

El significado en la forma

Gérald Cipriani

¿Qué relación guardan forma y significado en la experiencia artística? Frente a la tendencia objetivadora de fenomenólogos como Geiger y Dufrenne, este trabajo niega que quepa separar ambas cosas. Los conceptos de “figural”, “morfismo” y “exmorfismo” desempeñarán una función capital en el curso de la argumentación.

La experiencia visual de una obra de arte ha de ser la experiencia de “un momento de forma dotada de significado”: lo “figural”. Mas ¿cómo hemos de entender la relación entre forma y significado que se da en el curso de esa experiencia? ¿Cómo hemos de captar la dimensión formal de lo figural?¹ ¿Cómo hemos de definir su “morfología”?²

En este ensayo destacaré los problemas que surgen de todo intento objetivador de mantener una separación, a veces oculta, entre lo que llamo “morfismos” (materia, dibujo, luz, color o cualidades técnicas) y los “exmorfismos” (cuanto es externo a los anteriores: motivo, tema, el “mundo real”, significación, etc.). Esta tendencia “objetivadora” puede encontrarse, paradójicamente, en fenomenólo-

¹ La dimensión formal debe entenderse aquí como organización visual, o morfología, en relación con el significado, y no como meros “aspectos externos” o incluso “contornos”. El concepto de “fisiología” se aproxima de hecho a aquello que el guesaltismo (en alemán “Gestalttheorie”) o “configuracionismo” se propone: estudiar algo en términos de su estructura y de la mutua dependencia de sus partes.

² El uso que hago de la palabra “morfología” no debe confundirse con el de “fisiología”. La primera estudia lo figural en su aspecto visual significativo, mientras que la última cómo se articulan como funciones partes diferentes que pueden ser visibles o no serlo (por ejemplo, lo estructural, lo crítico, lo psicoanalítico o lo histórico).

gos como Moritz Geiger y Mikel Dufrenne cuando estudian por contradicción “el objeto estético”³. Geiger indaga los efectos nocivos del motivo, las cualidades técnicas y la significación histórica cuando se experimenta una obra estéticamente, y Dufrenne, en su *Fenomenología de la experiencia estética* (1973), distingue el concepto de “obra de arte” del de “objeto estético”⁴. La obra de arte es para él un objeto que tiene el potencial de ser percibido estéticamente, es decir, de convertirse en objeto estético. La primera está ya creada y tiene una existencia histórica, el segundo necesita de la percepción estética para salir a la luz⁵. Yo sostendré que un modo de entender que haga justicia a la naturaleza experiencial de lo figural no puede consentir separación alguna entre forma y significado, lo subjetivo y lo objetivo, morfismo y exmorfismo.

Mi intención, por tanto, es preguntarme si esta terminología y este modo de operar son verdaderamente adecuados cuando de lo que se trata es de elaborar una concepción fiel del momento de forma significativa en el arte. ¿No es el “objeto estético” de estos autores una versión disfrazada de la vieja dicotomía entre la forma y el contenido, el medio y la significación, los morfismos y el exmorfismo? ¿Puede lo figural ser abordado en estos términos, y cuáles son las diferencias entre estas concepciones del “objeto estético” y la idea de lo figural?

1. Sobre el concepto de morfismo

Comenzando por el “morfismo” discutiré la distinción que hace Dufrenne entre material y materia, pues nos sirve para introducir lo

³ Geiger habla en *The Significance of Art* (1986) sobre una “forma de diletantismo en la que una actitud suscitada por aspectos y valores extra-estéticos pretende ser estética, como por ejemplo cuando a uno le agrada meramente el valor del tema de una obra de arte” (Geiger, op.cit, p.182). Pero lo que él llama “actitud extra-estética... también puede, por ejemplo, ser engendrada por la capacidad técnica en la producción de una obra de arte” (ibid., p.183). Y, por último, otro “peligro acecha a los historiadores del arte cuando confunden la significación histórica y estética de una obra de arte” (ibid.).

⁴ Mikel Dufrenne distingue el objeto estético del “ser vivo” (distinción que ha de hacerse en el caso de las artes performativas), del “objeto natural” (en términos del acto creativo) y del “objeto de uso” (en términos de la presencia del creador), y hace una comparación con el objeto significativo (basada sobre todo en la “inmanencia” del significado en lo sensorial).

⁵ De aquí que la investigación de Dufrenne comience por la obra de arte y pase luego al objeto artístico.

que luego se enfatizará radicalmente con el concepto de lo figural. Para Dufrenne lo material es una herramienta y sólo se convierte en materia cuando “expresa” sus cualidades sensibles. El material es el instrumento de una función, significa algo más de lo que significa para un objeto útil⁶.

Si tomamos el ejemplo de *La calle* de Balthus (1933), las figuras humanas no son como material configurado, son materia dotada de significado, con una sensorialidad inmanente. Están constituidas internamente. La calle en torno parece actuar de un modo más neutral, como una alusión que apunta a algo externo a ella, exactamente como un objeto útil en que el objeto es pintura y el uso representar una calle. Nos hacemos conscientes en esta pintura de la distinción entre materia y material, pintura y pintura teleológica. El extraordinario efecto de esta obra es que revela la diferencia constitutiva entre ambas cosas. La materia “significa” algo antes de convertirse en un material usado “para” significar. La elección de la palabra “significado” no es inocua⁷. Evoca una unidad, un medio que significa, una fusión entre morfismos y exmorfismos. Pero prosigamos ahora nuestro estudio de aquellos enfoques que tienden a separar, aunque muy a menudo de modo involuntario, lo uno de lo otro.

El concepto de cualidades técnicas está estrechamente relacionado con el de material. El quedar impresionado por la habilidad técnica que hace de Holbein el Joven uno de los más convincentes pintores realistas del Norte del siglo XVI se debe al acto por el que se reconoce el poder que tiene este creador para dominar el material de suerte que transmita lo que pretende transmitir⁸. La admiración del

⁶ Dufrenne va más lejos incluso al afirmar que “los materiales del artista se niegan a sí mismos como cosas al aparecer” (ibid., p.303). Su dialéctica conforma innegablemente su fenomenología: para él materia y material, inmanencia y significado son polos que pugnan entre sí. ¿Estamos ante algo así como una especulación? Éste es, sin duda, un problema que ha de considerarse en la parte dedicada al “tema” y lo figural.

⁷ Aquí estamos jugando con la afortunada correspondencia entre la etimología anglosajona del verbo “to mean” (“móenan”: proponerse, tener en mente) y el origen latino del nombre “a means” (“medium”: medio, de donde deriva en francés antiguo “meien”: intermedio). Esta noción de “convergencia” es también la que expresa Mark Roskill en *The British Journal of Aesthetics* (1977, p.107) cuando afirma que “preguntar por el significado de una obra de arte... es reconocer —desde uno u otro punto de vista— una complejidad de rasgos que reclama ese término”, para luego decir que “implica... la combinación de una interpretación y una afirmación, la cual puede ser convincente o no”. El significado está entre la afirmación y la recepción, entre el medio y lo que se quiere decir.

⁸ Peter y Linda Murray, en el *Dictionary of Art and Artists* (1989, p.198) no

modo en que Rothko logra en su *Sin título* (1951-55) crear la ilusión de un espacio rectangular sobre una lona es la actitud de alguien que intenta apreciar hasta qué punto el artista logra transmitir un mensaje⁹. Esto implica una referencia a una "realidad" (incluso debería añadir "o idealidad") externa supuestamente existente¹⁰. El espectador que queda impresionado por la complicidad y riqueza ofrecida por los cuadros de Vieira da Silva —véase por ejemplo su *Jaquemate* (1949-50)— piensa necesariamente en su capacidad para reproducir una complejidad y riqueza que existen en el mundo real (o en la mente del espectador). En todo caso, la apreciación de las cualidades técnicas nos proyecta fuera del cuadro: al enfocar la articulación entre material y tema mantenemos el primero separado del segundo. Ya no hay significado, sólo un "télós" externo al que estamos dirigidos¹¹. Pero rechazar este aspecto no equivale a decir que las cualidades técnicas sean ajenas a la experiencia del momento de forma significativa en el arte. Por el contrario, deberían dar paso a la inmediatez del significado y ser la "forma" de lo sensorial. Para estar completamente convencidos de que son una parte constitutiva de esa experiencia basta pensar en los objetos naturales: a menos que uno crea en un creador todopoderoso (una idea que, después de todo, es tomada muy en serio por ciertos astrofísicos contemporáneos), uno no suele buscar cualidades técnicas en el mundo natural. Hablar de un *tour de force* técnico al contemplar el *Giants Causeway* o un bloque de mármol con vetas no tiene mucho sentido. El "objeto natural", en la maravillosa expresión de Dufrenne, es un ser desértico cu-

—
 dudan en considerarlo como "probablemente el retratista más consumado y penetrantemente realista que ha producido el Norte".

⁹ En sus *Complete Writings 1975-1986* (1987, p.67) Donald Judd caracteriza el tratamiento del espacio por parte de Rothko como "casi tradicionalmente ilusionista".

¹⁰ El uso de la palabra "realidad" evoca aquí una autenticidad que puede ser re-presentada pero que no puede a su vez re-presentar. La característica, igualmente externa, de la "idealidad" nos guarda, en este caso, de contraponerla a la "realidad": la primera limita la existencia de las cosas al mundo de las ideas. Por tanto, la existencia de la obra de arte dependería exclusivamente del hecho de que re-presenta una idea pre-concebida.

¹¹ Télós significa en griego fin, finalidad. Kant, como es bien sabido, dedicó la segunda parte de su *Crítica del juicio* a la "Crítica del juicio teleológico". Allí se investigan las dimensiones analítica, dialéctica y metodológica del "juicio teleológico". Entre todas las facetas reflexivas que le atribuye, está el siguiente pasaje, en el que el significado del término "teleológico" se pone de manifiesto: "Ahora bien, no tenemos en el mundo más que una clase de seres cuya causalidad sea teleológica, o dirigida a fines, y que...".

ya imagen se encuentra en una naturaleza que no ha sido transformada por la huella de las determinaciones humanas (ibid., p.146). Lo figural lleva el toque del maestro. Pero no se trata de admirar cómo domina uno el sometimiento del material al tema, sino de ser testigos de su fusión al experimentar lo que Paul Ricoeur llama “la inocencia del instrumento”¹². Las figuras de Balthus están ahí, a través de la “inocencia” del “savoir faire” del creador. Un momento de forma significativa precisa de responsabilidad humana, pero no siempre de la intención del artista, y semejante responsabilidad reside en parte en la particular técnica usada por el creador. Ningún objeto natural puede producir el mismo efecto que los transeúntes de esa calle, pues éstos no son presentados, lo cual “tiene” que ser realizado por un toque humano: la maña modeladora de Balthus que permite que la obra de arte cumpla lo que pretende cumplir.

Ciertamente, lo figural se distingue de lo que se llama “objeto natural” en la medida en que un ser humano no es responsable de este último. Con todo, existe una similitud formal entre ambos: el primero posee un significado que se manifiesta a través de lo sensorial¹³. Es esta inmanencia la que hace que el objeto natural se asemeje a lo figural. Sin embargo, su diferencia fundamental no puede ser olvidada. El último está forzado a ser creado artificialmente. Por una parte, lo figural es “natural” debido a que hay una comunión de la materia, lo sensorial y el significado. Pero, por otra parte, comporta una responsabilidad humana que lo hace distinto de todo objeto natural. La naturaleza no puede hacer deliberadamente que el espectador sea consciente de la dimensión significativa de las cosas a menos que creamos que hay un creador detrás de ella. Si hay o no un creador detrás del mundo natural, obviamente no puede debatirse aquí. De hecho, aunque lo hubiera el problema sería el mismo: sea humano o divino, lo figural o el objeto natural llevan la huella de un creador que está detrás, alguien que tenía la intención de presentar algo a un testigo. Es obvio que la forma puede encontrarse en el mundo natural, pero la condición de estar-creado-para-nosotros sigue siendo segura e incuestionable en lo figural.

¹² En *Histoire et Vérité* (1965, p.225) Paul Ricoeur habla acerca de la técnica refiriéndose a la “inocencia del instrumento”: “La técnica y, en general, todo ‘tecnicismo’ poseen la inocencia del instrumento” (Ricoeur 1965, p.225).

¹³ La dimensión formal del objeto figural (y sólo la formal) se encuentra de hecho muy cerca de la concepción del “objeto estético” de Dufrenne, que, en esta ocasión, “rechaza toda distinción entre la materia y lo sensorial: la materia aquí no es otra cosa que lo sensorial mismo” (Dufrenne, op.cit., p.87).

Como ya se ha mencionado, he decidido usar la palabra "significado" para evocar la noción de una fusión entre la materia y el tema o entre el vehículo y el motivo. Ahora se entenderá que semejante significado sólo cobra forma mediante la sensualidad de tal y tal configuración. En cierto modo, he trazado los límites de esta investigación formal: no hay separación posible entre causa y efecto, origen y finalidad, ya no hay vehículo, no hablamos del medio y la representación, la pintura y la figuración. Hablamos de lo "figural", o del "momento de forma significativa". El problema de una dicotomía oculta puede encontrarse una vez más cuando Dufrenne establece una especie de jerarquía entre el color, el dibujo, la luz, la materia, y esto en relación con la "experiencia estética". Para él el dibujo que define el contorno de un objeto siempre ha ocupado una posición privilegiada en términos de su capacidad para dar forma a un objeto representado. En tanto el espectador se quede con el objeto representado o asigne a la pintura la sola "misión de significar una verdad racional" (Dufrenne, op. cit., p.285), el color tendrá siempre un papel secundario y siempre será posible percibirlo separado de la unidad de la figura pintada. Según él, el color es un aspecto del cuadro que reclama percepción en vez de interpretación. Es la materia pictórica de la pintura, del mismo modo que el sonido es la materia de la música, y en esa medida exige experiencia sensible. Ésta es la razón por la que los colores son "definidos por las funciones pictóricas asignadas a ellos e incluso por su valor expresivo" (ibid., p.289). Si hemos de creer a Dufrenne, el modo como estos colores se eligen y disponen constituye una armonía que asigna significado al objeto. El color no puede tener una función representativa. Sólo el dibujo, el contorno, la forma, la luz y la materia pertenecen al mundo representado o inducen al sujeto perceptivo a referirse a un mundo externo a la figura pintada o esculpida¹⁴. Por otra parte, reconoce que el

¹⁴ El dibujo es categorizado incluso como un elemento estructural, repetitivo, ordenador, o un "ritmo", es decir, algo que organiza y de este modo constituye la unidad de la obra, mientras que la noción de armonía, cercana a lo que puede encontrarse en la música, parece ser atribuida al color. Para Dufrenne tienen poder para articular el material. La obra de arte estéticamente percibida ya no es una cosa material: está gobernada por el ritmo y la armonía. Como resultado tenemos la idea del "trasfondo material que es la materia elemental de la obra" (p.308). Actúa como "la blancura misma" (ibid.) en el dibujo, "el rostro mismo de la piedra" (ibid.) en la arquitectura. Con otras palabras, sigue siendo instrumental. El material, en el caso del objeto figural, ni siquiera es un trasfondo necesario". Ciertamente está animado y articulado por el ritmo y la armonía,

color, a diferencia del dibujo, no puede ser percibido por sí mismo y que necesita de la forma para manifestarse. Y es entonces cuando su "objeto estético" se revela: cuando "la forma se convierte en color sin dejar de ser forma" (ibid., p. 293). Pues el dibujo no es aprehendido en términos de medios representativos, ni es ya corruptor.

Esta posición es, desde luego, muy cuestionable. El color puede ser usado y percibido de un modo muy simbólico, representacional. El mismo dibujo puede ser abstracto, sin tema. Y ciertamente es la combinación particular en que se usan el color, las líneas, la luz, la materia, lo que hace que la obra de arte sea figural. Con otras palabras, a diferencia de lo que ocurre con el objeto estético de Dufrenne, no es cuando todos los rasgos formales de una pintura actúan como el color cuando comenzamos a apreciar el carácter figural de la obra. ¿Es el color, más que las líneas, la luz y la materia, lo que impide reconocer lo representado para así experimentar lo que es presentado? La razón por la que hablamos de un objeto figural ¿obedece a que el dibujo y la luz actúan como el color? Frente al "objeto estético" de Dufrenne, sostengo que la idea de lo figural no concede ningún *status* privilegiado al color o incluso la materia por encima del dibujo o la luz. Ello tendría por consecuencia el volver a trazar una línea entre el medio y el tema, la forma y el contenido, la alusión y el significado. Es un todo cuya particular naturaleza artística es significar algo por medio de la determinación humana. Si estos rasgos formales hubieran de ser analizados por separado, podríamos atribuirles prácticamente cualquier función figural, y de este modo explicar la obra de arte sin prestar atención a sus características particulares. Esto no puede aceptarse y no cabe ninguna generalización manipuladora.

2. Sobre el concepto de exmorfismo

El segundo aspecto integrante de este estudio se sigue de modo natural del primero. Se trata de lo que he reunido de modo cómodo (aunque extravagante) bajo el nombre de "exmorfismos". Este término se refiere a cualquier cosa que esté fuera de la imagen y que pudiera alegar derechos sobre ésta: el mundo representado a través de tema, motivo o significado, el mundo "real" y el mundo reproducido.

el dibujo y el color, la luz y la materia, las formas, el contorno. Sin embargo, pierde este *status* funcional para dejar que la figura se revele como un todo.

Es evidente que el tema está íntimamente relacionado con la representación¹⁵: es una referencia a algo externo a la obra, esté pintado de modo realista o no¹⁶. Para captar mejor la naturaleza de la relación entre representación y objeto figurado, detengámonos frente a un cuadro que, como cabía esperar, resultó de la mayor importancia para pensadores “anti-oculocéntricos” tales como Jacques Lacan y Jean-François Lyotard: el cuadro *Los embajadores* (1553) de Hans Holbein el Joven¹⁷. Se reconoce sin discusión que representa, y que pretendía representar, a Jean de Dinteville (1504-55), que era embajador de Francia en Inglaterra en 1533, y George de Selve (1508/9-41), obispo de Lavaur¹⁸. Están retratados rodeados de toda

¹⁵ Véase cómo explica Dufrenne la “representación”: “Si deseamos entender la representación en el sentido más amplio del término, habremos de decir que hay representación siempre que el objeto estético nos invita a abandonar la inmediatez de lo sensorial y nos propone un significado en relación con el cual lo sensorial es sólo un medio que carece esencialmente de importancia. Es decir, habremos de explicar este significado con arreglo a normas que pertenecen no a la estética sino a la lógica. Lo que caracteriza a la representación y la hace contrastar con el sentimiento no es tanto la realidad de lo que es representado cuanto una apelación al concepto. El objeto representado es un objeto identificable que exige reconocimiento y que espera un análisis infinito por parte de la reflexión. Nos invita a apartarnos de la apariencia y a buscar su verdad peculiar en otro lugar” (ibid., p.312).

¹⁶ Richard Wollheim, en *Art and its Object* (1980, pp.12-22) expresa una opinión parecida con ayuda de su concepto de “ver cómo”: para él la “representación” induce el “ver representacional”, o “ver cómo”, de suerte que “la representación de algo es un signo visual o recortadorio de ese algo” (ibid., p.20), hasta el punto de que “el primer concepto [representación] podría elucidarse en términos del último [ver como]” (ibid., p.17). El modernismo en general corresponde, sin duda, al momento cultural en el que el arte, como nos recuerda Dufrenne, advirtió los peligros de “no ser más que un medio al servicio de la representación” (Dufrenne, op. cit., p. 313).

¹⁷ Para una exposición del “discurso oculocéntrico” en el pensamiento francés del siglo XX, véase Martin Jay en *Downcast Eyes*. Este autor subraya que Lacan y Lyotard se sentían atraídos por el uso de la anamorfosis por su poder “antioculocéntrico”. Lacan, en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1981), veía en la anamorfosis el poder para desafiar “el mapa geométrico del espacio del sujeto cartesiano” (Jay, op.cit., p.363), la “mirada fálica” (ibid.), la “visión del mundo del ojo de Dios” (ibid., 364). Parecidamente, Lyotard se interesa en *Discours, Figure* (1985, pp.376-379) por la naturaleza ilegítima de la anamorfosis. Es “el signo de una escritura desconocida más que una representación”: “le signe d’une écriture inconnue plutôt qu’une représentation” (ibid., p.377). De hecho ambos se inspiraron en Jurgis Baltrusaitis y su fascinación por la anamorfosis, desarrollada en sus *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux* (1969). Para su escrito sobre el cuadro de Holbein el Joven *Los embajadores*, véase Baltrusaitis, op. cit., pp.91-116.

una serie de alusiones iconográficas que sugieren su saber universal en tanto que genuinos humanistas: instrumentos astronómicos, un globo terrestre, un libro de himnos, un laúd, un libro de aritmética, etc. Un observador que procure identificar el motivo del cuadro (a saber, dos humanistas bien situados y sabios) experimenta lo que las figuras nos “dicen” que veamos. El cuadro tiene un propósito, una meta última: mostrar algo que existiría sin el cuadro y que es externo a él. Re-presenta a los embajadores. Más aún, los “pinta”, como si la imagen estuviera perdiendo su naturaleza pictórica. La historia que se cuenta existe ya: narra la suntuosidad y la presencia impresionante de dos sabios humanistas, con un comienzo y un final. Los útiles que los rodean están dedicados únicamente a su causa o, mejor dicho, a “una” causa que se nos invita a reconocer.

Pero lo que es particularmente importante en este cuadro, en la medida en que estoy intentando elaborar la relación entre el tema y lo figural, es la figura que ocupa el primer plano. Se suele sostener que es la representación anamórfica de un cráneo¹⁹. Es fácil identificar mal o no identificar en absoluto la figura pintada. En tal caso desobedece a la lógica narrativa sistemática del resto del cuadro. Se muestra como un nóema —el objeto figural— que reclama una nóesis específica y única —la actitud figural—²⁰. Fuera de esta conexión

¹⁸ Homan Potterton ofrece una precisa descripción del cuadro en *The National Gallery* (1990, p.64): “El mosaico del suelo procede del que todavía existe en la abadía de Westminster. Los objetos que están en la estantería son (estante inferior) un laúd con una cuerda rota, una funda de laúd, un libro de himnos abierto con música, un libro de aritmética medio abierto, un globo terrestre y (estante superior) varios instrumentos astronómicos que incluyen un reloj solar cilíndrico que da la fecha del 2 de abril y un reloj solar poliédrico que marca las 10:30 de la mañana. La edad de las dos personas está indicada en el retrato: la de Dinteville en la vaina de su puñal, la de De Selve en el libro que está bajo su codo. Un crucifijo es visible en parte en la esquina superior izquierda, el adorno del sombrero de Dinteville está decorado con un cráneo... y en primer plano una ‘forma curiosa’ que también cobra la forma de un cráneo visto desde el extremo derecho”.

¹⁹ Lyotard nos recuerda dos tipos diferentes de anamorfosis, que él tomó de su lectura del detallado estudio de Baltrusaitis sobre este asunto: una arroja una “figura anamorfótica plana” (“figure anamorphotique plane”, Lyotard, op.cit. p.376), y la otra es la “anamorfosis catóptrica” (“anamorphose catoptrique”, ibid.). La primera es la utilizada por Holbein de acuerdo a una técnica de proyección en la que figura “normalmente proporcionada” puede verse cuando se refleja en un espejo cilíndrico vertical.

²⁰ Los conceptos de nóema y nóesis se encuentran en las *Meditaciones cartesianas* de Husserl: ambos proceden del griego *noein* (pensar). El citado en

nada ocurre: ni un tema en el que pensar, ni una historia que comprender. He aquí la intencionalidad en su forma más consumada²¹. No es ausencia de tema, sino más bien el acto de enfocar algo: su significado. La anamorfosis tiene un significado, un significado más abstracto precisamente porque está abstraído, puesto entre paréntesis, tomándolo del esquema representacional del resto del cuadro. “Significa” las formas, líneas y colores que muestra. “Debido a que estamos en el mundo, estamos condenados al significado”, dice Merleau-Ponty (op.cit., p.xix). Se sigue que toda percepción formal es significativa. Pero esto no quiere decir que la experiencia de lo figurado se refiera a la recuperación de un objeto representado. Antes bien, como fenómeno visual “significa” una amalgama de colores y líneas que se muestran como tales debido a ese otro entorno pictórico, ese otro estrato significativo en el que los dos humanistas, sus ropas, las cortinas, la alfombra y la mesa forman parte de la misma historia semántica y de la misma unidad. Nada indica que a la figura pintada que representa una mesa vaya a impedirle que represente su función (que es en ese contexto la de significar una mesa), ni a cualquiera de las demás figuras que obedecen a la misma lógica de signos. El momento de forma significativa procede aquí de una figura disidente que parece representarse a sí misma, justo como uno de esos “objetos tautológicos” de los que habla Georges Didi Huberman²². De hecho, el cuadro de Holbein es más complejo en la medida en que la noción de irrelevancia pictórica no ocurre exclusivamente en términos de semántica, sino también en términos de lógica visual. Aun cuando uno hubiera reconocido la figura como la anamorfosis de un cráneo, ¿qué relación guardaría con el resto del cuadro? ¿Qué leyes físicas hacen posible que esta anamorfosis esté

primer lugar es el “objeto de conciencia” (su derivado en latín es *cogitatum*), y el segundo es “conciencia” (en latín *cogito*). En consecuencia, una “descripción noemática” describe lo que es experimentado, y una “descripción noética” investiga al sujeto de la experiencia.

²¹ Husserl, en su Segunda Meditación, define la intencionalidad como sigue: “Los procesos conscientes también se llaman intencionales; pero entonces la palabra intencionalidad no significa otra cosa que esta propiedad fundamental y universal de la conciencia: ser conciencia de algo”. Lyotard, haciéndose eco de Husserl en *La Phénoménologie* (1954, p.54) escribe: “Decir que la conciencia es conciencia de algo es decir que no hay ninguna nóesis sin nóema, ningún *cogito* sin *cogitatum*, pero tampoco *amo* sin *amatum*, ...”.

²² Georges Didi Huberman, en *Ce Qui Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde* (1992, p.28), habla de “objetos tautológicos”, “objetos que no reclaman más que ser vistos como son”.

así en medio de una escena realista? Hay aquí niveles diferentes de representación. En el caso de *Los embajadores*, cuando se reconoce que la figura del primer plano es la anamorfosis representada de un cráneo, lo figural actúa como algo irrelevante o mejor como una diferencia de la lógica visual. Cuando la misma figura no es identificada como tal y en consecuencia es percibida como un conjunto de colores y líneas, lo figural tiene más que ver con la “diferencia semántica”. En ambos casos, la transmisión de un motivo potencial se ve estorbada por algo cuya naturaleza es diferente, y es entonces cuando el tema es desafiado por el significado.

Otra forma de pensamiento representacional estriba en el concepto del significado histórico (y añadiría que cultural) de la obra²³. Por ejemplo, tener en cuenta cuán importante es el *Guernica* de Picasso (1937) para la historia de la civilización occidental o percibir el cuadro de Holbein como una obra maestra de la historia del retrato debido a su penetrante realismo, es tratar la obra como una ilustración, como un objeto iluminador²⁴. Explicar la falta de colores del *Guernica* en relación con el drama humano de un pueblecito bombardeado durante la Guerra Civil española es en cierto modo usar el cuadro para algún propósito externo: el de entender qué contexto histórico trata de representar esa obra. Sin embargo, esto no quiere decir que cuanto es figural en el cuadro carezca de significado: re-presenta un hecho histórico, pero “invoca” una situación dramática. “Significa” un choque en el que no queda lugar para el color y que es exhibido por medio de una tensión extraordinaria entre agresores y agredidos, violencia y paz, oscuridad y luz.

Lo figural pintado no es un objeto re-presentado en la medida en que el espectador se queda con un cierto “de suyo” de la imagen. Esto, como dice Dufrenne, es actualizado por la inmediatez de lo sensorial²⁵. Ambas cosas, la inmediatez y lo sensorial, parecen impedir todo acto de reconocimiento. Al percibir, el observador no relaciona

²³ Geiger distingue la significación histórica de la obra de arte de su naturaleza estética. Véase Geiger, op.cit., pp.183-184.

²⁴ El conocido contexto histórico de este cuadro puede, con todo, recordarse: el 26 de abril de 1937 los nazis alemanes bombardearon durante tres horas el pueblo vasco de Guernica en plena guerra civil para probar sus bombarderos Heinkel y Junker. Esto provocó el primer compromiso artístico explícito de cariz histórico-humanitario por parte de Picasso.

²⁵ Más exactamente, para Dufrenne el objeto estético, debido a que está expresado, “está representado en su verdad... y no en su realidad plana y carente de significado” (Dufrenne, op.cit., p.312).

lo visto con lo ya sabido, aunque ya “es” sabido: ya hemos visto transeúntes en una calle, pero a pesar de ello, las figuras pintadas por Balthus se “muestran” a sí mismas frente a nosotros. Con otras palabras, lo sensorial cuya naturaleza es inmediata no tiene tiempo de transmitir otra cosa que a sí mismo. Debido a que refiere a sí mismo, tiene un significado, un significado encarnado. La materia, lo sensorial, y el significado constituyen por tanto un todo que bien podría preparar el terreno a la idea de la dimensión presentacional de lo figural. En cierto modo, este todo precede al tema y el choque precede al pueblo bombardeado de Picasso, a fascismo contra democracia.

Tras haber subrayado el carácter no representacional de lo figural, cabe preguntarse si no estaremos confinándolo al concepto de arte abstracto. La respuesta es doble. Si, como es habitual, el arte abstracto se define restrictivamente en términos de lo que no es figurativo, en el sentido de que no tiene una correspondencia objetiva en el mundo real, entonces está claro que el objeto figural no es abstracto. Nadie puede dudar de que los transeúntes de Balthus existen en el mundo real, o más bien en el mundo no pintado²⁶. Semejante definición del arte abstracto corresponde a lo que la estética marxista llama “arte formal”²⁷, o a lo que algunas teorías del arte occidentales llaman, por su parte, “arte informal”²⁸. Es lo que

²⁶ Graham McFee, en *The British Journal of Aesthetics* (1994, p.45) hace una observación muy pertinente: cuando se trata de definir “el concepto de verdad” de las representaciones pictóricas, la “diferencia no está entre verdadero y falso, sino entre verdadero del cuadro y verdadero en la calle: ver a la mujer en el cuadro es exactamente eso: ver a la mujer en el cuadro”. Evidentemente, el autor relaciona esto con los conceptos “ver-en” y “ver-como”, desarrollados por Wollheim en *Painting as an Art* (1987). El problema planteado por McFee acerca de la verdad pictórica es cercano al que yo planteo respecto a la existencia objetiva de los transeúntes de Balthus. En tanto que artefactos de Balthus, existen tanto como los transeúntes “reales” de la calle “real”.

²⁷ Plejánov, por ejemplo en *Art and Social Life*, lanzó a comienzos del siglo XX un famoso ataque contra el cubismo por su falta de “realismo social”. Si se define como función del arte la de reflejar las fuerzas sociales, el cubismo, como cualquier otra experimentación formal, es un arte decadente que refleja la decadencia de la sociedad burguesa occidental. Al mismo tiempo, el “arte formal” es rechazado precisamente porque no refleja la “realidad”. Se trata de una contradicción manifiesta que tiene su fuente en un dogma: el único realismo verdadero y posible es el social, figurativo.

²⁸ Los pintores informales de la década de 1950, tales como Fautrier, Dubuffet, Moreni o Lapoujade, rechazaron toda forma de orden representacional, fuera figurativo o geométrico, para así explorar a fondo las cualidades de la materia. De hecho se inspiraban en buena medida en el concepto de lo “informe” de Bataille, entendido como materialismo de la materia prima: “... *informe*

Etienne y Anne Souriau, con algunos matices, definen como “arte de primer grado”²⁹. Ahora bien, si somos más fieles a su etimología y seguimos a André Lalande, para el cual el término “abstracto” se refiere a “cualesquiera nociones de cualidad o relación que se consideren con independencia de las representaciones en las que están dadas, entonces lo que desencadena la experiencia de lo figural tiene que ver con la abstracción. Es una figura que el espectador se ve inducido a aislar e una configuración dada³⁰. Los transeúntes pintados se presentan porque son extraídos de su contexto. Está en cierto modo entre el arte figurativo y el no figurativo, y los Souriau no dudan en clasificarlo como “arte representacional de segundo grado” (véase la nota sobre el “arte de primer grado”). Para mayor claridad defino lo figural como lo que es abstracto y significativamente presentacional. Entiendo aquí que ofrece las mismas características que el arte abstracto en los sentidos vulgar y filosófico de la palabra. No

no es sólo un objetivo con un cierto significado, sino un término que sirve para denigrar dando a entender la exigencia general de que todo tenga una forma”, y la mayor parte de los “materialistas, aunque quieran eliminar todas las cosas espirituales, han terminado por describir un orden del ser que, en la medida en que implica relaciones jerárquicas, se caracteriza como específicamente idealista. Han colocado la materia muerta como cúspide de una jerarquía convencional de hechos de distintos órdenes, sin advertir que con ello han sucumbido a la obsesión por una forma *ideal* de materia, por una forma más próxima que ninguna otra a lo que la materia *debería ser*. ...Ya es hora, cuando se trata del concepto de materialismo, de referir a la interpretación directa de los fenómenos sin elaborar, *con exclusión de todo idealismo*; ...” (citado por la traducción que ofrecen Charles Harrison y Paul Wood en *Art in Theory* [1993, pp.475-476]. El texto original francés se encuentra en *Documents* [París, 1968]).

²⁹ En su *Vocabulaire d'Esthétique*, Etienne y Anne Souriau distinguen “arte de primer grado” de “arte de segundo grado”. El primero es no-representativo; en él “la forma implicada... se refiere y nos informa acerca de un ser presentado por el discurso de la obra por vía de hipótesis o de *lexis* presentada por este discurso, un ser ontológicamente muy distinto de la obra misma”. Este arte es, por tanto, no representacional y no figurativo, y es por tanto lo que se suele llamar, de modo ilegítimo a juicio de ellos, “arte abstracto”. “El arte de segundo grado” sería representacional pero no figurativo. Éste sería a juicio de ellos un modo más riguroso de definir el “arte abstracto”: “... estas formas de arte abstracto claramente representan alguna cosa, idea, esencia, sentimiento, forma, etc; pero no representan objetos del mundo real tal como aparecen en la percepción; éste es, por tanto, un arte no figurativo...”. Así definido, el objeto figural sería una forma abstracta de arte de segundo grado.

³⁰ Esta cita está tomada del *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de André Lalande (1968, p.9): “[abstrait se] dit de toute notion de qualité ou de relation que l'on considère de façon plus ou moins générale en dehors des représentations où elle est donnée”.

está privado de todo significado cuyo equivalente pueda encontrarse en el mundo objetivo. Las figuras humanas pintadas por Balthus están constituidas por la plenitud significativa, se presentan precisamente gracias a que están abstraídas de alguna realidad original. Puede compararse con la música si la definimos tan convincentemente como lo hace el lingüista Nicolas Ruwet, como un lenguaje que se significa a sí mismo³¹. Lo figural señala a sí mismo debido a que posee significado presentacional para el espectador. No alude al mundo real, pero se corresponde con él (en el sentido de similitud o analogía). De hecho, no señala al mundo real, pero representa el mundo real sin ser el mundo real, precisamente por estar separado de él. En este sentido, lo figural es un significado abstraído.

Otro tipo de exmorfismo ha sido introducido, evidentemente, en el párrafo previo: el problema de la "realidad". Antes que nada resumiré como sigue el *status* de lo figural: se muestra, ni informa ni instruye. Revela su significado a través de lo sensorial sin referirse a un mundo externo. No re-presenta un mundo y en ese sentido lo figural no pretende ser idéntico a este mundo. Se revela precisamente mostrando que sus lazos con ese otro mundo se basan en un principio de abstracción. Muestra una correspondencia con lo que llamo el mundo real, pero no "es" el mundo real precisamente porque destaca de él. Aquí reside la dificultad. De hecho tiene que ver más con un ambiente que con un mundo claramente exhibido. Pero esto no quiere decir que sea irreal como en un sueño o una ilusión. El momento de forma significativa tiene su propio mundo y, de este modo, es él mismo real. Esto lo hace posible lo que es externo a él, otro mundo real. Es una forma significativa puesta temporalmente entre paréntesis que juega con el concepto de realidad, y que en todo caso señala cuán arbitrario y subjetivo puede ser el efecto de realidad.

Sin descender a los detalles del acostumbrado debate en torno al problema apariencia/realidad, merece la pena mencionar la opinión de Dufrenne sobre esta cuestión, aplicada a su "objeto estético". El punto de partida de su investigación es la distinción entre los mundos subjetivo y objetivo. Por una parte, el mundo objetivo "no tiene otra prerrogativa que la de ser el límite hacia el que tiende cada mundo subjetivo cuando pasa de ser vivido a ser pensado" (Dufrenne, op.cit., p.192), por otra el sujeto perceptor está "en" el

³¹ Este concepto es desarrollado por el lingüista francés Nicholas Ruwet por medio de un estudio comparativo de lenguaje, música y poesía en *Langage, Musique, Poésie* (1972).

mundo, “abriendo un mundo” (ibid., p.195). Esto va contra dos enfoques tradicionalmente opuestos: el objetivismo racionalista que considera que el mundo no está relacionado con la subjetividad, y el mero subjetivismo que suele presentar al sujeto como “el” mundo. El “objeto estético”, que es presentado por Dufrenne como un “quasi-sujeto” —a saber, en el sentido de que expresa a su creador, es en parte intencional— “puede aparecer tanto siendo en el mundo como abriendo un mundo” (ibid.). Posee una forma de subjetividad aunque siga siendo real. Por tanto, cuestiona la relación entre realidad y mundo estético. Aquí el problema no consiste en sostener que es real el mundo objetivo único. Efectivamente, lo que es puesto entre paréntesis por el espectador que percibe el “objeto estético” es lo que la subjetividad hace real. De hecho es en la pintura representacional donde la imagen no puede ser tenida por real precisamente porque el espectador se refiere necesariamente al mundo objetivo. Por el contrario, su mundo estético constituye un mundo propio y se vuelve real tan pronto como es percibido como tal, tan pronto como revela el mundo expresado y el mundo representado juntos. En consecuencia “el mundo objetivo ya no es considerado como la norma absoluta de lo real” (ibid., p.197). De hecho, Dufrenne presenta el problema realidad/irrealidad en términos de si hay un referente o no. De este modo la realidad de un objeto depende de si es percibido como algo que existe de suyo o no, y de hecho está determinada subjetivamente. Por tanto, su posición no consiste en decir que hay un único mundo real que hace irreal al “objeto estético” por no pertenecer a él. Consiste más bien en usar el hecho de que toda actitud hacia una presunta realidad percibe algo como existiendo de suyo.

De modo que, por lo que toca a este problema, el “objeto estético” de Dufrenne está muy próximo a la idea del objeto figural. Sólo dos puntos muestran ligeras diferencias. Primero de todo, su permanente oscilación dialéctica entre quasi-subjetividad y realidad estética no puede tomarse aquí en consideración. Esto se debe a que está relacionada con la separación oculta de morfismo y exmorfismos: “quasi-sujeto” y “mundo real” son una y la misma cosa, así como el todo de materia, color, dibujo y luz “es” el todo de tema, significación y motivo. Constituye el “significado”, un medio que es significado. Esto, de hecho, no es más que un modo de subrayar más radicalmente lo que Dufrenne sugería con sus mundos representado y expresado, que juntos constituyen su mundo estético.

Más concretamente, en la pintura representacional el espectador tiende a identificar lo que pertenece al “mundo real” que uno cree

que es universal. La mayor parte del tiempo el mundo representado reclama objetividad, mientras que sostiene que el mundo real “es” la objetividad. De modo que el primero presenta una imagen incompleta de la realidad, precisamente debido a la tarea imposible de imitar lo que ni existe ni puede existir por sí mismo o como una autenticidad universal. Lo figural se presenta al espectador como “un” mundo real, y al mismo tiempo comparte la apariencia de “la” figura real. Es un mundo real pero no objetivo que se actualiza en una experiencia compartida con su testigo. Esto nos lleva al segundo aspecto de mi “desacuerdo” con el enfoque que hace Dufrenne de la realidad en relación con su “objeto estético”. La cuestión no estriba, en realidad, en afirmar que ningún mundo real es más que un mundo de suyo y que esto no es privilegio del mundo objetivo. La cuestión no es si los transeúntes pintados por Balthus son reales como tales en el mismo sentido en que pueden serlo las figuras humanas objetivas de la calle. Se trata más bien de reconocer que lo que es objetivamente real es la experiencia significativa que brota de ese objeto figural. Tal experiencia tiene una existencia objetiva y, en esa medida, pertenece al “mundo objetivo” de Dufrenne. Y puedo ir más lejos aún diciendo que, después de todo, sólo el “mundo objetivo” es real e incluye la experiencia como una existencia auténtica, un mundo de suyo.

Otra clase de exmorfismo que surge del problema de la realidad es el de la reproducción. La experiencia que uno tiene de *La calle* como imagen en un libro es distinta, sin duda, de la que brota de la obra auténtica. Esto es particularmente cierto de la pintura y la escultura (quizá debería decir que es evidente) y, en alguna medida, de la fotografía. Uno vive ese momento único de la creación en su propia temporalidad. Es esta presencia del creador la que hace de la obra de arte un logro humano. Se actualiza en una temporalidad compartida entre el artista y el espectador, es un respeto mutuo entre ambos. Mas aún, experimentar la verdadera obra de arte es la celebración necesaria de nuestra naturaleza humana, una especie de reflexividad imposible que refleja en nosotros que el otro es.

El papel de la reproducción de una pintura e incluso de una escultura, apenas hace falta decirlo, es el de invitar al espectador a hacerse una idea acerca de aquello de lo que trata la obra “real”; sólo muestra la prueba de su existencia. La situación sería la misma, probablemente, en los casos del cine, el teatro, la ópera o la música. Pero en vez de ser una imagen reproducida de un libro, una diapositiva o un póster, la reproducción ocurre a través de la televisión o

radio. Para cada una de estas formas de arte el concepto de obra auténtica depende de su particular modo de actuar frente a sus particulares testigos. La película auténtica es la percibida en el cine; la obra teatral, la ópera o el concierto “de verdad”, como quiera que sea interpretado, es el que tiene lugar en el escenario o en un auditorio frente a un público. En el caso de la pintura la actuación es diferente, pero la autenticidad sigue siendo la misma: enraizada en una relación respetuosa, fiel y directa entre el espectador y el creador de la obra. La reproducción transfiere, traduce y afecta el conjunto de materia, dibujo, color, luz, y con ello su naturaleza sensorial. Al ofrecer una versión modificada de la relación antes mencionada, la reproducción daña esa temporalidad compartida por el espectador y el artista, esa experiencia significativa vivida que nos humaniza. Ver en un libro una reproducción de *La calle* en vez de experimentar el cuadro de Balthus en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de hecho le capacita a uno para aproximarse a lo figural en un nivel conceptual, en el nivel de los principios. Esto, después de todo, no afecta a la naturaleza de ningún objetivismo: explicar o analizar una forma significativa no exige fidelidad, respeto y autenticidad vividas. La fotografía en color de *La calle* proporciona, para usar la maravillosa expresión de Dufrenne, una “presencia real pero disminuida” (ibid., p.44). Nos da la posibilidad de estudiar qué es lo figural sin salir, paradójicamente, del campo de los exmorfismos, entendido esta vez como ideas, principios, conceptos. La imagen reproducida no nos impide entender cómo se presentan a sí mismos los viandantes de Balthus al ser abstraídos de algún contexto objetivo. Pero sí que nos impide evocar lo figural, cuya actualidad sólo puede encontrarse en la experiencia de la obra de arte como auténtico logro humano. La experiencia de lo que podría llamarse el cuadro “original” incluye un componente subjetivo: el conocimiento que tiene el espectador de lo que este “original” pretende ser, o de su existencia. Esta es una parte constitutiva fundamental de toda experiencia artística que pretenda rendir tributo a alguna creación artística.

Tal vez puedo añadir que, dependiendo de la naturaleza de la reproducción y de la obra que ha de reproducirse, varía el daño causado por esta “presencia disminuida”. Las reproducciones pueden ser clasificadas y organizadas jerárquicamente atendiendo a lo bien que revelan la presencia de la obra del creador y a la medida en que pueden considerarse obras de arte ellas mismas. Para Dufrenne, en cambio, la naturaleza sensorial de toda obra reproducida se verá ne-

cesariamente empobrecida, y el espectador disfrutará de una experiencia de otra naturaleza. De hecho, ciertos tipos de reproducción (como litografías, bronce o piezas fundidas) sí que poseen una realidad sensorial propia, y el espectador no tiende a referirse a lo que se considera el “original” o el “modelo”. Sin embargo, no deberíamos olvidar que en Dufrenne el concepto de la naturaleza sensorial está relacionado con el valor estético. La autenticidad a la que me refiero reúne lo sensorial y la proximidad del creador humano. Cualquiera que sea su calidad, una reproducción nunca revelará al espectador plenamente la obra de arte como creación auténtica en la que el dibujo, el color, la luz y la materia se funden con el tema y la significación. Nunca se mostrará plenamente como un significado sensorial y temporal que es posible únicamente gracias a la determinación humana, y para el cual resulta irrelevante toda dicotomía entre lo que he llamado “morfismo” y “exmorfismo”.

El formalismo, en tanto que método proyectivo de interpretación, se asemeja a una hermenéutica sistemática irrelevante que se aliena de cuanto hay en la obra. Nos hace seguir las fronteras de Hermes para ver la naturaleza formal de las cosas. No hay ni tiempo ni lugar para una dicotomía entre el mundo exterior y el mundo interior de la obra, entre la causa y el efecto, entre el origen y la finalidad; no hay teleología. Las figuras de las que estamos ocupándonos están actualizadas por la inmediatez de su dimensión sensorial. En consecuencia, no puede haber ninguna oposición entre la “forma significativa” y algún mundo ideal o real, sea cultural, social, histórico o religioso. Sólo hay una fusión: “un medio” que “significa”, un significado que es presentado; y esta fusión es un momento de la forma significativa del que deberían extraerse los mundos representados. Pero lo figural también puede entenderse como una presentación que interrumpe o incluso trasciende ya las representaciones existentes; un suceso que en todo caso no está “pensado” para el mundo objetivo, pero cuya fenomenalidad es “diferente” de éste.

Febrero de 2000

Traducción de Leonardo Rodríguez Duplá