

# El objeto estético como objeto cultural

LUCIANO LUTEREAU

## 1. La obra de arte en el mundo de la vida

Los objetos estéticos, además de objetos dados a la percepción, son objetos culturales. Esta distinción implica al menos dos cuestiones: por un lado, la relación entre una fenomenología de la percepción y una fenomenología de la cultura; por otro lado, la concepción de una noción articuladora que permita dar cuenta del pasaje de un ámbito a otro.

En parágrafo 44 de las *Meditaciones Cartesianas*, Husserl tematiza una “reducción primordial”, a través de la cual son eliminados de la consideración de un objeto los predicados culturales, quedando confrontada la percepción con una “teleología interna”<sup>1</sup> de la cosa, entendida ésta como un relación de componentes sensoriales que implican otros componentes de otros sentidos o del mismo. J. San Martín afirma que dicha fenomenología de la percepción transcurre en la “vida animal”, esto es, en este punto el objeto es percibido al modo de un objeto natural.<sup>2</sup> Entonces, la reducción a la esfera de lo primordial, propuesta por Husserl, implica un corte por el cual el sentido cultural de las cosas es suspendido, quedando en consideración sólo los aspectos remisibles a la experiencia propia; así, el objeto cultural perdería el soporte de tradición de pasado referida a los otros en tanto objeto cultural al quedar presentado su estrato natural. Esta distinción retoma la distinción husserliana entre *Natur* y *Geist*.<sup>3</sup>

La tercera parte de *Ideas II* está dedicada al espíritu (*Geist*). En palabras de Ricoeur: “Al reintroducir la dimensión de la persona y la comunidad, Husserl completa la polaridad ego-psiche con un

<sup>1</sup> San Martín, J. *Teoría de la cultura*. Ed. Síntesis, Madrid, 1999, p. 178

<sup>2</sup> Cf. San Martín, J.; Peñaranda Pintos, M. L. “Animal Life and Phenomenology”. En: Crowell, S.; Embree, L.; Julian, S. *The reach of reflection. Issues for phenomenology's second Century*. Electron Press, 2001.

<sup>3</sup> Para una introducción de los términos y contextos significativos en la diacronía husserliana, cf. Noor, A. “Individuación, identificación e interpretación: la demarcación categorial de Husserl entre *Natur* y *Geist*”. En: San Martín, J. (comp.) *Sobre el concepto de mundo de la vida*, U.N.E.D, Madrid, 1993.

nuevo esquema donde el espíritu (*Geist*) no es la contraparte empírica del sujeto puro de la fenomenología sino una suerte de equivalente cultural”.<sup>4</sup> La principal característica del *Geist* como región ontológica es la ubicación de la persona en el centro de un mundo circundante, cualificado con propiedades afectivas y prácticas, entendido como un mundo cultural, en que se realizan las producciones, entre otras, de: a) la ciencia ; b) el arte.

La ley fundamental del mundo cultural es la motivación, cuya competencia se plantea en el contraste con la vigencia del principio de causalidad en el dominio natural. La motivación supone relaciones de comprensión (*Verstehen*) y, en este punto, el examen de los objetos culturales es un campo privilegiado por Husserl para considerar su incumbencia, en cuanto dichos objetos se encuentran animados por un sentido. Siguiendo a R. Walton, “La comprensión consiste una vez más en un ‘transponerse dentro’ (*Hineinversetzen*) a fin de captar la meta para la cual fue producido el objeto cultural y los modos de cumplimiento de la meta. Si nos enfrentamos con una herramienta debemos comprender de un modo intuitivo –es decir, mediante una representación en la imaginación– la intención o la meta general que ha motivado su producción”.<sup>5</sup> Además de una herramienta, también pueden ponerse los casos de una obra científica, una obra de arte (literaria, o no), o bien simplemente una frase a cuyo sentido nos dirigimos antes que detenernos en el vehículo material que soporta su significado, siendo todos éstos claros ejemplos que acreditan la bilateralidad como un rasgo propio de los objetos culturales.

Que los objetos culturales sean objetividades bilaterales remite, a un tiempo, a su corporeidad física y a los significados espirituales que los animan. El contenido cultural es un sentido ideal, intersubjetivo, que se propone como un excedente respecto de la corporeidad, siendo que, a través de ésta, el objeto recibe una duración temporal en la historia y una extensión espacial en un determinado territorio.

---

<sup>4</sup> Ricoeur, P. “Husserl’s *Ideas II*: Analyses and problems” en: *Husserl. An analysis of his phenomenology*, Northwestern University Press, 1967, p. 69

<sup>5</sup> Walton, R. “El concepto de cultura en la fenomenología de E. Husserl”.

Respecto de la ciencia, Husserl concibe las formaciones científicas como idealizaciones que, en el caso de olvidar la determinación del suelo intuitivo y experiencial (manifiesto en la percepción) en que se realizan,<sup>6</sup> recaen en el objetivismo. A este proceso de ocultación Husserl lo denomina “substrucción”. El mundo de la vida es entrevisto por Husserl como el suelo o mundo circundante en el que se desarrolla no sólo la praxis teórica del científico, sino también la acción cotidiana de la vida práctica. En cuanto siempre a mano, el mundo de la vida se caracteriza por el “darse-previo” como un trasfondo a partir del cual las metas se erigen. A su vez, el *a priori* subjetivo-relativo del mundo de la vida se caracteriza por la temporalidad viviente, la espacialidad orientada y la causalidad. De este modo, en el mundo de la vida se anticipan las estructuras de la ciencia objetiva.

Para Husserl, el mundo puede ser experimentado en un doble sentido: a) en tanto predado; b) en tanto dado temáticamente.<sup>7</sup> En tanto predado (*Vorgegebenheit*), Husserl destaca que “si dirigimos la mirada activamente hacia algo cualquiera, estaba ya ahí”.<sup>8</sup> Temáticamente, vale destacar que en “el campo efectivo intencionalmente en un mundo [...] siempre se mienta más que lo actualmente captado, y se mienta más que lo que está conciente como destacado [...]. Siempre es mentado concomitantemente un *horizonte de posible evocación*”.<sup>9</sup> Por esta vía, la noción de mundo podría ser explicitada de acuerdo a la noción de horizonticidad. En la experiencia del mundo “no se trata de la experiencia de un objeto singular en medio de una pluralidad, ni es una experiencia apoyada en la síntesis de varios objetos captados en conjunto como una colección. En este sentido el mundo no es un objeto de experiencia sino que se descubre en la conciencia de horizonte. El desvelamiento

---

<sup>6</sup> Merleau-Ponty expresara esta misma idea en el comienzo de *L'œil et le spirít*: “La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Saca de ellas sus modelos internos, y operando con esos índices o variables las transformaciones que su definición le permite, no se confronta sino de tarde en tarde con el mundo actual”. Merleau-Ponty, M. *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires, Paidós, 1984.

<sup>7</sup> Cfr. Hua XXXIX, 42. La sigla corresponde a E. Husserl, *Gesammelte Werke-Husserliana*, vols. I-XXXIX, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers (con anterioridad: Den Haag, Martinus Nijhoff), 1950-2009. Se indica a continuación el volumen y la página. La traducción pertenece a R. Walton.

<sup>8</sup> Hua XXXIX, 26.

<sup>9</sup> *Ibid.*

de los horizontes coincide con la revelación de un mundo que se transforma permanentemente y sin embargo en forma unitaria de un modo no temático en cada cosa singular”.<sup>10</sup>

Distintos niveles pueden descubrirse en el darse previo del mundo. Por un lado, los objetos que se dan *inmediatamente* y se reconocen como perteneciendo a la esfera de la naturaleza. Por otro lado, “los caracteres de valor, los caracteres axiológico-prácticos que ella ha recibido de mí solamente, [y que] son mediatos”.<sup>11</sup> Ambos niveles pueden describirse como “mera naturaleza” y “cultura que proviene solamente de mí”.<sup>12</sup> Sin embargo, en un nivel más amplio, debería destacarse que “el mundo como mundo para todos los hombres [...] está siempre ya constituido y precisamente para todos”.<sup>13</sup> De este modo, si bien todo objeto remite retrospectivamente a objetos primeros, debe destacarse que en el mundo de la vida, entendido de acuerdo a la última mención realizada - y teniendo presente lo dicho en principio respecto de la reducción primordial, a través podrían ser eliminados los predicados culturales - nunca encontramos objetos carentes de cultura.

R. Walton destaca que a la contraposición inicial que pareciera haber entre mundo de la vida y formaciones científicas “se añade un nexo que encierra dificultades y paradojas en virtud de que reviste el doble carácter de la fundamentación de la ciencia en el mundo de la vida y de la sedimentación o incorporación de aquella a este fundamento al cual enriquece”.<sup>14</sup> Dicha sedimentación de los resultados de la ciencia en el mundo de la vida se encuentra no sólo en el caso de la ciencia aplicada, sino también en la incorporación de recursos técnicos que permiten la producción de objetos que *utilizamos* con fines determinados, “aparatos o máquinas que pertenecen al mundo de la vida del mismo modo que las piedras o los animales”.<sup>15</sup> En un apartado posterior habremos de ocuparnos

---

<sup>10</sup> Walton, R. “El mundo de la vida como horizonte” en San Martín, J. (1993), p. 97.

<sup>11</sup> Hua XXXIX, 30.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Hua XXXIX, 54.

<sup>14</sup> Walton, R. “Substrucción y fundamentación: la relación entre mundo de la vida y ciencia en el pensamiento de Husserl”. En: *Anuario de Filosofía Jurídica y Social*, Buenos Aires, 1999, Nro. 19, p. 193.

<sup>15</sup> Ibid, p. 205.

de la relación entre la técnica y los objetos estéticos. Importa, en este punto, destacar los rasgos delimitantes del mundo originario de la intuición, teniendo en cuenta que –a partir de la mención anterior– “en tanto fundamento de la ciencia, el mundo de la vida no es el simple mundo de la percepción que se mantiene inalterado”.<sup>16</sup> Por esta misma razón puede advertirse que el mundo de la vida es, asimismo, un mundo histórico.<sup>17</sup> De este modo, queda abierta la vía para enfatizar, en el mundo de la vida, además de las formaciones científicas, el papel de esas otras formaciones culturales que son las obras de arte.

De acuerdo con J. Brough,<sup>18</sup> puede plantearse que una filosofía del arte fenomenológica debería desarrollarse en dos frentes: por un lado, una descripción del horizonte interno de la obra de arte, teniendo en cuenta que toda obra de arte es una imagen, y destacando los niveles de su presentación: a) el soporte físico; b) la imagen propiamente dicha; c) el proceso de referencia que la imagen realiza; por otro lado, una descripción del horizonte externo, cuya incumbencia estriba en la inclusión de la obra de arte en una tradición histórica en relación a otras obras de arte. La cuestión del sentido de una obra de arte se plantearía en ambos niveles: a) el sentido de la obra en tanto objeto cultural 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 medieval.

La descripción del objeto estético como objeto cultural se pondrá, entonces, en diferentes niveles: 1) la materialidad sensible del objeto; 2) su forma; 3) el sentido que propone; y, respecto de este último, 3.1) el sentido interno; 3.2) el sentido externo o histórico.

Nos detendremos en la consideración de los puntos 2 y 3 (específicamente en el nivel 3.1). El hilo conductor de la descripción se

---

<sup>16</sup> Ibid, p. 206.

<sup>17</sup> Cf. Bonilla, A. *Mundo de la vida: mundo de la historia*, Buenos Aires, Biblos, 1986.

<sup>18</sup> Brough, J. “Art and Non-Art: A Millennial Puzzle” en: Crowell, S.; Embree, L.; Julian, S. (2001).

---

encontrará principalmente en la pintura (aunque con relevancia de aplicación para todo arte visual o plástico), destacando asimismo variables relativas a otras artes para ejemplificar aspectos intrincados de la exposición.

## 2. El objeto estético como objeto ideal

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>19</sup> De este modo, los objetos ideales se repiten idénticos, mientras que los objetos reales son perecederos y experimentan diferenciación temporal.

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, por ejemplo, en 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>20</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

---

<sup>19</sup> Hua XXXIX, 298.

<sup>20</sup> San Martín, J. (1999), p. 201.

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>21</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 distintos momentos del tiempo...”<sup>22</sup> Esta distinción entre objetos culturales reales e ideales podría ser retomada de acuerdo a la siguiente formulación husserliana de *Ideas II* (destacada por R. Walton): “el sentido espiritual tan pronto pertenece a una esfera puramente ideal y no tiene ninguna referencia a la existencia, tan pronto tiene una tal referencia de existencia (Daseinsbeziehung), [...]”.<sup>23</sup>

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. Intentaremos ahora aplicar esta distinción en el campo del arte visual, específicamente en la pintura.

En el parágrafo 65 de *Experiencia y Juicio* Husserl afirma, respecto de los objetos culturales, en el marco de una ejemplificación de objetos irreales: “El Fausto de Goethe se presenta en tantos libros reales como queramos [...] que se llaman los ejemplares del

<sup>21</sup> Cfr. Ingarden, R. *The literary work of art. An investigation on the borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, Northwestern University Press, 1973, pp. 356-368

<sup>22</sup> Walton, R. “El concepto de cultura en la fenomenología de E. Husserl”. *Op. Cit.*

<sup>23</sup> Hua IV, p. 238.

<sup>24</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.

Fausto. Este sentido espiritual que determina la obra de arte, la formación espiritual como tal, está ciertamente ‘encarnada’ en el mundo real, pero no individualizada por esta encarnación. O aún: la misma proposición geométrica puede ser enunciada tantas veces como se quiera; todo enunciado real tiene este sentido, y diferentes enunciados tienen idénticamente el mismo sentido. Por otro lado, la significación espiritual está ‘encarnada’ en el mundo por su soporte corporal, pero diferentes cuerpos pueden ser precisamente encarnaciones del mismo objeto ideal, que por esta razón es llamado irreal”. A continuación Husserl propone un ejemplo relativo al arte visual, a través de la mención de la *Madonna* de Rafael, en una consideración que parecería contradecir lo dicho anteriormente respecto de la posibilidad de repetición en el caso de los objetos ideales. Sin embargo, es claro que Husserl destaca que, a pesar 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>24</sup> De este modo queda concernido el interés por esclarecer una consideración que permita entender a qué pueda estar refiriéndose Husserl en este punto.

En un capítulo dedicado a la obra pictórica, de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, M. Dufrenne afirma que 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>25</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 el contorno de los objetos (por lo general en una tarea imitativa de la apariencia de un modelo), sino un “modo de composición”.<sup>26</sup> El

<sup>25</sup> Dufrenne, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Tl: *L'objet esthétique*, Puf, Paris, 1953, p. 371

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 367.



diseño se encontraría sumergido (*submergé*) por el color, 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>27</sup> como en el impresionismo tardío,<sup>28</sup> expresionismo, o *cierto*<sup>29</sup> arte abstracto. Asimismo, el diseño es el vehículo de la significación de la representación que toda pintura comporta. Este elemento representativo será desarrollado en el próximo apartado. Sólo baste decir en este punto que, para Dufrenne, “el objeto representado es un momento del objeto pictórico”,<sup>30</sup> o bien del diseño, tal como inicialmente fuera llamado.

Otro de los nombres dados al diseño es el de “forma”: “El diseño, es la forma”,<sup>31</sup> donde este último término no debe ser distinguido y opuesto al de materia, sino al de material.<sup>32</sup> Las cualidades materiales de una pintura no se identifican con sus cualidades sensibles, debido a que éstas implican una “estructura”<sup>33</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 repetible en cada aparición de la palabra, las cualidades estéticas de una obra de arte quedan reunidas en una configuración específica, formal y compositiva.

A partir de la descripción de la condición formal de la composición de una pintura, Dufrenne concluye que es cierta irrealidad sensible<sup>34</sup> del objeto estético la que oficia como vehículo del sentido

<sup>27</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>28</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).

<sup>29</sup> De acuerdo al libro de M. Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky* (Siruela, Madrid, 2008), 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>30</sup> Dufrenne (1953), p. 352.

<sup>31</sup> Ibid. p. 366.

<sup>32</sup> Ibid. p. 356.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Cfr. Dufrenne (1953) p. 392.

ideal y 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>35</sup>

Un 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>36</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. Este aspecto podrá ser retomado en el apartado siguiente en la distinción husserliana entre idealidades libres y atadas.

“La forma lógica es una forma autónoma, cuya función no es informar una materia; ella se consigue por operaciones intelectuales que hacen abstracción de la materia física o semántica, siendo la última etapa de esta conquista la formalización donde la forma toma conciencia de sí como objeto formal. Es por esto también que la forma lógica parece no tener relación con un fondo”.<sup>37</sup> De este modo, no sólo la forma lógica no se relaciona con una materia, sino que, a diferencia de las formas perceptivas, tampoco implica una selección temática y una estructura de horizonte, ya que los objetos formales no deben nada a la intuición sensible. Los objetos estéticos, en cambio, se atienen a formas sensibles, que implican modos de producción y composición concretos. Así, por ejemplo, en música, la forma sonata se distingue de la forma sinfonía por una estructura determinada de organización del sonido (armónica, rítmica y melódica). Lo mismo podría decirse de la forma soneto en poesía, o bien de las formas dórica o románica en arquitectura. Las artes implican ciertos recursos sensibles, generalmente recogidos en ciertas normas técnicas, que funcionan como un código para cada arte en particular. Respecto de si este código debe ser

---

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Dufrenne, M. “Formalisme logique et formalisme esthétique” en: *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris, 1967, p. 116.

<sup>37</sup> Ibid. p. 117.

entendido de una manera lingüística, en analogía con la propuesta estructuralista de la lengua, y el modo en que dicho código realiza un primer nivel de la expresión de la obra, ambas cuestiones serán retomadas en el apartado siguiente.

Desde un punto de vista husserliano, podría encontrarse un modo próximo al de Dufrenne para resolver el problema de la idealidad del momento sensible de una obra. En la tercera parte de las lecciones de invierno del semestre 1904/05, dedicadas a los “Temas principales de la Fenomenología y la Teoría del conocimiento”, y tituladas *Fantasía y Conciencia de Imagen*, Husserl se dedicaría en numerosos pasajes al tema de las imágenes estéticas, llegando a afirmar que “sin imagen no hay arte”<sup>38</sup> (lo que no quiere decir que toda conciencia estética esté limitada al campo del arte). No desarrollaremos en este punto la cuestión de la concepción husserliana del arte, sino que nos detendremos en el tema específico de esta investigación –la idealidad sensible del objeto estético– destacando que para Husserl la imagen es una “figura tridimensional”<sup>39</sup> que implica una con-figuración irreductible a los elementos reales del papel.<sup>40</sup> De este modo, las formas plásticas de una obra visual podrían pensarse como una figura que podría ser repetible en distintos materiales garantizando la repetibilidad que Husserl consideraba *por principio*.

El próximo paso de esta investigación debería llevarnos a establecer el vínculo entre la idealidad sensible de la obra de arte y el sentido que encarna. Para esto, el próximo paso debería comenzar por diferenciar entre idealidades libres y atadas.

### 3. *El objeto estético como objeto expresivo*

La omnitemporalidad de los objetos ideales implicaba que si bien podían ser localizados espaciotemporalmente dicha localización no los individualizaba.<sup>41</sup> Sobre esta formulación pueden

---

<sup>38</sup> Hua XXIII, p. 41.

<sup>39</sup> Ibid. p. 20.

<sup>40</sup> “soweit die Zeichnung überhaupt reicht, soweit sehen wir nicht Papier, sondern plastische Gestalten”, Hua. XXIII, p. 45.

<sup>41</sup> Cfr. Hua XXXIX, p. 299.

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, que se caracterizan por la implicación de una materialidad específica y, entonces, cierta “experiencia fáctica”.<sup>42</sup> Este último aspecto es el que se ha analizado en el apartado anterior, en lo que hace al caso singular del objeto estético, dedicado a la idealidad sensible.

A su vez, la bilateralidad afirmada inicialmente respecto de todos los objetos culturales, por la cual un objeto cultural fuera entrevisto como una corporeidad física animada por significados espirituales,<sup>43</sup> también podría ser descrita como la *expresión* del trato irreal del objeto en la apariencia sensible. Nos detendremos, en este punto, en el intento de circunscribir el tipo de expresión específica de los objetos ideales, en particular considerando la obra de arte, en el caso propio de la pintura como hilo conductor.

Además de la noción de *forma*, la segunda de las categorías fundamentales que organiza la estética fenomenológica de Dufrenne es la de *expresión*. Los distintos niveles de la expresión, cuyo correlato subjetivo se encuentra en el sentimiento del espectador de una obra, presuponen una primera descripción de los niveles del sentido de la obra de arte.

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, 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

---

<sup>42</sup> San Martín, J. (1999), p. 205.

<sup>43</sup> “begeistete Objekte”, Hua IV, p. 236.

la lengua.<sup>44</sup> Dufrenne encuentra en esta aproximación 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 dicho 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 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 ella representa ella no está esta 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>45</sup>

Si la pintura significa un sentido no es sino a partir de la forma como composición total de la obra. Al mismo tiempo, las cualidades de dicha forma integran una particular visión del artista.<sup>46</sup> Por eso, 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>47</sup>

El sentido inmanente a la forma sensible de la obra de arte distingue distintos niveles.<sup>48</sup> Considerando el caso de la pintura, podría afirmarse que un primer nivel del sentido es la representación (que no debe identificarse con el caso de las pinturas figurativas, ya que una obra puede ser la representación de la interioridad), mientras que el segundo nivel se encuentra en la expresión propiamente dicha. “La representación es un momento de la expresión. Lo que es expresado es un mundo singular, y el objeto representado no es

<sup>44</sup> “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”. “L’art est-il langage” en: Dufrenne (1967), p. 91.

<sup>45</sup> Ibid. p. 91.

<sup>46</sup> “el objeto estético aparece en el mundo como no perteneciendo al mundo. Tiene un ser de significación”. Dufrenne (1953), p. 199.

<sup>47</sup> Dufrenne, M. “L’art est-il langage”, Op. Cit., p. 101.

---

más que un habitante y un testimonio de este mundo”.<sup>49</sup> La expresividad del objeto estético se encuentra garantizada por una doble inmanencia: a) de la forma a lo sensible; b) del sentido a la forma.

La noción de expresión es presentada por Dufrenne en un intento de consolidar una definición estructural para todas las artes. La forma y el sentido expresado, la idealidad sensible y el significado que dicha organización ideal transmite. “Toda forma es disposición concreta de la materia, en busca de un sentido que se exprese, no necesariamente en tanto significación referencial que podríamos precisar en un tema, sino en cuanto expresión misma. Ergo, toda obra es expresión radical de un mundo, que no se reduce al mundo de lo dado conocido. La materia es capaz de guardar en sí una expresión, que trascendiendo toda significación temática de la obra, se expresa directamente a la conciencia del sujeto. Por tanto, la materia no es solo ‘materia-tema’ –ordenada a la representación–, sino sobre todo y más allá es ‘materia-sujeto’, ordenada a la expresión–, inseparable de lo sensible, a lo cual recoge en toda su profundidad”.<sup>50</sup> Esta cita *in extenso* permite indicar los distintos niveles del sentido de la obra: a) en primer lugar, podría ubicarse la significatividad de la forma, en cuanto estructura figural que se sobrepondría a la materia del objeto físico; b) en segundo lugar, podría destacarse la significación temática de la obra, que puede precisarse: b1) como significación referencial, en cuanto describe un suceso o estado de cosas; b2) como mera representación, en cuanto la obra refiere un sentimiento o imagen de la interioridad; c) en tercer lugar, la expresión, respecto de la cual la representación se ordena. Este tercer nivel expresivo es descrito por Dufrenne como la manifiestación de una subjetividad,<sup>51</sup> de ahí que sea difícilmente articulable en una descripción lingüística, y quizás más correctamente identificable –en todo caso– con un nombre propio.<sup>52</sup> El nivel

---

<sup>48</sup> Cfr. “Formalisme logique et formalisme esthétique”, Op. Cit., p. 121.

<sup>49</sup> Ibid. p. 122.

<sup>50</sup> Barcia, J. “La condición expresiva del objeto estético. Una reflexión en torno a Mikel Dufrenne” En: *Taula, quaderns de pensament*, núm. 38, 2004, p. 250.

<sup>51</sup> “La expresión es el fundamento de la intersubjetividad”, Dufrenne (1953) p. 405.

<sup>52</sup> “Delante de la expresión, el análisis no debe inmediatamente abdicar. Este puede al menos intentar definirlo, o en todo caso nombrarlo [...] Se la nombra usualmente con el nombre del autor de la obra”. Ibid. p. 405.

expresivo, al cual podría aproximarse la función de la nominación, es el punto de partida de una teoría del estilo.<sup>53</sup> En pintura, la noción de estilo se recoge en lo que se ha llamado (en cierta tradición de pintura moderna asociada a la noción de *gesto* creador) *manera*: “La manera, el estilo de un pintor, están, pues, íntimamente unidos tanto al modo en cómo maneja el pincel con la mano, como al modo en cómo se expresa con ellos. Modos solidarios el uno del otro, inseparables e indiscernibles: la factura, el gesto, la grafía, generados por la unidad psicosomática (unidad ahormada bajo el esquema corporal) y expresados a través del movimiento y acción de la manos (*manus*), sustentan y fundan, pues, la *maniera* peculiar, esto es, la peculiar y personalísima expresión de lo grafiado o gesticulado en el lienzo. El pincel, como la pluma o el viejo estilete (*stilus*, de aquí viene la castellana y hoy literaria palabra “estilo”), es el sismógrafo que recoge en la superficie blanca del lienzo o del papel los subterráneos movimientos tectónicos de nuestro cuerpo y nuestro espíritu”.<sup>54</sup>

En el nivel de la significación, debería tenerse presente que la realidad referida por una obra siempre es interna a la obra misma; así, por ejemplo, “el paisaje pintado por Cézanne gana la profundidad de un signo que no reenvía a otra cosa sino a sí misma”.<sup>55</sup> Y podría conjeturarse que esta autorreferencialidad de la obra de arte viene dada justamente por su carácter expresivo, esto es, podría imaginarse el caso de un paisaje pintado por otro pintor que no fuera Cézanne, quizás el mismo paisaje que el pintado por éste, pero serían siempre dos paisajes distintos, con valores estéticos diferenciales, ya que el elemento específicamente artístico (que acentúa determinadas cualidades estéticas en lugar de otras) es aquél que destaca el modo en que cada paisaje es realizado, y este es un

---

<sup>53</sup> Se encuentra aquí un punto de contacto entre la noción de estilo en Merleau-Ponty y la estética de Dufrenne. J. Barcia condensa esta distinción de niveles del modo siguiente: “Decimos que la obra de arte es “expresión” porque estimamos que toda obra de arte es esencialmente “dar a ver”. Un “dar a ver” que se juega en la intransferible forma y estilo de la obra. Lo importante de las obras de arte no es que imiten acriticamente los objetos de la realidad como sucede con la artesanía, sino que expresen algo de la realidad; no que representen imitando, sino que expresen presentando”. Barcia (2004) p. 253.

<sup>54</sup> Nel Rodríguez, manuscrito del tercer volumen del Curso de Estética fenomenológica, citado en Barcia (2004), p. 257.

<sup>55</sup> Dufrenne (1953), p. 404

rasgo determinante del nivel expresivo.<sup>56</sup> La expresión es captada como una “unidad indescomponible”,<sup>57</sup> irreductible a sus elementos, como en el caso de la pintura no podría intentarse un análisis del color de acuerdo a cualquier teoría empírica del color ya que el color es siempre el color *de* una obra singular. Al mismo tiempo, esta concepción de la expresión como una modalidad unificadora de la obra, esto es, como una segunda instancia de totalidad en la obra –conjunta a la idealidad sensible–, es el principal argumento contra los análisis semióticos, o retóricos, de las obras visuales que buscan delimitar ciertos signos en la organización del sentido de la obra olvidando remitirlos a la composición en que se presentan. Dufrenne lo afirma del modo siguiente: “En toda obra musical hay acordes o modulaciones privilegiadas, como ciertas palabras en un poema o en una novela, como determinadas tintas o formas en una obra plástica, que son particularmente plenas de sentido y que retornan con insistencia”.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> “Por eso, el arte no es solo *téchne* sino también *poiesis*, dado que él conserva toda su facultad de creación de realidad. ¿Acaso cuando Miguel Ángel representaba a los esclavos muscularmente hiperdesarrollados no pretendía “expresar” algo a través de la forma que daba a la materia de la obra?, ¿y acaso aunque representen el mismo objeto, expresan lo mismo el Cristo de Velázquez que el Cristo Rouault?, o hilando más fino ¿expresan lo mismo el Cristo crucificado de Velázquez que el oscuro y frío Cristo de Goya? Aunque ambos representen lo mismo, expresan diferentes mundos”. Barcia (2004), p. 254.

<sup>57</sup> Dufrenne (1953), p. 406.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 407.