizonte de una fenomenología de la cultura.

## BIBLIOGRAFÍA

### A) Bibliografía primaria

- Dufrenne, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, Puf, 1953.
- Dufrenne, M. *La personnalité de base. Un concept sociologique*. Paris, Puf, 1953.
- Dufrenne, M. *La notion d' A priori*. Paris, Puf, 1959.
- Dufrenne, M. *Language and philosophy*. Greenwood Press, 1968.
- Dufrenne, M. *Pour l'homme*. Paris, Seuil, 1968.
- Dufrenne, M. *L'oeil et l'oreille*, Paris, Editions Jean Michel Place, 1991.
- Gadamer, H-G. (1960) *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1984.
- Husserl, E. (1900-1 [1928]) *Investigaciones lógicas*. Madrid, Revista de Occidente, 1977.
- Husserl, E. (1913) *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. México, FCE, 1986.
- Husserl, E. (1939) *Expérience et jugement*. Paris, Puf, 1970.
- Husserl, E. *Gesammelte Werke-Husserliana*, Vols. I-XXXIX, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London (con anterioridad: Martinus Nijhoff, Den Haag), 1950-2008. Vol. XXIII *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen vergegenwärtigungen*. Edición en inglés: *Collected Works Vol. XI Phantasy, Image consciousness and Memory*. Springer, 2005. Ed. R. Bernet. Traducción: J. B. Brough.
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1975.
- Merleau-Ponty, M. (1964) *Lo visible y lo invisible. Seguido de Notas de Trabajo*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- Merleau-Ponty, M. (1964) *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Paidós, 1984.

- Sartre, J-P. (1940) *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Losada, 2005

#### B) *Bibliografía secundaria*

- Asenjo, F. G. *El todo y las partes. Estudios de ontología formal*. Madrid, Editorial Martínez de Murguía, 1962.
- Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Benoist, J. *Intentionalité et langage dans les Recherches logiques de Husserl*. Paris, Puf, 2001.
- Beaulieu, A. *Deleuze et la phénoménologie*, Paris, Sils Maria, 2004.
- Bourriaud, N. *Estética Relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Bourriaud N. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- Brainard, M. *Belief and its neutralization. Husserl's system of phenomenology in Ideas I*. University of New York Press, 2002.
- Danto, A. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Deleuze, G.; Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1993.
- Derrida, J. (1978) *La verdad en pintura*. Barcelona, Paidós, 2001.
- Elliot, B. *Phenomenology and imagination in Husserl and Heidegger*. London / New York, Routledge, 2005.
- Fernández Beites, P. *Fenomenología del ser espacial*. Universidad Pontificia de Salamanca, 1999.
- Francastel, G. y P. (1969) *El retrato*. Madrid, Cátedra, 1978.
- Gombrich, E. H. *Imágenes simbólicas*. Madrid, Alianza, 1994.
- Guerrero, L. J. *Estética Operatoria en sus tres dimensiones*. Buenos Aires, Losada, 1956.
- Henry, M. (1988) *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid, Siruela, 2008.
- Holenstein, E. *Roman Jakobson's approach to language: phenomenological structuralism*, Bloomington: Indiana University Press, 1976.

- Ingarden, R. (1931) *The literary work of art. An investigation on the borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, Northwestern University Press, 1973.
- Jimenez, M. *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2003.
- Merleau-Ponty, M. *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977.
- Nancy, J.-L. (2000) *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Oliveras, E. *La metáfora en el arte*. Buenos Aires, Almagesto, 1993.
- Pradines, M. (1943) *Tratado de psicología general. Tomo I: El psiquismo elemental*. Buenos Aires, Kapelusz, 1962-1963.
- Puerta, F. *Análisis de la forma y sistemas de representación*. Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2005.
- Rodríguez Rial, N. *Curso de Estética Fenomenológica*, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, 2000.
- San Martín, J. *Teoría de la cultura*. Madrid, Síntesis, 1999.
- Sartre, J.-P. (1943) *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires, Losada, 1968.
- Waldenfels, B. *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Wollheim, R. *La pintura como arte*. Madrid, Visor, 1997.

### C) Artículos en Libros

- Brough, J. "Art and Artworld: Some Ideas for a Husserlian Aesthetic" en: Sokolowski, R. (ed.) *Edmund Husserl and the phenomenological tradition. Essays in phenomenology*. Catholic University of America Press, 1988.
- Brough, J. "Some Husserlian Comments on Depiction and Art" en: *American Catholic Philosophical Quarterly*, Vol. 66, No. 2, 241-259, 1992.

- Brough, J. "Plastic time: time and the visual arts" en: Brough, J.; Embree, L. (ed.) *The many faces of time*. Kluwer Academic Publishers. Dordrecht /Boston / London, 2000.
- Brough, J. "Art and Non-Art: A Millennial Puzzle" en: Crowell, S.; Embree, L.; Julian, S. *The reach of reflection. Issues for phenomenology's second century*. Electron Press, 2001.
- Dufrenne, M. "Formalisme logique et formalisme esthétique" en: *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris, 1967.
- Dufrenne, M. "Objet esthétique et objet technique" en: *Esthétique et Philosophie*, Op. Cit.
- Dufrenne, M. "L'art est-il langage?" en: *Esthétique et philosophie*, Op. cit.
- Dufrenne, M. "L'apport de l'Esthétique à la Philosophie" en: *Esthétique et Philosophie*. Op. cit.
- Dufrenne, M. "L'expérience esthétique de la Nature" en: *Esthétique et Philosophie*, Op. cit.
- Dufrenne, M. "Intentionnalité et esthétique" en: *Esthétique et philosophie*. Op. cit.
- Kern, I. "The Three Ways to the Transcendental Phenomenological Reduction in the Philosophy of Edmund Husserl", en Elliston, F.; McCormick, P. eds. *Husserl. Expositions and Appraisals*. University of Notre Dame Press, 1977.
- Heidegger, M. "El origen de la obra de arte" en: *Arte y poesía*. México, FCE, 1958.
- Heidegger, M. "La época de la imagen del mundo" en: *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1996.
- Presas, M. "La 'muerte del arte' y la experiencia estética" en *La verdad de la ficción*. Buenos Aires, Almagesto, 1997.
- Sartre, J.-P. "Una idea fundamental de la filosofía de Husserl: la intencionalidad" en *El hombre y las cosas*. Buenos Aires, Losada, 1960.
- Sokolowski, R., "La Lógica de los todos y las partes en las Investigaciones de Husserl", en Mohanty, J. N. (ed.), *Readings on Edmund Husserl's Logical Investigations*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977.
- Teodoro Ramírez, M. "La autocreación" en *Hacia una nueva ética*, Rosario Herrera Guido (coord.). México, Siglo XXI, 2006.

- Thomasson, A. "Ingarden and the ontology of cultural objects" en: *Existence, culture, and persons. The ontology of Roman Ingarden*, Chrudzimski Arkadiusz, Frankfurt: Ontos Verlag, 2005.
- Walton, R. "El tema fundamental de la fenomenología de Husserl" en *Mundo, conciencia y temporalidad*. Buenos Aires, Almagesto, 1993.

#### D) Artículos en Revistas

- Bekesi, J. "Dufrenne and the virtual as an aesthetic category in phenomenology", *Journal of French Philosophy. Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française*, Vol. XI, No. 1, 1999.
- Banega, H. "La mereología husserliana: algunos conceptos y problemas" en *Epistemología e Historia de la Ciencia*, Córdoba, UNC, Vol. XI, 2005
- Barcia, J. "La condición expresiva del objeto estético. Una reflexión en torno a Mikel Dufrenne" en *Taula, quaderns de pensament*, No. 38, 2004.
- Danto, A. "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, No. 61, 1964.
- Dufrenne, M. "Existentialism and Existentialisms" en *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol 26, No. 1, 1965.
- Dufrenne, M. "Perception, Meaning, and Convention" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, 1983.
- Fernández Beites, P. "Teorías de todos y partes: Husserl y Zubiri" en *Signos Filosóficos*, Vol. IX, No. 17, 2007.
- Flynn, T. R. "The Role of the Image in Sartre's Aesthetic" en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 4, 1975.
- García, E. "Cuerpos que suenan. Aspectos de la filosofía del lenguaje en M. Merleau-Ponty" en: *Escritos de Filosofía*, No. 44, Año XXII, Buenos Aires, Enero-Diciembre 2004.

- Ravera, R. M. "El arte como lenguaje" en *Escritos de Filosofía*, No. 1. Año I, Buenos Aires, Enero-Junio 1978.
- Russo de Fussari, Mirtha Y. "Las ideas estéticas en la obra de Luis Juan Guerrero" en *Revista Cuyo*, T. VII, pp.45-82, Mendoza, 1971.
- Saison, M. "Leer a Mikel Dufrenne hoy" en *Ágora*, Vol. 24. No. 1, 2005, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico Universidade de Santiago de Compostela.