

## Mundo y estructura de la obra de arte en la estética fenomenológica de Michel Dufrenne

Luciano Lutereau  
(UBA)

### Resumen

El presente estudio está dedicado a la estética fenomenológica de Michel Dufrenne. En él se investiga la relación entre la obra de arte y la condición temporal y espacial del mundo objetivo, con el propósito de esclarecer que la obra de arte encuentra en el objeto estético una primera determinación como representación de un mundo *propio*. Este nivel representativo será la condición para determinar luego el estatuto expresivo del objeto estético, en una especificación de su estructura, motivo que se explicitará en la segunda parte de este trabajo, tomando como referente privilegiado la obra de arte visual. El trabajo plantea consideraciones acerca del estatuto *irreal* del objeto estético, en sus relaciones con los objetos ideales y reales. Realiza un análisis que sitúa al objeto estético entre distintos tipos de objetos y muestra que no se encuentra en el mundo objetivo del mismo modo que los otros: él mismo es portador de un mundo.

### Palabras clave

Michel Dufrenne – Estética fenomenológica – Mundo – Estructura – Representación – Expresión

### World and structure of the artwork in Michel Dufrenne's phenomenological aesthetics

### Abstract

This study is dedicated to Michel Dufrenne's phenomenological aesthetics.

It investigates the relationship between the artwork and the temporary and spatial condition of the objective world, with the purpose of establishing that artworks find in aesthetic objects a first determination as a representation of a world of its *own*. This representative level will be the condition to later determine the expressive status of the aesthetic object in a specification of its structure, a motive that will be explained in the second part of this paper, finding a privileged reference in visual artwork. The paper also presents some considerations regarding the *unreal* status of the aesthetic object in its relations with ideal and real objects. It carries out an analysis situating the aesthetic object amidst different types of objects and shows that it is not in the objective world in the same way other objects are: the aesthetic object itself is a bearer of a world.

### Keywords

Michel Dufrenne – Phenomenological Aesthetics – World – Structure – Representation – Expression

*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*<sup>82</sup>

En la primera parte de este estudio investigaremos la relación entre la obra de arte y la condición temporal y espacial del mundo objetivo en la estética fenomenológica de Michel Dufrenne, con el propósito de esclarecer 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, motivo que se explicitará en la segunda parte de este trabajo.

---

<sup>82</sup> Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, I. *Revelación y acogimiento de la obra de arte* (1956), estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Universidad Nacional de San Martín, Las Cuarenta, 2008, p. 142.

A propósito de la primera parte: 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. Este aspecto lleva a plantear ciertas consideraciones acerca del estatuto *irreal* del objeto estético, en sus relaciones con los objetos ideales y reales. Para introducir la consideración 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.

En la segunda parte, la exposición atiende a los siguientes tópicos: 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. La descripción de la estructura del objeto estético tendrá como referente privilegiado la obra de arte visual.

## MUNDO Y OBRA DE ARTE

### 1. El objeto estético, el útil y la cosa natural

Si el objeto estético es aquél que se da en una percepción estética, 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 los *ready-made* de Marcel Duchamp no ha hecho más que problematizar este aspecto. Si hoy en día cualquier objeto puede ser considerado una obra de arte, esta sen-

tencia 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>83</sup> como demuestran no sólo el arte conceptual, sino también el *land-art*, etc. No obstante, desarrollar una distinción entre tipos de objetos, que a su vez llevaría a distinguir distintos tipos de cultura, 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”, como escribe Dufrenne.<sup>84</sup> El útil es un objeto que “ha sido hecho”,<sup>85</sup> siendo que dicha factura denota la presencia de una ley exterior, una finalidad a la cual el objeto apronta. De acuerdo con la conocida distinción heideggeriana de *Ser y tiempo* (1927), 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

<sup>83</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 George 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, Arthur, “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.

<sup>84</sup> Dufrenne, Michel. *Phénoménologie de la expérience esthétique* [en adelante: PEE], Paris, Puf, 1953, pp. 120-121.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 122.

requiere la atención sino cuando se convierte en un problema, y deviene una cosa ante los ojos.<sup>86</sup>

Esta referencia heideggeriana (la *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>87</sup> En este punto, el planteo de Dufrenne es concurrente con el de Maurice Merleau-Ponty. En todo objeto alienta una “presencia extraña”.<sup>88</sup> En la misma vía, Merleau-Ponty afirmaba que lo natural 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>89</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>90</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

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception* [en adelante: PP], Paris, Gallimard, 1945, p. 316.

<sup>90</sup> Merleau-Ponty, M. *Sentido y sinsentido*, prólogo de Fernando Montero; [traducción de Narcís Comadira], 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 (cfr. PP, p. 365).

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>91</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>92</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, esto es, cuando indica la “presencia de un autor”.<sup>93</sup> En consecuencia, “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>94</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 es lo que podría haber llevado a la confusión entre objeto estético y naturaleza.

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.

<sup>91</sup> PEE, p. 127.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>94</sup> PEE, p. 130. La cursiva es nuestra.

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>95</sup> Incluso cuando un objeto técnico lleve el nombre de su inventor, su caso no es asimilable al del objeto estético que, aunque no siempre lleve 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>96</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 Martin Heidegger en el §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>95</sup> Dufrenne, M., “Objet esthétique et objet technique”, en *Esthétique et Philosophie* (en adelante: OEOT), Paris, Éditions Klincksieck, 1967, p. 191.

<sup>96</sup> *Ibid.*

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>97</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>98</sup> 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, 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>99</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, 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>100</sup>

<sup>97</sup> OEOT, p. 193.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 196.

## 2. La obra de arte y el espacio

Circunscribiendo este artículo a las obras visuales, intentaremos ahora 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. Atenidos 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. A partir de esta advertencia inicial podría tomarse conciencia 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, cabe detenerse en un apartado de la tercera parte de las lecciones husserlianas de invierno del semestre 1904/05, dedicadas a los “Temas principales de la Fenomenología y la Teoría del conocimiento”, tituladas *Phantasie und Bildbewusstsein*,<sup>101</sup> donde se plantea específicamente el problema del estatuto espacial de la imagen. Se dará aquí por sobreentendido que el objeto estético es una imagen, cuestión que debería

ser elaborada en un artículo independiente.

Para Edmund 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>102</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, lo interpretamos en otro momento como la imagen”.<sup>103</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 con 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>104</sup> Podría concluirse, entonces, con cierto dejo sartreano, que la imagen es una suerte de “nada”.

<sup>101</sup> Husserl, Edmund, *Gesammelte Werke-Husserliana* [en adelante: GW] 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* [en adelante: Hua., seguido del volumen de GW].

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 20, 3-4.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 20, 8-10.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 19, 21-23.

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”, escribe Dufrenne.<sup>105</sup> Por ejemplo, el cuadro pendido del 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, suspende su condición existencial. Asimismo, el cuadro, en tanto objeto físico, pierde su calidad de cosa del mundo espacial “cotidiano”.<sup>106</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>107</sup> Si el objeto estético es percibido, es porque pertenece al mundo real.<sup>108</sup>

En este punto, la posición de Dufrenne es convergente con la de Husserl, ya que la imagen es un objeto que puede ser percibido. El aspecto determinante se encuentra en que el objeto estético “irrealiza lo re-

al al estetizarlo”.<sup>109</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>110</sup>

### 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:

Los objetos ideales en el mundo tienen un aparecer espacio-temporal, pero pueden aparecer a la vez en múltiples sitios espacio-temporales y sin embargo hacerlo numéricamente idénticos como los mismos.<sup>111</sup>

<sup>105</sup> PEE, p. 201.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>108</sup> “[...] no hay percepción sino estamos en el mundo [...] el objeto estético en sí mismo debe ser real para imponerse a nosotros, e introducirnos en ese mundo que él nos abre y que es su más alta significación” (*ibid.*, p. 224).

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>111</sup> Hua 39, p. 298.

De este modo, los objetos ideales se repiten idénticos, mientras que los objetos reales son perecederos y experimentan diferenciación temporal.<sup>112</sup>

La distinción entre objetos reales y objetos ideales podría ser utilizada para diferenciar 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 cultural técnica o instrumental y de una cultura ideal. En la cultura técnica, de acuerdo con lo ya entrevisto en el primer apartado de este estudio, 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>113</sup> y disposición sensible de un sentido

<sup>112</sup> Los objetos ideales carecen de tiempo, siendo esta carencia su forma específica de temporalidad. “Omnitemporales”, según la expresión de Husserl en el § 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., *Expérience et jugement* [1939, en adelante: EJ], Paris, Puf, 1970, pp. 313-314). El aspecto a 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>113</sup> *Ibid.*, p. 201.

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 Roman Ingarden.<sup>114</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. Por esta vía, el objeto ideal podría tener una “referencia a la existencia (*Daseinsbeziehung*)”.<sup>115</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 § 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,

<sup>114</sup> Cfr. Ingarden, Roman, *The literary work of art. An investigation on the borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, (1931), Evanston, Northwestern University Press, 1973, pp. 356-368.

<sup>115</sup> Hua 4, p. 238.

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>116</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 el objeto ideal al mundo espacial, no obstante, soporta una “figura” 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*.

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: 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>117</sup> Queda mentada, en estos términos, 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 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>118</sup>

---

<sup>116</sup> EJ, p. 322.

<sup>117</sup> PEE, p. 214.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 215.

No obstante, podrían plantearse 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? Estas preguntas podrían resolverse con el desarrollo de una concepción elaborada de la “idealidad sensible” (en términos husserlianos) del objeto estético, idealidad que Dufrenne recuperara en su concepción de la noción de *forma*. Pero cabe dejar dicho tópico para un artículo específico.

#### 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>119</sup> en los aspectos intrínsecos que la componen. En este apartado se intentará destacar el 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>120</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 que la obra de arte como objeto estético tiene la capacidad de abrir un mundo propio y significativo. En un

---

<sup>119</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).

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 221.

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>121</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, con 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 de Maurice Merleau-Ponty, 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 materia y triunfa sobre la naturaleza”<sup>122</sup>) anuncia 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 de Merleau-Ponty:

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>123</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>124</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>125</sup>

De este modo, la noción de un 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 el objeto estético como un “casi sujeto” (*quasi sujet*) y afirma que “comprender el lenguaje de una obra es siempre comprender a alguien”.<sup>126</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. 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 configu-

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>125</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).

<sup>126</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) de un autor que se manifiesta estéticamente, esto es, dejando su huella en el mundo sensible.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 157.

ración irreductible a partir de una visión del mundo concreta.

Podría intentar situarse estos elementos en un ejemplo propio del análisis heideggeriano. En “El origen de la obra de arte” (1936), 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>127</sup> En este punto, la obra demuestra la apertura que establece un mundo.<sup>128</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>129</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), en dos años posterior a “El origen de la obra de arte” (1936), Heidegger afirma lo siguiente:

El concepto de mundo tal como se desarrolla en *Ser y tiempo* sólo puede comprenderse desde el horizonte de la pregunta por el *Dasein*, pregunta que por su parte permanece incluida dentro de la pregunta fundamental por el sentido del ser (no de lo ente).<sup>130</sup>

Si se interpretara que la noción heideggeriana de mundo en 1936 puede ser continuada desde el planteo de *Ser y tiempo*,<sup>131</sup> podría afir-

marse 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, Heidegger denomina “significatividad” (*Bedeutsamkeit*) al sistema total de esas remisiones que constituyen la mundanidad 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. En este punto, podría preguntarse, ¿qué mundo desoculta la obra de Van Gogh comentada por Heidegger? ¿Cuál es la verdad develada en dicha obra? Heidegger propone que no es otra 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 Heidegger presiente el aislamiento y la fatiga del labriego, podría representar la culminación de una serie de obras destinadas a llevar a la patencia (*Offenbarkeit*) el escenario del trabajo rural. En efecto, ¿cuántos cuadros, en el pasaje del Siglo XIX al Siglo XX, llevaron el título de *Picapedreros*? Las obras de Daumier, Courbet y Millet acaso demuestran el mismo afán que en Van Gogh cobra un matiz crepuscular.<sup>132</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 insiste Dufrenne. Asimismo, pareciera que Heidegger remitiera estrictamente al mundo sin considerar la particularidad sensible en

<sup>127</sup> Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, México, FCE, 1958. p. 63.

<sup>128</sup> “[...] ser obra significa establecer un mundo” (*ibid.*, p. 74).

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>130</sup> Heidegger, M. *Caminos de bosque*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996, p. 98.

<sup>131</sup> No cabe detenerse en la justificación de este aspecto, por demás trabajado en la

bibliografía abocada al tema. Cfr. Harries, Karsten, *A critical commentary on Heidegger's “The origin of the work of Art”: Art Matters* (Contributions to Phenomenology), vol. 57, Springer, 2009.

<sup>132</sup> Advertir la presencia latente del mundo en la obra quizá 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. Cfr. Derrida, Jacques, *La verdad en pintura* (1978), traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino, Barcelona, Paidós, 2001.

que dicho mundo se muestra.<sup>133</sup> 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>134</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>135</sup>

### ESTRUCTURA DEL OBJETO ESTÉTICO

Según los desarrollos de la sección anterior, una primera aproximación al estatuto del objeto estético como *expresión* de un mundo se encuentra en el término que la 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. Según Dufrenne, “este mundo no puede ser descrito según las normas válidas para el mundo objetivo y válidas aún para el mundo representado”.<sup>136</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 conservado por el nivel expresivo, implicando éste un retorno a la condición sensible del objeto.

### 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>137</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 principal equívoco, para el caso, se encuentra en confundir representación y figuración.<sup>138</sup> Las obras de arte pueden ser, entonces, en muchos casos, representativas y no figurativas. Circunscribiéndonos al análisis de las artes visuales, se hace 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 de representación, la obra de arte tiene un contenido.

<sup>133</sup> “Heidegger no ha dicho nada de la pintura de Van Gogh, esto es, sobre el valor plástico del cuadro, en que la expresión se vierte en una forma artística” (Kogan, Jacobo, “Comprender el arte”, en *La religión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1987, p. 51).

<sup>134</sup> Cfr. PEE, p. 172.

<sup>135</sup> “Así, el análisis del estilo debe proseguirse por el análisis de la expresión propia del objeto estético” (*ibid.*, p. 161).

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>137</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*.

<sup>138</sup> A propósito de este punto Michel Henry ha desarrollado una concepción del arte como representación de la “interioridad”, a partir de su análisis de la obra de Kandinsky. Cfr. Henry, Michel, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky* (1988), traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2008.

Desde un comienzo se ha enfatizado la importancia del *sentido* como un elemento de discriminación de las cualidades estéticas que una obra posee. Cuando en 1970 Nicolás García Urriburu tiñó de verde (con un líquido biodegradable) las aguas de los canales de 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 coloreada 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 hecho estético. Sin embargo, más 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 hecho 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 fueran parte de la obra de arte, ni los residuos, etc. Cabe detenerse, 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 la sección anterior.

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 para abrir un mundo, sino para ordenarlo objetivamente, para realizar un mundo común a personajes y lectores.<sup>139</sup>

Incluso la aparición de objetos imposibles en nuestro mundo ordinario, en el que no hay aún alfombras voladoras ni naves espaciales de extraterrestres (como en los relatos de Esteban Castromán), 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 en el 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.

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>140</sup> aunque “el mundo representado, si bien es una imagen del mundo real, no es sino una imagen inevitablemente mutilada”.<sup>141</sup> En el caso de la obra literaria, el despliegue de la secuencia narrativa encuentra interrupciones 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,

<sup>139</sup> PEE, p. 227.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 232.

para una obra literaria, “su propósito no es exactamente representar un mundo, sino más bien, deducir en él cierto objeto determinado y significativo”.<sup>142</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” (2000), John Brough formula la siguiente pregunta: “¿Hay quizás una implicación profunda del 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>143</sup> Este último aspecto remite a la consideración “evidente” de que incluso para el acceso a un objeto ideal, como podría ser 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>144</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.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Brough, John, “Plastic time: time and the visual arts”, en Brough, J., Embree, Lester. (ed.) *The many faces of time*. Kluwer Academic Publishers. Dordrecht /Boston / London, 2000, p. 226.

<sup>144</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.

Ahora bien, retomando la inquietud formulada por Brough, podría añadirse que hay una temporalidad en las artes visuales que corresponde al tiempo representado.<sup>145</sup> 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>146</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 con Brough, que este tipo de representación implica ciertas “convenciones”<sup>147</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>148</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 mo-

<sup>145</sup> Entre nosotros, mucho antes que Brough, Eugenio Pucciarelli escribió un artículo sorprendente sobre el tema: “El tiempo en la pintura”, *Cuadernos del Sur*, No. 11, Bahía Blanca, 1972.

<sup>146</sup> Brough, J., *op. cit.*, p. 232.

<sup>147</sup> *Ibid.* Véase Dufrenne, M. “Perception, Meaning, and Convention”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, 1983.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 233.

mentos [...] 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>149</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, un paisaje desolado puede arrastrar un dejo de “melancolía”, además de figurar un conjunto de árboles y piedras.<sup>150</sup> Esta misma condición afectiva podría trasvasarse 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>151</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 está destinado el apartado siguiente, dedicado al objeto estético en tanto objeto expresivo.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>150</sup> Hua 23, p. 476.

<sup>151</sup> Brough, J., *op. cit.*, p. 242. La cursiva es nuestra.

## 2. La obra de arte como objeto expresivo

El análisis de la temporalidad de la obra de arte visual es propicio para avanzar en el trazo de una distinción esbozada al comienzo de esta segunda sección 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 que la obra porta, significado<sup>152</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 la sección anterior– 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 con una limitación empírica de nuestra facultad de pensar), mientras que la obra de arte *necesariamente* se encuentra afincada en el dominio de la sensibilidad.

<sup>152</sup> Recordemos 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).

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.

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 sí 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>153</sup>

En el apartado siguiente, destinado a las conclusiones, se volverá sobre la noción de *apariencia*. Por el momento digamos que 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 para producirla”.<sup>154</sup> Esta unidad expresiva, de acuerdo con 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>155</sup>

Antes que un conglomerado, la obra de arte como objeto estético es una *totalidad*. En este punto, cabe destacar que Dufrenne afirma que el objeto representado no es más que “un momento del objeto pictórico”.<sup>156</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>157</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>158</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 tem-

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>157</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*. [traducción de Manuel García Morente y José Gaos], Madrid, Revista de Occidente, 1976, 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>158</sup> PEE, p. 239.

<sup>153</sup> PEE, p. 234.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 235. La cursiva es nuestra.

poralización, un tiempo fijado como sobre un cuadro que representa el alba o el crepúsculo”.<sup>159</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 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>160</sup> El interlocutor implícito de esta referencia es Merleau-Ponty con su trabajo “La duda de Cézanne” (1945), donde afirmaba que, distanciándose de los impresionistas, Cézanne se proponía recuperar la “pesadez propia”<sup>161</sup> del objeto:

El objeto no está ya cubierto de reflejos, perdido en sus relaciones con el aire y otros objetos; está como iluminado sor-damente 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>162</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>163</sup>

Una segunda influencia de Merleau-Ponty en la tematización de la expresión se encuentra en la caracterización que realiza Dufrenne del color como “significación motriz”,<sup>164</sup> que “ofrece a nuestro cuerpo una cierta captura disponiéndolo a determinados movimientos”.<sup>165</sup> De acuerdo con la consideración merleau-pontyana del color como “color-función”,<sup>166</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>167</sup>

El objeto estético, en tanto objeto expresivo, se despliega “explicitando su fórmula propia”,<sup>168</sup> el modo de su composición. En función de

<sup>163</sup> PEE, p. 350. La cursiva es nuestra.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>165</sup> *Ibid.*, pp. 358-359.

<sup>166</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*; en FE. 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>167</sup> PEE, p. 363.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>161</sup> Merleau-Ponty, M., “La duda de Cézanne” (1945), *Revista de Filosofía*, No. 23, La Plata, 1973, p. 49

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 51. La cursiva es nuestra.

lo anterior, esta fórmula es atisbada a partir de un movimiento intrínseco, que en la obra de arte Dufrenne concibe 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>169</sup>

Para Husserl, la omnitemporalidad de los objetos ideales implicaba que, si bien podían ser localizados espacio-temporalmente 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 el 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”. Este último aspecto es el que se ha analizado en este apartado acerca del momento “expresivo” del objeto estético.<sup>170</sup>

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>170</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

## CONCLUSIÓN Y PERSPECTIVAS

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>171</sup>

De este modo, la 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 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>172</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.

son también de hecho mundanas, de acuerdo a su surgimiento histórico y territorial, por su descubrimiento, etc.” (EJ, p. 315).

<sup>171</sup> PEE, pp. 282-283. La cursiva es nuestra.

<sup>172</sup> Dufrenne, M., *La notion d’ a priori*. Paris, Puf, 1959, p. 257.

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>173</sup> Al mismo tiempo, que el ser del objeto estético 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>174</sup>

La primera sección de este artículo permitió 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 irrevocable. Contingente y necesaria al mismo tiempo, la presencia 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, en función de los resultados de la segunda sección, 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 la obra de arte se manifiesta en una experiencia grávida de sentido, de modo tal que la experiencia estética se desenvuelve de acuerdo con 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>175</sup> Por el contrario, el sentido del objeto estético no es más que un indicador de su presencia sensible, un sentido que se reconoce en la materialidad de su aparición. En este punto, el sujeto de la experiencia estética “deviene”<sup>176</sup> el objeto que percibe.

Una de las preguntas que podemos desprender, en el tramo final de esta exposición, 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 según lo entrevisto en el apartado anterior respecto del objeto estético como objeto expresivo, ¿puede establecerse una distinción “real” (esto es, ontológica,

<sup>173</sup> PEE, p. 287.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>175</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>176</sup> “Lo sensible me *fascina* y me pierdo en él: yo devengo la melodía...” (*ibid.*) La cursiva es nuestra.

y no meramente nominal o analítica) entre la apariencia y el significado (aquello que representa) de una obra de arte? Con esta serie de preguntas se consolida un segundo núcleo problemático. 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 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 implícitamente en distintos momentos de la exposición. 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 tópicos mencionados, luego de realizar una tarea expositiva del modo de darse del objeto estético, constituyen tres problemas precisos que deja abiertos la estética fenomenológica de Dufrenne. Futuros trabajos deberían ocuparse de resolver estos interrogantes.

## Bibliografía

**Brough**, John, “Plastic time: time and the visual arts”, en **Brough**, John, **Embree**, Lester (ed.), *The many faces of time*, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers, 2000.  
**Danto**, Arthur, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, No. 61, 1964.  
**Derrida**, Jacques, *La verdad en pintura*, traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino, Buenos Aires/Barcelona, Paidós, 2001.  
**Dufrenne**, Michel, *Phénoménologie de la expérience esthétique*, Paris, Puf, 1953.

-----, *La notion d’A priori*, Paris, Puf, 1959.

-----, *Esthétique et Philosophie*. Paris, Éditions Klincksieck, 1967.

-----, “Perception, Meaning, and Convention”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, 1983.

**Guerrero**, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, I. *Revelación y acogimiento de la obra de arte* (1956), estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Universidad Nacional de San Martín, Las Cuarenta, 2008.

**Harries**, Karsten, *A critical commentary on Heidegger’s “The origin of the work of Art”*: *Art Matters* (Contributions to Phenomenology), vol. 57, Springer, 2009.

**Heidegger**, Martin, *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, México, FCE, 1958.

-----, *Caminos de bosque*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996.

**Henry**, Michel, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2008.

**Husserl**, Edmund, *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*.

-----, *Investigaciones lógicas*, [traducción de Manuel García Morente y José Gaos], Madrid, Revista de Occidente, 1976.

-----, *Expérience et jugement*, Paris, Puf, 1970.

**Ingarden**, Roman, (1931) *The literary work of art. An investigation on the borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.

**Kogan**, Jacobo. *La religión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1987.

**Merleau-Ponty**, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

-----, *Sentido y sinsentido*, prólogo de Fernando Montero; [traducción de Narcís Comadira], Barcelona, Península, 1977.

-----, “La duda de Cézanne”, *Revista de Filosofía*, No. 23, La Plata, 1973.

**Pucciarelli**, Eugenio, “El tiempo en la pintura”, *Cuadernos del Sur*, No. 11, Bahía Blanca, 1972.