

LA CONDICIÓN EXPRESIVA DEL OBJETO ESTÉTICO. UNA REFLEXIÓN EN TORNO A MIKEL DUFRENNE

Javier Barcia

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN: En esta conferencia deseo prestar un homenaje a la obra de Mikel Dufrenne *Phénoménologie de l'expérience esthétique* con motivo del cincuenta aniversario de su edición. Pero, dada la densidad de esta obra resultaría imposible pretender meritársela en toda su extensión, por lo que he decidido centrarme en lo que creo especialmente uno de los elementos más importantes para toda reflexión estética: la caracterización del objeto estético en cuanto *objeto expresivo*. Ensayaré una explicación que dé cuenta del proceso por el cual el objeto estético se nos vuelve expresivo, a través de nuestra percepción estética. Veremos que esta *capacidad de expresar un mundo*, rasgo exclusivo del objeto estético, es aquello precisamente por lo cual dicho objeto, presentándonos en principio como un objeto cualquiera más del mundo, acaba por desvelársenos en toda su profundidad.

ABSTRACT: With this lecture I would like to pay tribute to Mikel Dufrenne's work *Phénoménologie de l'expérience esthétique* to mark the fiftieth anniversary of its edition. But, in view of the denseness of this work it would be impossible to try to honour it throughout, so what I've decided is to focus my attention on what I think is one of the most important elements of any aesthetic thought: the characterization of the aesthetic object as an expressive one. I will try an explanation to show the process in which the aesthetic object turns expressive through our aesthetic perception. We will see that this *ability to express a world*, exclusive feature of the aesthetic object, is just what makes this object, that appears at first as an object more of the world, reveal all its depth at the end.

En la mayor parte de sus obras, Mikel Dufrenne apunta ya la importancia del carácter expresivo propio del objeto estético. Pero será en dos de sus obras principales, —el capítulo quinto del primer volumen de su *Phénoménologie de l'expérience esthétique*,¹ y su brillante artículo *L'art est-il langage?*²—, en las que abordará explícitamente este

¹ DUFRENNE, Mikel: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953. En este año deseo rendir un caluroso homenaje a esta obra con el motivo del 50 aniversario de su edición. Asimismo deseo agradecer al Profesor Román de la Calle los esfuerzos depositados en su brillante traducción al español.

² DUFRENNE, Mikel: «L'art est-il langage?», en *Revue d'esthétique*, vol. XIX nº 1, Paris, 1966. Disponemos de traducción al español *Arte y Lenguaje* (1979) también elaborada por el Profesor Román de la Calle.

tema y en las cuales nos centraremos a lo largo de esta breve conferencia. Un objeto estético que en ambas obras, debemos precisarlo ya desde el comienzo para evitar futuros equívocos, aparece tratado más en el dominio de lo artístico que de lo natural estético. ¿Por qué he escogido este título para la presente conferencia? Para destacar, de acuerdo con Mikel Dufrenne, que es el carácter expresivo de todo objeto artístico el elemento esencial que da cuenta de la obra de arte, a la vez que permite a ésta consagrarse, por ello, además, en objeto estético. La «expresión» ganada con la disposición formal de la materia que compone a la obra de arte, es ese rasgo exclusivo que todo objeto artístico inexorablemente parece poseer. Ésta es la tesis que de ahora en adelante intentaremos sostener. Aquella *virtualidad expresiva* que comparten todas las obras de arte entre sí, a pesar de sus concretos y múltiples modos diferentes de existencia en los que cada una de ellas puede llegar a ser y presentársenos, aquella «artisticidad» que todas ellas puedan llegar a compartir, será una de las reliquias más preciadas para la estética. Mas se trata de una reliquia que solo alcanzaremos si estamos dispuestos a entregarnos a ese espacio que la reflexión estética, en su condición límite, abre en los confines del arte y la filosofía, necesario para el surgimiento de aquel criterio de identidad artística que reúna la extensa diversidad de las artes.

1. La estética, en los confines del arte y la filosofía

A pesar de los numerosos ensayos que Dufrenne dedica a la obra de arte, en esta conferencia deseo centrarme principalmente en el trato que le confiere a lo largo de su *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Al comienzo del primer volumen de dicha obra, Dufrenne asume la acepción más laxa y genérica de la obra de arte: «arte es todo aquello que se nos presenta como tal». La obra de arte es aquella que se deja determinar empíricamente como tal por al menos alguna de las instancias correspondientes a cualquiera de las diferentes etapas del proceso artístico. Dufrenne consiente inicialmente en una teoría de legitimación artística externa a la obra, para posteriormente fundamentarla onto-fenomenológicamente. Legitimación externa por la cual nos habituamos a tomar un objeto cualquiera por obra de arte simplemente cuando éste se encuentra en un espacio habilitado institucionalmente a tal fin, cuando así nos lo recomienda algún crítico, o sencillamente cuando nos lo aconseja la consagración que le brindan los estudios de su propia historia, o la autoridad de su creador... Evidentemente, a la estética compete repasar cómo estas definiciones *de facto* que se dan de arte pueden fundamentarse en una definición *de iure*, que las fundamente y las englobe esencialmente a todas. Dufrenne acepta esta pseudolegitimación artística como un necesario recurso metodológico que se irá aclarando enormemente en el discurrir mayeútico de su obra: tal aceptación nos supone asumir, aunque sea en términos de mínimos, un campo de estudio común, compartido empíricamente por autor y lector, y por tanto inicialmente aceptado, o al menos consentido, por todos, sobre el cual iremos realizando nuestras críticas y ensayando nuestras posibles definiciones fundamentales de lo que pudiera ser la obra de arte. Se instala en un marco de discurso institucionalizado para acabar por subvertirlo en profundidad. Éste es el gran acierto metodológico de Mikel Dufrenne: tras haber aceptado que una obra de arte es todo aquello que ciertas instituciones, estamentos, instancias o personas, todos ellos supuestamente especializados y legitimados, nos proponen como tal, debemos todavía atrevernos a cuestionarlas, atrevernos en definitiva

a preguntarnos directamente, ¿cuáles son las condiciones de identidad que hacen que un objeto sea una obra de arte? Dominio aceptado, aunque infundado, al que debemos encontrar criterios estético-artísticos que aseguren la legitimidad de su funcionamiento. Es decir, debemos responder a una pregunta nada sencilla que encierra toda la trama estética: ¿en qué consiste una «obra de arte»?

Será en razón de la experiencia estética, —que en términos dufrenneanos resumiríamos como la *expresión* de la obra a nuestro *sentimiento*—, como experimentamos que el arte se convierte entonces en el límite constituyente para la filosofía. El arte abre, a fuerza de *expresión* y *conmoción*, —que la experiencia estética es—, en nuestra subjetividad una fisura por la que se atisba un volcánico *fondo* que permanece tan alethético y abierto a la expresión artística, como tan oscuro y hermético para los recursos hiperracionalistas de la filosofía. En este «momento expresivo» surge en nosotros la experiencia estética y nos instalamos, de súbito, en un plano *trans-filosófico*. Pero, ¿cuáles son entonces los límites de la estética? Evidentemente no encontraremos aquí, y difícilmente en cualquier otro lugar, una respuesta definitiva a esta pregunta. Sin embargo, podemos precisar un poco más dichos límites si los tomamos mutuamente perimetrados respecto de los límites del arte y de la filosofía.

No podemos en base a estas razones afirmar una autonomía radical entre esta triada (arte, estética y filosofía) tan oscura en sus límites. Ahora bien, el que ellas mantengan una relación de conveniencia no significa que su relación deba ser de *con-fusión*. Cada una requiere su tratamiento aislado, sus métodos, su independencia de actuación y su libertad de acción, pero nunca jamás, a riesgo de perderlo todo, este aislamiento podrá ser total; del mismo modo que nunca su entendimiento ha de convertirse en una fusión total que degenera en su *in-diferencia*. Así, arte y filosofía, como artista y filósofo o como obras y conceptos están obligados al acuerdo, cuando menos de mínimos, que los mantenga unidos y por ende vivos.³ Se complementan mutuamente porque todos ellos tienen algo que ofrecerse respectivamente: un más allá, un respectivo espacio de trascendencia en el que pueden re-conocerse. De este modo, comprobamos que la estética se define tanto en relación al arte, como en relación a la filosofía, pues plantea cuestiones que incumben por igual a ambas, suscitando y permitiendo el diálogo entre ellas. Zona neutra e híbrida, tan sentimental como racional, tan inmediata como analítica, entre ambas disciplinas que ella vuelve profundamente compatibles. Las tres disciplinas coinciden en ser actividades límite intersolidarias. A nadie escapa que la estética es el resultado de una reflexión filosófica que versa sobre el arte, pero tampoco podemos ignorar que el arte es a su vez una realidad todavía por definir, —de ahí su trágica condición— y que por tanto su objeto la hace, afortunadamente, valer de puente entre los dominios propios del arte y la filosofía. Mediante la estética dos universos distintos, el arte y la filosofía, se vuelven vecinos. El arte plantea un desafío a nuestro ser que la filosofía recoge en las armas de la estética, pero que por su carácter híbrido, por sus necesidades sensitivo-emocionales a las que ésta última está expelida, por el carácter emocional de su objeto, no puede confundirse con el conjunto total de la

³ Esta suerte de entendimiento en su estatuto límite entre arte, estética y filosofía aparece claramente tratada en el siguiente artículo, cuya lectura recomendamos al lector. SAISON, Maryvonne: «L'esthétique sans territoire», en *Revue d'esthétique*, nº 21, Ed. Jean-Michel Place, Paris, 1992, (pp: 15-22).

filosofía. Pero la estética debe seguir respondiendo lo más rigurosamente posible a los retos que el arte le plantea, y conducir así la mirada de la filosofía cada vez un poco más lejos a fuerza de hacerla cada vez un poco más sensible.

2. ¿Es posible la unidad general del arte?

2.1. En búsqueda de la unidad artística: la necesidad de «materialización» del arte

No resulta nada extraño que el fenómeno único del arte pronto comenzase a predicarse en plural. A todas luces, interesa a una teoría fenomenológica del arte emprender una *arqueología* a través de cada una de las diferentes artes, de los diferentes géneros, de los diferentes modos de existencia de las obras de arte, para intentar averiguar aquella fuente originaria de cuya unidad todas ellas surgieron en sus diversas manifestaciones. Realizando dicho estudio existencial de la artes, encontraremos a buen seguro, la existencia común a todas ellas, y podremos determinar, entonces, qué es eso *artístico* que todas comparten, desde su singularidad, y que *genéricamente* las convierte a todas en obras de arte. El descubrimiento de ese criterio estético-artístico que supere el pluralismo de los géneros y que trascienda las diferencias existenciales, será válido para definir, aunque tan sólo genéricamente, a la obra de arte en su trascendental artisticidad. Este desafío por conseguir la reunión de toda esa pluralidad es el camino de la pluralidad a la unidad del arte y de la unidad a la pluralidad de las artes que debemos, en cuanto estatólogos, atrevernos a recorrer. Hemos de comenzar por realizar los análisis descriptivos-existenciales de las obras de arte para ensayar sus posibles estructuras trascendentales.⁴ De sus diferentes modos de existencia se derivarán los respectivos modos de relación estética que entabla con el sujeto-espectador: ¿acaso existen del mismo modo una pintura que una sinfonía?, ¿no existen diferencias obvias y radicales entre *La divina comedia* y el *Réquiem* de G. Ligeti? La reflexión acerca del estatuto genérico de la obra de arte ha de saber trascender la reflexión acerca de la existencialidades específicas de las artes.

Para nosotros, en cuanto filósofos del arte y no teóricos de una determinada estilística artística, es el fenómeno de *encarnación en materia*, aún a pesar de los diferentes tipos de materias utilizados, aquello que ambas obras comparten. A pesar de la diferencia existencial observamos algo que las subyace trascendentalmente: *la obra de arte se caracteriza esencialmente por encarnarse siempre en la materia*, como toda persona lo hace en un cuerpo. Y del mismo modo que no puede existir una persona sin cuerpo, tampoco una obra puede pretender venir al mundo sin materia. Todo hombre está *incorporado*, como toda obra se halla *materializada*. Toda obra ha de venir al reino de la materia, en el que existe y por el que se anuncia, sea autográfica o alográficamente, a nuestra percepción. Todos los elementos matéricos, tanto en las fases de creación como

⁴ Recomendamos los análisis realizados por GENETTE, Gérard: *L'oeuvre de l'art I: «Immanence et transcendence»*, Seuil, Paris, 1994. La obra consta de dos volúmenes pero el análisis existencial de la obra de arte se encuentra en este primer volumen. El segundo se ocupará de la relación estética mantenida entre la obra de arte y el espectador, y será editado en 1997.

de ejecución, contribuyen directamente a la *con-formación* de la obra, y hacen posible para nosotros su manifestación, en la cual se sumergirá nuestra percepción estética. Todos esos elementos matéricos, que otorgan manifestación sensorial a la obra, contribuyen a servirnos el esplendor de la presencia de algo que anteriormente tan sólo existía como una vaga alografía, o como diría Dufrenne, tan sólo existía *virtualmente* como una promesa de ejecución.

Debemos rescatar de esto algo valioso para nuestra búsqueda de unidad artística: toda obra de arte consiste en la necesidad de «materializarse», de venir al tiempo, de desarrollarse en el tiempo, y morir incluso —en el caso de las artes actuacionales—, ante nuestros ojos, como muere la angustiada espera de Vladimir y Estragón al caer el telón, o la *Patética* en el silencio final de la orquesta. En eso consiste esencialmente su *existencialización para nosotros*: ellas vienen a nuestro tiempo y espacio de conciencia, vienen a nuestro encuentro, y en nuestra reunión ganan su identidad trascendental. En definitiva, lo que queremos poner de manifiesto es que las artes comienzan a difuminar sus diferencias existenciales cuando logramos finalmente entender que su objeto de inmanencia es siempre en el fondo *manifiestamente físico*. La obra de arte es todo aquello que se manifiesta *en* (y no solo a través de) su forma, *en* su materia sabiamente organizada. Y esto convierte el *savoir faire* del artista en un hechizo que nos tiende y por el cual atrapa toda nuestra atención para la obra.

2.2. Souriau y los diferentes niveles existenciales de la obra de arte

Hemos apostado por un simple criterio de reunificación existencial: que todas las artes, antes de ser de una u otra forma determinadas, previamente existan. Dicho criterio, que se cumple para todo objeto, debería en adelante desvelarnos la particularidad existencial que reúna a todas las obras de arte por igual. Ahora que sabemos que la obra de arte es indefectiblemente existencia de materia, nos resta analizar las particularidades existenciales de esa existencia que convierten a un objeto aparentemente normal en una obra de arte. O lo que es lo mismo, ahora nos resta analizar, y lo haremos a partir de los planteamientos de Étienne Souriau, cómo se materializa, cómo existe una obra de arte, en sus diferentes niveles existenciales-constituyos, que la van internamente definiendo, y haciéndola ganar paulatinamente en radicalidad.

Sumaremos entonces algo más a nuestro intento de unidad artística: aquello que puede reunir esencialmente a todas las artes, ya no sólo es que éstas existan materialmente, sino también que sean precisamente la capacidad de promover una existencia verdaderamente tan particular que no podemos por menos centrar nuestras atenciones en analizarla. Veamos cómo su articulación es posible.

El primer nivel de existencia de la obra de arte que Souriau nos propone es el nivel de la «existencia física»,⁵ en el cual concebimos la obra no más que como un objeto puramente material, en su cuerpo y presencia físicas más inmediatas. Aunque se trate del nivel más básico de todos, resulta totalmente indispensable para que haya obra ante

⁵ SOURIAU, ÉTIENNE: *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, FCE, México, 1998, (pp: 58-64).

nosotros, en cualquiera de sus múltiples y posteriores manifestaciones. Dicho nivel existencial recoge precisamente nuestra primera condición necesaria para toda obra de arte: para mostrar(se) es necesario previamente existir. Éste es el primer peldaño que posibilita construir la escalera que nos conduzca hacia la completud existencial de toda obra de arte, pues se trata del plano de lo matérico, de lo sensible, de lo estésico: no puede existir obra sin cuerpo, y ésta es la primera verdad, independientemente de las diferentes formas que su cuerpo pueda presentar. Todas ellas deben cumplir el precepto básico del existir: *aparecer-se-nos* a nuestra conciencia por medio de nuestros sentidos. Ésta es precisamente esa etapa *pre-natal*, esa etapa *fetal* en la que lo matérico comienza a existir en-sí y a apuntar hacia el para-mí.

El segundo plano de existencia es el de la «existencia fenomenológica».⁶ Trasciende el nivel anterior de la pura materialidad que toda obra de arte debe ineludible y originariamente ser. Ahora bien, ¿cómo la trasciende? Sencillamente, *organizando* esa materia inicial. La materia, para llegar a ser obra de arte, debe ser combinada, organizada, ordenada, a fin de adquirir una forma que exclusivamente será su único pasaporte hacia nosotros. Debemos transformar el caos inicial de la materia en una «forma», que será correlato directo de nuestra conciencia perceptivo-sensitiva, la cual ha de recibir todos los datos y propiedades a través de los sistemas sensitivos de nuestro cuerpo. Es en este punto cuando el ente matérico que existía de cualquier modo entre nosotros se me presenta ahora como un fenómeno intencionalmente artístico a mi conciencia, pues el objeto sólo me interesa por su *forma*. Acto de conciencia por el cual la cosa deja de ser cosa entre cosas, fenómeno *natural* entre los fenómenos naturales del mundo, para convertirse en un fenómeno *intencional*⁷ que, por el concurso exclusivo de su forma, se me aparece como intencionalmente expresivo.

En este proceso de fenomenologización de la materia por medio de nuestra conciencia percipiente, lo sensible matérico se vuelve *presencia* para nuestra atención perceptiva, y se nos presenta como un conjunto organizado de datos sensoriales, a fin de descubrir un objeto capaz de albergar una *interioridad*, un *mundo*, una *atmósfera*, que desea hacer aparecer(nos), comunicar(nos). Nosotros mismos tomamos conciencia de que aquello que se nos presenta no es una cosa más, como las otras, sino un cuerpo material que posee una interioridad que se expresa en su exterioridad, que posee un mundo que se expresa en su carne. No comerciamos simplemente con un objeto, sino con un cuerpo, que por su presencia matérico-formal, tal y como nosotros lo hacemos por nuestra mirada, delata una interioridad profunda que puja por hacerse exterioridad compartida.

Nos encontramos en el plano de la organización de las cualidades sensibles que el objeto físico me presenta. No se trata simplemente de recoger las emociones o sensaciones que el objeto pueda brindarme con su presencia, sino de abrirme a los *qualia* que despabilan y activan mi percepción sensorial, que comenzará a practicar de modo

⁶ *Ibid.*, (pp: 64-73).

⁷ Sobre la importante diferencia entre el ente tomado como un hecho o fenómeno *natural* y un ente tomado como un hecho o fenómeno *intencional* puede leerse con provecho la lección primera de RODRÍGUEZ RIAL, Nel: *Curso de Estética fenomenológica* I, Sada, 2000, pp: 31-67.

inmediato e inconsciente todas aquellas sinergias y sinestias necesarias para donarme la unidad del objeto sensible-estético, el complejo sensorial organizado que toda obra de arte acaba definitivamente por ser.

*La obra se caracteriza esencialmente en le plano fenomenológico por la «hegemonía» de una acción específica de las «qualia».*⁸

El tercer estadio de existencia de la obra de arte es el estadio de la «existencia reica».⁹ Evidentemente este plano trasciende a su vez al anterior, como aquel trascendía al primero. ¿Cómo lo trasciende? Haciendo que ese ensamblaje más o menos sistematizado de *qualia* se vuelvan *evocativas*, esto es, que anuncien por su presencia la posibilidad de un ser. Los fenómenos, ya fenomenologizados, se nos vuelven *expresivos* para nuestra conciencia que los constituye. Evocan para nosotros algo que no se encuentra explícitamente presente en el reino de lo físico, pero que tampoco podría encontrarse enteramente ausente dado que se nos ha abierto la posibilidad de su actualización. Quizá parcialmente ausente en el dominio de lo físico pero ineludiblemente presente en el reino fenomenológico, este *mundo* del que la obra está preñada y que con ocasión de nuestra percepción *dará a luz*, es el tesoro que perseguimos recoger de sus entrañas en nuestro corazón.

Pero, ¿dónde se encuentra ese *mundo*, si es fruto de nuestra conciencia imaginante?¹⁰ Evidentemente, el lector compartirá que no se trata de un mundo natural y empírico al uso como el que nos rodea, sino más bien de un *mundo virtual* que nace de aquello efectivamente empírico que es la obra de arte. Un mundo que surge a partir de la obra de arte con la participación del sujeto-espectador, tal y como veremos más adelante. Y por tanto un mundo que surge en el proceso de íntima relación que existe entre la carne de la obra de arte y la carne del espectador por la cual la obra de arte deviene objeto estéticamente expresivo, pues sólo expresa su interior a través de su exterior, lo cual hace que el mundo expresado sea sin duda alguna (intra)*real*, dado su *enraizamiento* en la exterioridad, en la carnalidad, de la obra de arte. Por tanto, dicho mundo existe donde nace: en la comunión entre la carne de la obra y la carne del espectador, pues se trata de un mundo que sin ser empírico viene suscitado por lo empírico, y ahí radica precisamente su carácter de existente y su condición de realidad. Es un mundo autónomo respecto de este mundo natural que nos circunda, pues él se encuentra suspendido sobre los *qualia* sensibles de los que nace y que nuestra conciencia constituye. Es un universo que existe en el *trasfondo* compartido entre nuestra conciencia y la obra de arte, pues él ha sido gestado por las cualidades sensibles de la obra de arte y parido por la incondicional ayuda de nuestra partera, la conciencia, recogiendo constitutivamente las informaciones que el artista depositaba sobre la materia de la obra de arte. Se trata, por tanto, de un mundo que nace de la comunión profunda con la obra, de la comunicación más secreta posible para el

⁸ *Ibid.*, (p. 69).

⁹ *Ibid.*, (p. 73).

¹⁰ Debemos recordar aquí al lector que, frente a la tendencia *irrealizante* de la imaginación sartreana, Dufrenne propone una función *realizante* para la imaginación en nuestro proceso de percepción estética. Esto ayudará a corroborar que el mundo que se despierta con ocasión de la obra de arte no es una *fascinación irreal* de nuestra imaginación, sino una *virtualidad*, un *pre-real*, que nuestra imaginación debe finalmente *efectuar*.

hombre con la realidad trascendida, de donde le viene su lógica propia y su contexto personal que hacen de él un mundo autónomo, respecto del mundo natural, el cual debe necesariamente ser suspendido para que este otro mundo-artístico, el mundo de la obra, venga a la luz *para-nosotros*. No nos hallamos lejanos de esa gran verdad que dice que toda obra de arte no es sino un mágico viaje hacia otra parte.

En conclusión, en la obra de arte se reúnen el mundo real, por un lado, en todo lo que concierne a su existencia física y a su dimensión estrictamente empírica, y el mundo del creador, por otro lado, en cuanto fenómeno de conciencia. En este plano reico, se tras-pasa la fenomenologización hacia una ontologización de la obra de arte, pues ella ins-taura una existencia, verdaderamente particular, que le confiere una innegable profundidad óptica.

El más alto estadio existencial de la obra de arte es precisamente el plano de «existencia trascendente».¹¹ Al igual que los otros planos, se caracteriza también por trascender a los anteriores niveles existenciales de la obra de arte. Éste último trasciende la materialidad, la fenomenologización y la *poiética* ostentadas en las dimensiones ya tratadas. Se caracteriza especialmente por su carácter netamente huidizo. Él es ese «cuerpo místico» de la obra de arte, esa atmósfera irradiada por la obra, ese mundo albergado por los sentimientos nacientes que elevan categorialmente a la obra de arte al rango de *expresión sentimental* propiamente dicha. La obra tiene un halo místico, un aura misteriosa y delicada que se abre en nosotros sentimentalmente entre una nebulosa de emociones. Dicha existencia trascendente es aquello que cuando contemplo la obra de arte mi cuerpo siente, pero que se escorza desgraciadamente a mi entendimiento, se enigmatiza a la reflexión a la vez que estigmatiza nuestro corazón. Es lo que naciendo de lo presentado en la obra va más allá de toda representación y significación concreta de la obra. Es precisamente lo que a Hamlet le permite ser algo más que un personaje sobre un escenario, y que paradójicamente solo pueda seguir siéndolo a base de ser un personaje sobre las tablas.

Evidentemente, se trata de una trascendencia nunca confusa, pero sí difusa, nunca enteramente mostrada pero sí abiertamente esbozada, nunca explicitada pero siempre *expresada*. Es el contenido siempre inefable de la obra de arte que la ahonda constantemente para-nosotros, y la convierte en un camino inacabable para nuestra experiencia.

En conclusión, ahora ya no sólo sabemos que la obra debe necesariamente de existir, sino que además conocemos cómo debe de existir para poder afirmarse innegablemente como obra de arte, frente al resto de los objetos del mundo. Toda obra de arte debe de ser, primero una cosa material; segundo, una disposición concertada y concertante de sus *qualia* sensibles que se presenta e interesa exclusivamente en su *forma*; tercero, un conjunto organizado de sensibles estructurados *para* y *por* nuestra conciencia, que hace del objeto un cuerpo-mundo capaz de *presentar-se-nos expresando-se-nos*; en último lugar, la obra debe de ser un mundo virtual, no una carcasa o un envoltorio simplemente de ese mundo, pues el mundo que la obra de arte es, lo es en virtud de su forma y materia mismas. No es que la obra de arte *tenga* o *posea* un mundo en su interior como referente icónico de sus formas, sino más bien que la obra de arte *es* un mundo labrado por el labrar del artista su materia. La obra de arte no opera como un símbolo al uso, sino que

¹¹ *Ibid.*, (pp: 84-88).

ella misma es creadora de expresión naciente a partir de su sola presencia. El símbolo se haya acordado de antemano y *comunica* sólo consentida y consensuadamente, mientras la obra de arte es, en cambio, originariamente *poiética* y ella *expresa* desde el ser salvaje que se encuentra más allá de lo convenido porque se encuentra precisamente en su carne misma. Así es como ella deviene un nuevo cosmos al sujeto, y es que el arte es ese espacio privilegiado en donde el mundo físico de lo cósmico se funde, ¡*volontiers!*!, con el mundo volitivo de nuestro espíritu. En estos términos concluye Souriau una definición que el propio Dufrenne suscribiría sin titubeo alguno:

*El arte (...) consiste en encaminarnos hacia una impresión de trascendencia con relación a un mundo de seres y de cosas que nos ofrece únicamente por medio de una acción concertada de «qualia» sensibles, sostenido por un cuerpo físico dispuesto con vistas a producir tales efectos.*¹²

2.3. Conclusión: Dufrenne y la morfología general de la obra de arte

Después de haber analizado con Souriau los niveles de existencia esencialmente constitutivos para toda obra de arte, deseamos consecuentemente proponer ahora al lector la aplicación que Mikel Dufrenne ensaya en la segunda parte de su *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, que concluye con la presentación de la estructura general de la obra de arte, en la que comprobaremos definitivamente el papel protagonista que cumple la *expresión*, que desde el inicio de nuestra conferencia venimos recogiendo ya como tesis en su título: *la condición expresiva de la obra de arte en cuanto objeto estético*.

Disponemos ya de los elementos principales para presentar la morfología general del arte, y ella nos servirá de lanzadera para nuestra definición. Ahora podemos responder a aquella pregunta inicial: sí, existe unidad artística, y es la necesidad de materialización de la obra de arte. Pero además sabemos, por el análisis de los diferentes niveles de su existencialización, que toda obra de arte, además de ser necesariamente existencia, se caracteriza por «dar existencia» —trascendente o virtual—, de «un algo» que reconocemos bajo el término de «expresión». Ahora resta analizar cómo es posible en ella el surgimiento del milagro de su capacidad expresiva, que la constituye artísticamente. Sabemos ya que toda obra de arte necesita una *forma*, —una disposición concreta de la materia—, en la que descansa el carácter estético-artístico del objeto que se me presenta, pues es únicamente por medio de ella por la cual dicho objeto despierta mi interés (estético). Y cuyo análisis nos desvelará la morfología general de la obra de arte: si todas ellas son en último término *forma*, entonces es la posibilidad de la forma lo que las reúne a todas. Sabemos asimismo que aunque la forma puede adoptar múltiples y muy variadas apariencias, como sucede con el antagonismo manifestado por las artes espaciales frente a las artes temporales, dicho antagonismo no es en absoluto definitivo. Ambas artes comparten algo más básico, a pesar de su diferente apariencia: ellas son en cualquier caso materia informada. No podemos sino reconocer definitivamente que las artes comparten una osamenta estructural que a todas ellas las iguala onto-fenomenológicamente,

¹² *Ibid.*, (p. 90).

y dejemos para los teóricos formalistas del arte las erudiciones específicas acerca de las técnicas y estilos de cada corriente artística en concreto.

En conclusión, toda obra necesita una *forma*. 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 sólo «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.

3. Hacia una definición «expresiva» de la obra de arte

3.1. Propuesta de una definición expresiva-intencional del arte

Existen innumerables definiciones de «arte» en la historia de la teoría estética. Esto es una prueba más que evidente de su huidiza disposición a la conceptualización. Ahora bien, ¿por qué existen tantas definiciones diferentes, cuando no irreconciliables, de arte, y ninguna a su vez resulta definitiva? Porque cada una de ellas parece atender a un carácter específico y *particularmente* importante del proceso artístico, predicándolo como *la condición esencial necesaria para la constitución de la obra de arte*, que en ningún caso parece ser, además de necesaria, suficiente para dar cuenta de la complejidad y totalidad internas de la obra y de su proceso artístico. El riesgo de su indefinición nos anula por completo toda nuestra *verdadera* capacidad de identificación y reconocimiento de la obra de arte en ausencia de radicales criterios artísticos que determinen para nosotros el ámbito propio de las obras de arte. Y hace que vivamos en la sospecha permanente, como espectadores, de que cualquier objeto de los que nos rodean, pudiese ser una obra de arte.

Ahora bien, el problema de la dificultad de la definición no sólo viene dado por la complejidad terminológica de la estética, ni por la diversidad existencial de la obra, como hemos ya señalado, sino también por el carácter imprevisible de las obras de arte. La obra es posibilidad de asombro, es impacto, es sorpresa, es abrir espacios imprevistos, es innovación, es, en definitiva y sobre todo, trasgresión. A ello se debe también la extrema dificultad de su indefinición. Su espíritu trasgresor parece situarle en las antípodas de todo intento de determinación. Y si definirlo implica negarle o suspenderle su esencia innovadora, entonces toda definición, no sólo resultaría aniquiladora, sino por ende totalmente inútil, pues definiéndolo acabaríamos con el objeto definido. Definirlo no debe conllevar alienarlo. Al contrario, debemos ensayar una definición que permita al arte no ser lo que se espera que debe ser, que conserve su esencial espíritu rupturista. Debemos conseguir una definición cuyos preceptos o condiciones no sean grilletes para la obra sino tan sólo criterios esenciales entre ella y otras muchas, todas ellas diferentes. La dificultad de definir el arte radica entonces en que la obra ha de ser para-nosotros esencialmente *im-pre-decible*. Lo que tornaría al fracaso todo intento definicional de volver al arte *pre-decible*, o de convertirlo en algo ya de antemano sobradamente cognoscible.

Pues bien, sabemos ya que nuestra definición no debe ser algo cerrado, exclusivo ni excluyente, debe evitar perderse en su diversidad existencial, debe elaborarse en la abstracción fenomenológica de la obra. Sabemos que debe de ser una definición en constante reformulación, en constante autosubversión, en constante apertura y atención a los cambios que las obras del arte nos vayan manifestando; para intentar no acabar con ese halo misterioso que la obra de arte esencialmente es y que la definición no sólo ha de saber velar sino sobre todo, como hace Dufrenne, ha de saber consagrar, pues es su misterio expresivo aquello que a todas las iguala. Eso que precisamente vuelve al arte un fenómeno indefinible será lo que Dufrenne emplea, agudamente, como epicentro de su definición: la obra de arte será, por tanto, *expresión de profundidad* que asegura su indefinibilidad. Dicha indefinibilidad es el reflejo cristalino y directo de la inagotabilidad que toda obra de arte es. La obra de arte es insondable, inefable, expresión inanalizable, comunicación sentimental..., propuesta definicional vaga y genérica, ciertamente abierta, pero por ello susceptible de poder ser aplicada tanto al arte de la Grecia clásica como al arte de nuestros días. Es sin duda una definición intencional, de carácter aproximativo, pero tremendamente funcional. Encontramos, por ello, ciertamente eficaz y perspicaz, la propuesta dufrenniana: una estética del sentimiento que nos brinda un criterio de selección artística, capaz de respetar en todo momento a la pluralidad existencial y al carácter indómito de toda obra, pues dicha definición se articula entre la imposibilidad de agotar el misterio del arte y la renuncia a declararlo definitivamente como un arcano totalmente insondable del que nada podemos decir. Éstas precisamente son las condiciones necesarias que Dufrenne propone para la obra de arte que aspire a cumplir la experiencia estética que le corresponde.

Aquella «teoría instaurativa» de Souriau no es sino una prefiguración clara y notoria de esta «teoría expresiva» de Mikel Dufrenne. Gracias al análisis existencial de la obra, hemos podido precisar qué es aquello que esencialmente comparten el músico y el pintor, las artes autográficas y alográficas: una intención de *expresión* a través de la materia informada por el artista. Sólo a estudios formalistas puede preocupar que las materias sean distintas, o la identidad específica de cada una de ellas, porque a nuestra estética lo que le ocupa inconfundiblemente es lo que las artes guardan en común, a saber: ambas artes buscan, por encima de todo, hacer surgir una presencia sensible, *en* la que algo (se) aparece.¹³ *Reconocer* las artes en su *diferencia* nos insta a *conocer* el arte en su *comunidad*. Veamos esa definición «instauradora», prefigurativa de la dufrenneana, en la que Étienne Souriau, tan sólo seis años antes que el autor de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, intenta recoger el *eidos* de la obra de arte.

*El arte es la actividad instauradora.*¹⁴

Con ella pone de manifiesto ya esa capacidad evocativa que venimos señalando de la obra de arte, consistente en conducir un ser al aparecer. El arte es una procesión del ser, que transita desde lo trascendente hasta el aparecer sensible de una existencia

¹³ Dicho análisis existencial es practicado «fenomenológicamente» en la segunda parte de su *PEE* por un Mikel Dufrenne que sigue el camino de la estética comparada abierto por su colega Étienne Souriau en *La correspondance des arts*. Al lector no se le escapará la gran similitud estructural, terminológica, pero sobre todo intencional que existe entre ambas obras.

¹⁴ SOURIAU, Étienne: *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, Ed. FCE, México, 1998, (p. 34).

completa, intensa, profunda, y sin duda también algo particular. Ahora bien, dicha capacidad de producción, dicha capacidad instauradora, requiere de una sabiduría instauradora que rija el proceso mismo de la instauración. Esa ciencia rectora corresponde al trabajo creativo —esencialmente intencional— del artista.

*Las artes, entre las actividades humanas, son aquellas que expresan e intencionadamente crean cosas, o dicho con mayor amplitud, seres singulares, cuya existencia constituye su finalidad.*¹⁵

Para que la obra de arte pueda presentarnos sus valores estéticos particulares, sean éstos cuales fueren pues poco importan a nuestros intereses específicos, es preciso que primero y antes de nada éstos *sean*, existan, vengan al ámbito de la realidad. Así es como ponemos de manifiesto que el arte no sólo consiste en ser una actividad ontológicamente instituidora, sino también empíricamente constructora.¹⁶ Pero las obras no sólo son creadas, sino también creadoras. Ellas son creadas para expresar un mundo concreto y singular a partir de sus propias dimensiones espirituales, vitales, espacio-temporales, y en colaboración con el sujeto que contemplándola la ejecuta, pues desvela en ella dicha expresión, dicho mundo interior de la obra, consumando en realidad una existencia que entonces era tan sólo virtual,¹⁷ y que perteneciente al ámbito en el que pensamiento y sentimiento comienzan a *con-fundirse*, desarrolla su presencia en todo su esplendor, en toda su necesidad.

Por tanto, toda obra de arte es un procedimiento por el cual alguien promueve existencia. Sabemos que la obra de arte instaura un mundo, pero ¿quién dota de capacidad instauradora a la obra de arte? Indudablemente, el artista. Él es el encargado de que la obra misma encuentre el resquicio suficiente para manifestar-se-nos, en toda su profundidad expresiva. Dicha capacidad de instauración es la definitiva reivindicación de la unidad sobre la pluralidad artística.

*El arte, es lo que existe de común entre una sinfonía y una catedral, una estatua y un ánfora; es lo que hace equiparables entre sí la pintura y la poesía, la arquitectura o la danza.*¹⁸

En este punto es donde más claramente se aprecia el relevo que da a esta teoría del arte la reflexión de Mikel Dufrenne: la obra de arte es precisamente aquel objeto que *expresa* un mundo. El paso de lo intencional a lo instauracional, que opera el proceso de «expresión», encierra una concepción de la obra de arte que la libera de ser no más que una cosa entre las cosas como lo es para nuestra «actitud natural». Al contrario, ella ha de ser siempre una firme promesa de expresión, ante la que el espectador caiga rendido. Una promesa virtual que insiste en exteriorizarse a través de la carne de la obra y que sale al encuentro del sujeto percipiente.

¹⁵ *Ibid.*, (p. 39).

¹⁶ Para ello aconsejo consultar los exquisitos análisis de Nel Rodríguez Rial, quien insiste en la concepción del arte como «savoir faire» en el segundo volumen de su *Curso de estética fenomenológica*, 2000.

¹⁷ Recomendamos aquí el último capítulo de la última gran obra escrita por Dufrenne, titulado «Le virtuel». DUFRENNE, MIKEL: *L'oeil et l'oreille*, Ed. Jean-Michel Place, Paris, 1991. Volveremos sobre la «existencia virtual» en el apartado correspondiente a la percepción estética.

¹⁸ SOURIAU, ÉTIENNE: *La correspondencia de las artes. Elementos de una estética comparada*, Ed. FCE, México, 1998, (p. 56).

3.2. La «intencionalidad expresiva» como rasgo esencial de la obra de arte

Sabemos que el arte es un proceso de instauración de formas con la misma seguridad que sabemos que dicha instauración corresponde con el proceso de creación del artista, el cual en absoluto resulta arbitrario, sino que es dirigido siempre por su regulativa intención expresiva.

Pero, ¿cómo se vuelve expresivo para mí el objeto? A través del ejercicio de la fenomenología, a través de la aplicación misma del método fenomenológico al terreno de la filosofía del arte, por el cual trascendemos el carácter mundano de la obra en cuanto fenómeno *natural* de experiencia, para pasar a verla como un fenómeno *intencional* de nuestra conciencia; para acogerla y comprenderla en sus estructuras más fundamentales, esto es, en sus estructuras propiamente trascendentales, que me muestran la obra como un artefacto fabricado que correlata la intención instauradoramente expresiva de su fabricante.

No obstante afirmar arriesgadamente que la obra es el resultado de un proceso creativo, y que dicho proceso responde a una intención expresiva, nos obliga indiscutiblemente a precisar ese «carácter expresivo» que estimamos como la esencia de toda obra de arte. Entendámonos: no queremos decir que todo objeto expresivo sea una obra de arte, pero sí que toda obra de arte es una suerte de «expresión» enquistada en la materia que la forma.

3.2.1. Hacia una caracterización de la «expresión» de la obra de arte

Afirmar que la obra de arte es esencialmente *expresiva*, nos obliga a cuestionarnos: ¿qué queremos decir con «expresión»? Precisamente es todo aquello que trasciende a la significación y que responde a la trans-formación y a la organización de lo sensible bruto en sensible estético. Es el fenómeno mismo del aparecer de la *forma*, en virtud de la cual todo objeto estético es unificado y se presenta como necesario. Una *forma*, que no es meramente contorno o figura, sino la armonía de lo sentido y lo sentiente, del sentido y de lo sensible, de la materia y de su orden. La *forma*, por la cual la obra de arte goza de alma, es el principio orgánico y organizado de la obra del que surge todo su poder de expresión. La *forma* es, por tanto, aquello por lo que el objeto estético concentra sentido y aquello a través de lo cual lo captamos. Será en virtud de este carácter *formalmente expresivo* que la obra de arte, en tanto que objeto estético, mantiene viva su propia luz interior a la espera de poder ser compartida con el espectador. Es por eso por lo que definitivamente bautizaremos a la obra de arte como un *en-sí* que es capaz de trascenderse en el sujeto humano que la contempla. Por eso es además un *para-nosotros*, gracias al juego intencional abierto por el espectador y a través del cual se constituye completamente. Esto hace que la obra de arte, en cuanto objeto estético, sea definida como un *en-sí-para-nosotros*.

Decimos que la obra de arte es «expresión» porque estimamos que toda obra de arte es esencialmente un «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.

Se trata de una presentación, e implícitamente del reconocimiento y asunción de que no disponemos ni de una verdad última y definitiva, ni de un mundo perfectamente acabado para ser imitado, sino más bien que disponemos de un mundo que nos es 'dado'

con todos los 'posibles' que en su seno encierra y que pueden ser presentados en la obra de arte según modos y estilos muy diversos. El arte debe presentar, no copiar acriticamente; debe *con-formar* la realidad, que no puede reducirse únicamente a lo que nos es dado e impuesto externamente. No se trata de copiar eso que nos es 'ya dado', sino de presentar eso que constituimos e interpretamos en nuestra particular conciencia y a partir de nuestro peculiar ánimo, para descubrir sus «posibles» y mostrarlo en toda su libertad y capacidad de expresión. 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 de 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*. Esa diferencia que existe entre ambas obras es a lo que denominamos «expresión». De igual modo que la «expresión» existe también en el arte de vanguardia, ¿acaso *La persistencia de la memoria* no expresa más de lo que representa?, y en el arte de nuestros días, pues hoy la deconstrucción de formas reconocibles-referenciales en arte, no es sino un intento de anteponer la fuerza expresiva de la presentación al mimetismo de la representación. Con todo, presentar no supone necesariamente renunciar a la representación, pues ya la fenomenología nos ha enseñado que siempre representamos desde nuestra subjetividad y con nuestro intransferible y expresivo estilo, y por tanto siempre presentamos algo nuevo en nuestro ejercicio de representación.

Simplemente: lo presentado va más allá de lo representado, pues es capaz de un mundo interior propio que comunicar al sujeto-espectador, haciendo de su presentación, *expresión*. La representación guarda en la singularidad propia e intransferible de la forma la fuerza de su presentación, y por ende, de expresión. Si nos limitásemos a considerar la representación artística de lo real tan sólo icónicamente, si sólo nos importase lo representado por su referente real, entonces ¿por qué representar si ya disponemos del modelo perfecto?, ¿porqué entonces el arte? Ésta es la razón del arte: el arte es necesario en la medida en la que él *expresa* algo novedoso de lo real, lo real no como «dado» sino como «posible». En este sentido, el arte no se limita a ser una mera copia de lo real sino que, aún pudiendo representarlo, pretende fundamentalmente «darlo a ver» en su originalidad misma. *El arte constituye un mundo artistizándolo*, independientemente de si él es representativo o abstracto, ¿acaso no hablamos del *mundo* de Chillida, o la gramática creativa de Tapies del mismo modo que lo hacemos del *mundo* goyesco? La «expresión» convierte a la obra en un mundo interior con sentido propio y cuya expresión se da afectivamente a mi profundidad sentimental. No imita meramente objetos, sino que presenta *a radice* el aparecer de las formas, sean estas o no representativas. Por eso, un lienzo no es una mera yuxtaposición de imágenes, sino un «algo más» expresivo. Por eso, cuando pintamos un paisaje pintamos algo más que un paisaje, como pintamos algo más que una naturaleza muerta cuando pintamos un membrillo. El cuadro es algo más de lo que representa precisamente porque expresa, y por eso *Las Meninas* resultan ser algo más que una colección de personas, o *La libertad guiando al pueblo* es mucho más que una mujer enarbolado la bandera de una nación. Todo lienzo es algo más que una mera cosa representada, él es una «expresión» que surge del *fondo* de nuestro mirar más profundo. Es por eso por lo que un paisaje es la expresión misma de la naturaleza,

un membrillo la vitalidad artística de la frontera entre lo orgánico y lo inorgánico, *Las Meninas* la expresión aristócrata de un mundo de vida, y *La libertad guiando al pueblo* un sentimiento máximo de libertad revolucionaria. Y esta «expresión» es posible cuando pasamos a formar parte de su manifestación, cuando contemplar una obra de arte es dejar de registrar pasivamente lo exterior a mí, cuando percibiéndola nos abrimos al mundo que abre para-nosotros la obra de arte, lo cual es posible solamente dejándola ser en nosotros, dejándola ser a través de nosotros. Comprendemos la obra de arte cuando ella se ha librado a nosotros, no como un dato para el entendimiento, ni como una ficción de mi imaginación, ni como una vaga emoción de mi corazón; comprendemos la obra cuando nos entregamos y sometemos a ella, cuando la dejamos arraigar y florecer en nuestro interior y a través nuestra; cuando la sentimos en nuestra propia carne porque nos experimentamos siendo con ella una sola carne. Entonces nos encontramos con la *condición expresiva de la obra de arte en cuanto objeto estético en la teoría de Mikel Dufrenne*.

3.2.2. *El carácter a-funcional de la obra como refuerzo de su condición expresiva*

Ahora bien, ¿por qué dicho objeto se nos vuelve expresivo? Precisamente porque su virtualidad expresiva no queda oscurecida por ningún otro elemento. La obra de arte se me presenta, a diferencia del resto de los objetos usuales, en su carácter *a-funcional* o *in-útil*. Nada puedo hacer con ella salvo contemplarla. Ella puede suscitar consecuencias prácticas, pero no *es* una herramienta de su ejecución. *Ella vale* por sí misma, y no es reducida como el resto de los objetos a ser utilizada para una determinada función concreta. La obra de arte no es un *utensilio* precisamente porque ella sólo es forma, y no una forma destinada a un medio; ella solo interesa y se expresa por su forma misma. No nos *interesa*, es más, suscita nuestro *des-interés* (clave para el éxito de la experiencia estética) porque ella no nos *sirve*, no nos *vale* para la consecución de un fin determinado. Este carácter a-funcional, provoca que su *forma* sea su elemento de relación con nosotros más directo, y ahí radica su carácter estético. La obra no es aquello para lo que vale, ella es lo que es su forma, pues en ella se concentra la organización global de la materia, se estructura la relación global de elementos básicos que el sujeto-espectador recibirá bien organizados. Y podrá dar lugar a la «expresión».

Lo que esencialmente mantiene a la obra de arte en este estatuto estético es que ella se nos *aparece sin utilidad* concreta y convenida, a diferencia del resto de cosas, símbolos, signos, señales o iconos que funcionan entre nosotros en el ejercicio común de nuestra vida cotidiana. Y más concretamente, podríamos precisar su diferencia en que la expresión de la obra de arte no viene de antemano determinada, no resulta convenida y en la mayoría de los casos ni siquiera es acordada. Su expresión se sitúa más allá de la mera conveniencia, utilidad o incluso verosimilitud en la que todos los signos de un modo u otro funcionan convenientemente para nosotros.

¿Radica, entonces, en esta *in-usual* «intencionalidad *formalmente* expresiva» la singularidad propia de la obra de arte? Siempre y cuando consintamos en no confundir la «expresión» con la «significación», dado que para Dufrenne la significación se ve sobrepasada por la radicalidad de la «expresión»: toda significación es una expresión, pero existen expresiones que no se reducen al reducto de la significación. Asumamos los riesgos de esta hipótesis: decir que la obra de arte es esencialmente *expresiva* no quiere decir que ella importe por el contenido concreto de lo que significa (en caso de que lo

haya), sino por el hecho básico de que *todas ellas se expresan a y en nosotros*. Y se expresan exclusivamente en virtud de su carne misma, a través de su forma, por medio de su existencia material. A diferencia de cualquier otro acto de comunicación cotidiano en el que únicamente nos interesa el contenido concreto del mensaje, en el caso de la obra de arte únicamente nos interesa su *forma*, pues en ella radica el fenómeno mismo de su expresión. Ahora bien, el hecho de que dicho objeto nos importe exclusivamente *por y en* su forma, implica necesariamente en nosotros que la percepción que tengamos de él devenga necesariamente percepción estética. Así es como la obra de arte se metamorfosea en objeto estético, sin perder por ello ninguna de sus propiedades esencialmente artísticas sino, al contrario, enriqueciéndolas al cumplir su finalidad propia. No nos interesa la obra porque su forma sea *referentemente* «significante» y concreta, sino porque ella es, gracias a la materia devenida forma, esencialmente «expresiva». No pretendo el significado concreto, sino la expresión que la obra de arte no sólo posee sino que *es*, pues para ello ha sido creada: para *expresarme su interior en mi interior a través de su exterior*.

La obra de arte se manifiesta a nosotros a través de su forma, en la que lleva grabado un sentido que intenta hacernos consciente por medio de su presencia *para* nosotros. Pero, ¿cómo puede hacerlo? Pues, *afectando(nos)*, infectando(nos) nuestra carne con su carne, inoculando(nos) su interioridad a través de su exterioridad. Su carácter profundo, su *puissance* interna, su imposibilidad a ser considerada como un medio ordenado a un fin funcional, sitúan a la obra de arte en un lugar intermedio —tal y como le corresponde, de un lado por su profundidad expresiva, y de otro por su carácter manufacturado— entre el reino de los seres vivos y el reino de los objetos, por lo que Mikel Dufrenne no dudó en asignar a la obra de arte el estatuto de «quasi-sujet».¹⁹

3.3. La obra de arte: la expresión de la materia «estilizadamente» informada

Valoramos la expresión, y no la representación, como esencia de la obra de arte, pues toda representación es una expresión, pero la expresión desborda la estructura representacional que afecta tan sólo a algunas obras de arte, como a símbolos de nuestra vida cotidiana. No debemos, por tanto, incluir deliberadamente la teoría estética de Mikel Dufrenne en la teoría propiamente simbólica del arte, pues en éstas últimas el signo está siempre en lugar de otra cosa, es una cosa por otra, es presencia por ausencia; y frente a ellas, matizando la teoría del francés, encontramos que la obra de arte no está en sustitución de su referente, la cosa no está por su significación, sino que se trata de presencia de lo expresado por presencia de lo expresante, encontramos que la materia no está en sustitución de no sé qué ideas abstractas o habitualizadas, sino que al contrario, es ese «más allá» significacional el que está presente gracias a y por medio de la presencia misma y elemental de la materia. No se trata de postular una cosa *por* otra, sino una cosa *en* otra: la expresión no existe más allá de la materia, no existe como un absoluto al que la materia tienda, no existe como una instancia separada e independiente

¹⁹ GOLASZEWSKA, MARÍA: «La conception du quasi-sujet chez Mikel Dufrenne», en *Revue d'esthétique*, nº 21, Ed. Jean-Michel Place, Paris, 1992, (pp: 105-106).

de la materia, sino que existe *en* la materia, ella sería nada de no ser por la presencia física, carnal y material de la obra de arte. Es por esta razón, por la que tendemos hacia una teoría misma de la presencia, y no tanto hacia teorías de la presencia-ausencia como pretenden los simbolistas.

Ahora bien, ¿qué es lo que hace que una *creación* artística devenga *expresión*? Precisamente que la obra es una materia que se *transforma* por la mano del artista, y que al ser *trans-formada* resulta que simultáneamente se informa, que gana forma no arbitrariamente, sino que gana *la* forma que el artista *pre-tende*. Aquella forma a la que el artista, *sponte sua*, tiende y persigue: esa forma es de-terminada porque el artista la pretende una expresión vivencial del mundo. Ahora bien, lo importante es que dicho proceso de transformación es que no es en absoluto independiente de su *estilización*. El artista transforma, forma e informa desde su más irrepitable, intransferible e irreductible individualidad. Y por tanto, la información de la materia no es sino la plasmación sensible de su modo personalísimo de expresar el mundo, de ser-en-el-mundo, pues el artista informa la materia desde el fondo de su propio cuerpo *animado*, desde sus más hondas profundidades.

La obra nos muestra al autor más profundamente que su propia biografía, o ¿no es cierto que conocemos mejor a Kafka por sus novelas que por sus biógrafos?, y ¿no resulta más expresivo el Beckett que se muestra a través de Vladimir y Estragón, que aquel que nos muestran sus biografías oficiales? El autor se nos muestra en la obra. A través del espíritu que él deja para siempre depositado en la obra por el tratamiento de formación y organización que él hace de la materia. O lo que es lo mismo, a través de su *estilo*, de aquello que permanece personal cuando se han traspasado los límites de la técnica. El profesor Nel Rodríguez, lo define con más claridad:

«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 psicósomática (unidad ahormada bajo el *esquema* corporal) y expresados a través del movimiento y acción de la mano (*manus*), sustentan y fundan, pues, la *maniera*, esto es, la peculiar y personalísima expresión de lo grafiado o gestificado en el lienzo. El pincel, como la pluma o el viejo estilite (*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 de nuestro espíritu.»²⁰

Gracias al estilo podemos percibir ‘lo nélido’ cuando contemplamos un cuadro pintado por Nel Rodríguez, o ‘lo kafkiano’ cuando leemos *El Proceso*. La obra de arte no explica un paradigma sino que muestra *un* mundo que es fruto de la relación vivida de su autor con *el* mundo. No nos explica los secretos que alberga, sólo los expresa, y es que no entablamos relación lógica con ella, mediada por conceptos, sino tan sólo comunicación estética, inmediatamente dada a través de los sentimientos. Esto es precisamente lo que hace de la obra de arte un artilugio expresivo: ella sólo vale para expresar a través de su *forma* y de su *estilo* porque ninguna otra función y/o finalidad le es propia, y por tanto, ninguna otra virtualidad oscurece su profundidad expresiva.

²⁰ Cito del manuscrito del tercer volumen de su *Curso de Estética fenomenológica*, titulado «El lienzo y la paleta. Fenomenología de la pintura», del profesor Nel Rodríguez, p. 61.

Comprender la obra consistirá entonces en comunicar sentimentalmente con ella, captar la expresión de su atmósfera interior, que no es otra que la atmósfera del alma del autor. En definitiva, comprender la obra es en último término comprender a su autor. Pero no se trata de comprender al autor para comprender la obra, sino de comprender a la obra para comprender al autor fenoménico que de ella surge, de comprender al autor comprendiendo la obra: no se trata de conocer a Nel para comprender 'lo nélido', sino de sentir 'lo nélido' para comprender a Nel. Todo lo que ella nos presenta no es sino ese mundo que el artista le ha grabado a fuego en su carne misma, para que ella lo grave en la nuestra. Y esta capacidad que tiene la obra de expresar su interior, esta *capacidad de expresar mostrando-se*, herencia conservada del ser humano que la ha creado, hace de ella, como hemos señalado, un «quasi-sujeto».

3.4. El objeto de la «expresión»: el «mundo» de la obra de arte

La obra de arte es por tanto un cuerpo capaz de albergar en él una interioridad que se (nos) manifiesta a través de su exterioridad. Tiene la particularidad de abrir en ella un espacio para albergar un mundo, siendo, paradójicamente, en su materialidad una cosa más del mundo objetivo. La materialidad de la obra es una aduana, un quicio entre dos mundos que sólo con la ineludible participación percipiente del sujeto-espectador se puede llegar a franquear. La obra de arte es un juego de mundos: existe, en cuanto objeto-físico, en este mundo natural, pero habita simultáneamente en cuanto objeto expresivo el mundo artístico que ella abre. Ella es siempre para y con nosotros una «entrada» hacia otro mundo.

Por tanto, ¿qué es aquello que la obra de arte es además de ser un objeto del mundo? Pues además de ser un objeto del mundo *ella es un mundo*. No es un objeto con una significación que le venga del exterior, ni siquiera con una significación determinada social o históricamente, que podemos aprehender clara y distintamente a través de una estrategia conceptual y reflexiva. La obra es el resultado de la intención de expresión del artista; ella es un objeto que ha sido creado para expresar(se), y que necesita para manifestarse plenamente de mi percepción adecuada. Pero, ¿cuál es la adecuada? Precisamente aquella que no se guíe por ningún interés o función determinados; es decir, aquella que simplemente se abandona a contemplar formas y materias, libre de todo prejuicio, la percepción estética. Aquella que me permite, mediante la «epojé», irrealizar el mundo natural para que surja la co-actividad pura entre el objeto-obra de arte y el sujeto-espectador y pueda así devenir a mí la realidad virtual más íntima de la obra de arte: su mundo artístico propio, cuya expresividad consigue que la obra quiebre su anonimato y silencio, y se diferencie de los objetos del mundo que no son, por lo general, 'ninguna cosa del otro mundo'. Aparece un mundo, una atmósfera, una profundidad..., términos más o menos metafóricos para referirnos a esa expresión en el momento mismo en el que ella se presenta a mi conciencia: es una atmósfera afectiva grabada en los sensibles mismos, que permanece irreductible a cualquier constructo icónico o a cualquier aparato conceptual.

*Cependant, l'objet esthétique apparaît dans le monde comme n'étant pas du monde. Il a l'être d'une signification (...). Or, le propre de l'objet esthétique, c'est que la signification est immanente au signe, et pris par lui dans le monde de choses.*²¹

²¹ DUFRENNE, MIKEL: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Ed. PUF, Paris, 19923, (p. 199).

La obra expresa un *mundo*. Pero ¿cómo lo expresa? Lo expresa en razón de hallársele inscrito en su materia informada. ¿Por quién? Evidentemente por su autor. Luego, presenciamos en la obra un mundo que es el mundo de su autor. ¿Acaso dudamos que la *expresión* de *El grito* no sea el mundo de Munch? Un mundo que ya sabemos se manifiesta plenamente a través de su estilo, y se halla a disposición de un espectador que esté dispuesto a rendirle justicia. Un mundo llamado a ser siempre expresivo, sin necesidad de ser propia y específicamente significativo. Es siempre expresivo porque siempre expresa irremediamente la subjetividad de su autor, quien la ha a su vez expresado-decantado en el juego mantenido con los materiales informados por sus diestras manos. Por tanto, al contemplar la obra nada nos interesa del autor biográfico, y todo del autor fenoménico: nos interesa el maníaco mundo de Hitchcock, la atmósfera mística de Bach, o el monstruoso universo de Goya, pero en nada interesan, a nuestros objetivos, sus biografías, pues tales mundos exceden con mucho todo lo realizado por ellos mismos en su vida cotidiana y lo dicho por sus biógrafos.

No obstante, nos resta plantear la pregunta más difícil, ¿cómo existe este mundo? Existe a partir de la suspensión del mundo objetivo, existe como mundo de una obra, pero sólo lo es para el sujeto-espectador y por tanto, sólo existe a partir de la colaboración que ambos hacen de él. El mundo de la obra existe en una *pre-comprensión*, en un horizonte de inteligibilidad originario que, según Dufrenne, es fruto de una constitución *a priori* que afectivamente desarrolla el sujeto en correspondencia directa con el objeto. O lo que es lo mismo: el mundo de la obra existe como *a priori* afectivo. Mikel Dufrenne, situándose como punto de partida ya en las cosas mismas, insiste en nuestra estructura intencional, *apriórica*, compartida con ellas, con el mundo en virtud de la cual la existencia virtual se nos vuelve fácilmente postulable. Gracias a la teoría de los *a priori*, propuesta por Dufrenne en sus obras de madurez, lo virtual deja de ser un mito para hacerse una realidad constatable.

El carácter naturante del arte, *poiético* y *poético*, en ese *conatus* irrefrenable de su ser singular por insistir en su singularidad, hace que lo real no se reduzca ni se agote solamente a lo dado y conocido, sino también a lo que estando *virtualmente presente* está por manifestarse y pueda ser conocido. Lo virtual existe *sui generis*, pero existe. Él no es lo irreal opuesto a lo real, pues lo irreal no existe, y lo virtual se halla de algún modo oscuro inscrito en el orden de lo real. Él no se define, como pretende Sartre, fictivamente por oposición a lo real, sino como *una dimensión en anterioridad* de lo real, no sólo cronológica sino más bien ontológicamente. El mundo de la obra es un mundo de conciencia imaginante, es un mundo virtual, que existe como promesa de actualización y realización y, por ello, el arte es un proceso de realización de lo virtual, de cumplimiento de una promesa. La experiencia estética es nuestra apertura a las profundidades de la carne de lo sensible, en la que se descubre su esencial virtualidad expresiva y ésta se hace efectiva. La experiencia estética es la posibilidad de fruición de ese mundo virtual expresado que toda obra de arte es. Y allí donde lo causal deja de funcionar, lo verosímil se vuelve inútil, lo conceptual pierde toda su operatividad..., es donde surge la existencia virtual que el objeto estético esencialmente es, y que sólo aprehensible y aprehendido por nuestro sentimiento, se puede actualizar. Quizá parcialmente ausente en el dominio de lo físico, pero ineludiblemente presente en el reino fenomenológico, este mundo del que la obra está preñada, y que con ocasión de nuestra percepción estética *dará a luz*, es el tesoro que perseguimos recoger de sus entrañas en nuestro corazón.

3.4.1. *La necesidad del sentimiento para la percepción de la expresión del «mundo» de la obra de arte*

¿Cómo ese mundo expresado por la obra se vuelve posible para nosotros? Evidentemente a través de la percepción estética. Más concretamente, a través del sentimiento que despierta en nosotros la expresión de la obra de arte y que culmina la percepción estética que experimentamos de ella. Primero, experimentamos con la obra una sensorialidad estética que acabará finalmente generando en nosotros una «inteligencia sentiente»²² de la misma. Se trata de una gnosis corporal que se irá desarrollando hasta el estadio de la afección sentimental, en el cual la obra se me *expresa* a través de los valores afectivos que yo recojo de ella gracias a mi relación afectiva con ella. Valores estético-sentimentales que generarán una «inteligencia emocional» en la que culmina nuestra experiencia estética.

No duda Dufrenne en afirmar que la *expresión* de la obra, por trascender las estructuras representacionales y significacionales, está llamada a darse a mi sentimiento, antes que a mi razón. O lo que es lo mismo: *el objeto estético es un objeto para sentir*, lo que nos permite definir la obra de arte como un objeto de profundidad sentida. La obra de arte es la esperanza hacia una *sensibilidad afectada*, ‘*sentimentada*’. El sentido más importante de la obra se ventila en nuestro sentimiento,

*Librar nuestra mente de las lentes hiper-rationales que pueden deformar la pureza de la obra o de la imagen e impedirnos revivir auténticamente la creación y la experiencia perceptiva a la que el artista nos invita, ¡esa es la tarea!*²³

Firme y valiente invitación del profesor Nel Rodríguez que bien podría firmar Dufrenne. Es necesaria una «reducción estética» que nos invite a subvertir las trampas del entendimiento especializado y los excesos hermenéuticos de nuestra razón. No se trata de negar el poder reflexivo del que disponemos sino de arrancarle sus poderes hegemónicos para ponerlo al servicio del sentimiento, y convertir a la razón en nuestro sexto sentido, o al menos en una razón estética, que no haya olvidado la carne de la que ha nacido.

Ahora bien, ¿qué es el sentimiento para Mikel Dufrenne? El sentimiento es un correlato específico en el sujeto de una cierta cualidad que se halla presente en el objeto. Una cualidad que reúna en sí misma esencialmente toda la interioridad de la obra, que es fruto directo de su exterioridad, y de ahí su carácter esencialmente estético. El sentimiento es entonces capacidad del sujeto para responder a la llamada del objeto, el cual se prolonga en la afectividad del sujeto. Esto es lo que provoca la gran densidad propia de la relación artística. Se trata de un ritual de consubstancialización entre ambas realidades, por la cual el objeto-obra de arte me pertenece cuanto más le pertenezco. En estos términos la experiencia estética consiste en alcanzar una connivencia sentimental que permita la experiencia de un *fondo* que se abre en y para nosotros.²⁴

Pero no hemos de concebir el sentimiento meramente como una emoción subjetiva, sino que perteneciendo al reducto de la subjetividad conserva una dimensión noética. Él

²² ZUBIRI, XAVIER: *Inteligencia sentiente*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

²³ RODRÍGUEZ RIAL, NEL: *Curso de estética fenomenológica II*, Ed. do Castro, Sada (A Coruña), 2000, (pp: 161).

²⁴ DUFRENNE, MIKEL: *Phénoménologie de l'expérience esthétique II*, PUF, Paris, 19923, (p. 471).

es conocimiento porque obra como receptor y expresión simultánea de la profundidad del objeto. ¿Acaso no decimos que *Hamlet* es una tragedia sin lugar a dudas porque lo sentimos como tal? Él es una forma muy específica y particular, incluso quasi-autónoma de conocimiento. Se trata de un conocimiento que no articula grandes y largas demostraciones lógicas, ni de un conocimiento representativo-imitativo, sino de un «conocimiento-relámpago»,²⁵ verdaderamente cosmológico: tiene por misión específica revelar un mundo: sabemos siniestro el mundo de Bram Stoker sin reflexionar acerca de él, sino experimentándolo afectivamente.

En definitiva, el sentimiento expresa, porque es expresión de la profundidad del objeto. Y en este juego radica tanto su valor noético como estético. El sentimiento tiene por objeto la *expresión* del objeto, aquella expresión que está más allá de la apariencia del entendimiento, la expresión de un interior que se muestra en su exterior, que es posible y se instituye en su exterior, el cual permite el aparecer mismo del interior que se nos vuelve accesible en su inefabilidad. Por eso, la obra de arte se nos presenta siempre como lo aprehensible en lo inaprehensible, como lo posible en lo inagotable, lo rescatado en lo indomable, como aquello de lo cual nos parece estar cerca y a la par extraordinariamente lejos. La obra de arte se trata de un mundo que se nos aparece más en intensidad que en extensión, como dice el Profesor Román de la Calle, más en profundidad sentimental que en presencia extensa. Y es que el sentimiento en su virtud de poder «ser inteligente como la inteligencia no puede serlo»²⁶ hace de la experiencia estética un modo más vivo, más pleno, de acceder a la intimidad que el objeto expresa.

Nel Rodríguez lo expresa claramente en la lección octava perteneciente al segundo volumen de su *Curso de estética fenomenológica*,

*Rehabilitar el sentimiento es recuperar la especificidad de la relación afectivo-sentimental con lo real y con los otros. Porque el sentimiento es tal vez la raíz que con más hondura y fuerza nos arraiga a la existencia y nos liga al mundo y a los demás hombres.*²⁷

La obra de arte apela por tanto a nuestras raíces más profundas, a nuestro sentimiento, y a través de ellas se expresa. Ella comienza de nuevo a vivir en nuestra mirada, recobra su profundidad en la profundidad de nuestra mirada, y su carne sensible, *estilizada* por el artista, se abre en nosotros para hacernos co-partícipes de su mundo irreplicable e irreductible. Somos *partenaires* en el mismo escenario, en la misma escena y casi en el mismo personaje. Esta tensión atencional-sentimental a la que nos somete la obra provoca una comprensión inmediata de su *expresión* que consagra toda nuestra experiencia estética: es una suerte vaga de ver e interpretar con el sentimiento, como ninguna otra facultad puede hacerlo, pues sólo el sentimiento es apto para captar la *profundidad expresiva* que toda obra de arte debe de ser,²⁸ profundidad que es aquella interioridad de la obra que se manifiesta en la capacidad sentiente del sujeto de la experiencia estética. ¿Acaso creemos que observando cada piedra de la catedral compos-

²⁵ DUFRENNE, MIKEL: *Phénoménologie de l'expérience esthétique II*, PUF, Paris, 19923, (p, 472).

²⁶ *Ibid.*, (p. 503).

²⁷ RODRÍGUEZ RIAL, NEL: *Curso de estética fenomenológica II*, Ed. do Castro, Sada (A Coruña), 2000, (p. 148).

²⁸ DUFRENNE, MIKEL: «La profondeur comme dimension de l'objet esthétique», en *Esthétique et philosophie*, III, Klincksieck, Paris, 1981, (pp: 140-146).

telana obtendremos como resultado la catedral misma en toda su grandeza? La *profundidad expresiva* de la obra de arte es precisamente aquello que no siendo su materia sería imposible sin su materia. Ése es el ser del objeto estético y ese ser se nos da en toda su profundidad a nuestro sentimiento. Así, apelar a la profundidad no es apelar a la vaguedad, no es invocar una dimensión que nos sirva meramente como horizonte, sino que se trata de apelar a la estructura misma de la realidad artística; supone reconocer que nuestra razón no la puede *maitriser*, y que nuestro sentimiento aunque puede predicarla no puede precisarla en su *totalidad*. No quiere esto decir que la obra de arte sea propiamente vaguedad, sino poeticidad honda y profunda que nunca llega a agotarse en nuestro ser, pues nuestro ser no alcanza jamás a agotarla expresándola. Y esta *condición expresiva*, —que se articula por la correlación de la profundidad del objeto en la profundidad del sujeto, pues mi posibilidad de profundidad se activa y se expresa en los términos afectivos que me despierta el objeto—, es la que da definitiva cuenta de la obra de arte en la teoría estética de Mikel Dufrenne.