

# De la Materia a la Expresión: “Los avatares de la obra de arte”

Siguiendo la ruta trazada por Dufrenne en su  
*Fenomenología de la experiencia estética*\*

┌ \*Este trabajo hace parte de mi investigación sobre fenomenología y estética,  
que se desarrolla en el marco de la pregunta por los alcances de una  
estética comparada.

Jhovany Garzón  
taumante@outlook.com  
Universidad de Caldas



### **Palabras clave**

*expresión en el arte  
experiencia estética  
fenomenología estética  
materialidad del arte  
onto-estética*

### **Keywords**

*expression in art  
aesthetic experience  
aesthetic phenomenology  
materiality of art  
onto-aesthetic*

## **Resumen**

La fenomenología traspasa la materialidad del objeto estético a fin de captar su esencia tan elusiva. Tal esencia está presente en muchos niveles de existencia o modos de configuración de la obra. En el presente ensayo, se ahondará en la esencia del objeto estético. Esto desde la perspectiva del espectador, quien termina siendo acusado en su conciencia por lo que aquí llamamos los niveles constitutivos de la expresión estética. Cada nivel aporta una configuración 'individual' al fenómeno estético (la obra de arte), para conseguir que la obra sea una totalidad expresante. La expresión y la comprensión de los elementos de la obra son los que determinan el carácter de la experiencia estética lograda, la asimilación del mundo y la entrega al sobrecogimiento que la obra le ofrece a su espectador.

## **Abstract**

Phenomenology transcends the materiality of the aesthetic object to capture its essence as elusive, and that essence is presented at many levels of existence or configuration modes of the work. In this essay, we delve into the essence of the aesthetic object, from the perspective of the viewer, who ends up being accused in his conscience for what we call constitutive levels of aesthetic expression. Each level provides an 'individual' configuration to the aesthetic phenomenon (the artwork) in order to understand that the work becomes an expressive whole. The expression and understanding of the work elements determine the character of aesthetic experience gained; the assimilation of the world and surrender to awe the work offers your viewer.

## 1. Objeto estético y materia

Todo objeto estético es una cosa hecha de materia, independientemente del tipo de material que lo conforme: el mármol de la escultura, la pintura y la tela del cuadro, el papel del libro o el cuerpo del actor que encarna el personaje. Es, en esta condición material del objeto estético, en la que confluye el arte como fenómeno para la fenomenología.

Como fenómeno es sensible y se aborda por medio del cuerpo y los sentidos. Tenemos, entonces, un objeto matérico, el cual abordamos por medio de los sentidos en el marco de un tiempo y un espacio. La fenomenología, para el caso de la fijación en la experiencia estética, se va a encargar de llegar a la esencia de esa experiencia, yendo a la cosa misma, es decir, al objeto estético.

Sabiendo, así, que el objeto estético es una cosa material, debemos entender que, además, responde a una condición formal. Esto quiere decir que esa materia tiene una forma y esta se la da el creador que no es otro que el artista que le imprime una figuración, para evocar mediante ella lo representado. La forma limita la materia del objeto estético y suele ser inteligible, es decir, significativa, cuando logramos distinguir los rasgos de lo que representa. No obstante, el canon realista ha quedado en el pasado y las formas del arte actual pueden llegar a ser ininteligibles, como las figuras abstractas o las deformaciones y combinaciones de las formas, todo esto para expresar cosas más nebulosas, cosas que escapan al sentido ordinario. Lo anterior significa que la forma del objeto estético no es necesariamente figurativa.

Tenemos ahora que la experiencia estética, es decir, la vivencia del espectador que ha sido tocado por el objeto estético, no se puede objetivar ni hacer inteligible a partir de la mera presencia, dado que vemos casos de obras de arte donde el objeto estético no está concentrado dentro de los límites de una materia y una forma, sino que está presente como acontecer. Hablamos de las obras de teatro, las sinfonías y las óperas. Esto último ocurre porque hay momentos en los que ese objeto estético es hecho con la intencionalidad de su autor por traernos, por medio de la materia informada, un mundo que, en su mente, fue al principio pura virtualidad. Llega el momento en el que el objeto estético supera los límites materiales y formales, además de su acontecer, para volverse obra de arte en la reflexión del espectador. Dufrenne (1982) lo dice de la siguiente forma: “una obra de arte es lo que nos queda del objeto estético cuando no es percibido, el objeto estético en el

estado de posible, esperando su epifanía” (54). Es el sentido expresivo que nos queda en el entendimiento; de la cosa que nos evocó tal sentido y es su epifanía sensible lo que sobrepasa toda presencia del objeto estético.

## 2. Condición material del objeto estético

Para partir de un presupuesto seguro en este ejercicio fenomenológico, hay que empezar por caracterizar la obra de arte como una cosa, conformada de materia, la cual se diferencia de las demás cosas del mundo por ser un objeto estético. Este objeto, como cosa, es percibido, en primera instancia, por el cuerpo; esto quiere decir que el objeto estético es percibido en un tiempo y en un espacio. Teniendo esto claro, creemos haber fijado el fenómeno en el cual se centrará nuestra fenomenología de la estética; ese fenómeno es el objeto estético y, como la fenomenología, según la asume Dufrenne (1982), siguiendo a Sartre y a Merleau Ponty<sup>1</sup>, es el estudio de las esencias. En nuestro caso, debemos estudiar la esencia de la experiencia estética; por ello, es bastante conveniente partir del objeto estético que es el cuerpo del arte.

Cuando hablamos de arte, no solo hablamos de pinturas, de esculturas, de edificios o, en fin, de un objeto fácilmente ubicable en el espacio y el tiempo; también hablamos de eventos que, como acabamos de decir, no son tan fácilmente objetualizables; tal es el caso de una representación teatral, la interpretación musical o el recital de un poema. En estos casos ¿dónde está la objetualidad? En primera instancia, debemos asumir que, aunque sean casos problemáticos para determinar su objetualidad, no por ello carecen de condición objetiva. Lo que pasa es que sus niveles de objetualidad se representan en otras dimensiones. Son casos en los que el arte no se concentra en la materialidad de un solo objeto, sino que está dado o conformado mediante varios objetos, por lo que debemos asumir su objetualidad como duración o como vivencia, evento cualitativo que marca, de algún modo, al espectador.

El objeto estético es una cosa independiente del formato artístico al que pertenezca. La forma de fijar el fenómeno que representa el arte para la fenomenología de la estética que aborda Dufrenne (con base en los abordajes estéticos de Etienne Souriau<sup>2</sup> y la fenomenología de la percepción de Merleau Ponty<sup>3</sup>) difiere del riguroso método de Husserl, donde, en lugar de de-

<sup>1</sup> En la fenomenología, Dufrenne se remitirá, en algunas ocasiones, a ambos filósofos para delimitar su alcance fenomenológico, “descripción que apunta a una esencia, entendida esta, en sí misma como significación inmanente al fenómeno y dada en él” (1982 9).

tenerse en lo puramente sensible, busca interiorizar la condición material del arte. Dufrenne (1982) considera al objeto estético en su materialidad apenas un momento inicial de la obra de arte. De acuerdo con él, por sí mismo no es todavía arte, porque falta que se consolide pasando de ser una cosa a ser una experiencia.

Dado que un objeto es lo que siempre se le aparece primero al cuerpo, es el objeto estético el que afecta la sensibilidad del hombre, su *corpus*. En la propia etimología del término estética, *aisthesis*, es visible este carácter esencial, que lo vincula a la sensación. Ahora bien, el objeto estético participa de una intencionalidad porque no es un producto de la naturaleza; es, inicialmente, materia informada, que las manos y la conciencia del creador lleva a ser objeto estético cuando le imprimen una forma.

Como afirma Dufrenne, “el arte es todo lo que se nos presenta como tal en el seno de una cultura” (1982 25) y de una historia.

[L]a historia es para la humanidad ese ‘he ahí’ que se hunde hacia la prehistoria [...]. Y así es como la obra de arte está ya ahí, solicitando la experiencia del objeto estético, y proponiéndose, como tal, a nuestra reflexión en punto de partida. (25)

La obra de arte necesariamente excede al objeto estético. Su determinación termina siendo superior al objeto y superior a la materia de que está hecha.

El objeto estético se vuelve arte mediante el consenso de la tradición que ha estudiado la obra y la ha fomentado en la historia del arte. En ese momento, en ese aparecerse-nos –contraer su sentido– ocurre la evocación, la razón del porqué el objeto de materia informado que ha partido de una virtualidad –la imaginación del creador– era importante. El objeto ha sido formado a semejanza de un concepto, ya sea como la representación de un ente natural, una abstracción, el resultado de la imaginación o simplemente se trate de una mezcla de ellos; no importa su naturaleza, este objeto trae ante nosotros su mundo, un mundo virtual de sentido estético. Su interioridad se manifiesta en su exterioridad mediante la forma en la que el autor decidió plasmarla.

La presencia del objeto estético hace parte de los fenómenos que podríamos denominar intencionales. Se asiste con la disposición para apreciar una muestra de las últimas obras de Picasso. Se llega con la imaginación dispuesta y con un mundo ya presente que trasciende por varios niveles significativos; entre ellos encontramos: la vida del autor, sus fijaciones artísti-

cas e intelectuales, su época histórica, el significado de Picasso para la posterior historia de la pintura, del surrealismo al cubismo, los llamados períodos de su obra, entre otros. Estamos hablando del esteta, el intelectual del arte que no se puede deshacer de lo que, de por sí, le otorga el sentido al hecho de apreciar un cuadro. Entonces, la otra cara de la moneda es la del espectador invitado a última hora y quien tiene poco tiempo para entrar en el clima de intencionalidad. A él no le interesa del arte nada en especial, va allí para relacionarse, para empaparse de cultura, mientras socializa con sus compañeros de trabajo. No podemos afirmar que el primer plano de este sujeto sea el arte. En este caso el arte es solo la excusa, un contexto singular.

Este espectador no pasa de la sola presencia de la obra de arte, lo sabe porque todo el mundo lo dice y lo acepta a su alrededor. “Era un genio”, dicen, “ha revolucionado la forma de representar con su cubismo”, todos asienten y él también. En la pared ve un cuadro lleno de cuadros y cubitos deformados de varios colores. Los cuadros tienen ojos y orejas, y si se pone a abstraer las formas se da cuenta de que es una persona y le parece gracioso. No tiene por qué saber que fue una de los primeros que se atrevió a pintar así. ¿Y eso qué? ¿Cuál es la importancia de que en el mundo del arte un artista empiece a hacer las cosas de otra manera, que aun sabiendo pintar como un maestro decida hacerse tan difícil para mostrar lo que quiere decir? Como si para decir algo diéramos rodeos absurdos. Las obras de esta época son técnicamente perfectas, al menos eso es lo que se mantiene, pero lo que dicen o representan solo vale la pena en su “nebulosidad”.

Digamos que es un autor que quería decir algo que no se puede decir en una sola figura en el plano. Lo que quiere decir que solo puede ser dicho mediante figuras que evoquen muchas otras figuras, para que el significado esté completo. No solo eso, también su estilo es parte constitutiva del significado, parece decir: “¿qué gracia tiene pintar al estilo clásico, representando el mundo figurativamente?”. Si ya todo se hizo, está agotado, ya es algo que se ejecutó de la mejor forma posible, es un estilo insuperable. La cuestión es hacer-

2. Dufrenne acude a Souriau para darle fuerza a la idea de una estética en general. La tarea de estudiar las artes particulares, dice Dufrenne, es para los críticos de arte, mientras que la filosofía es universal y quiere hallar una correspondencia en las artes. Justamente el libro de Souriau se llama: *La correspondencia de las artes*.

3. El concepto de cuerpo en Merleau Ponty es uno de los aspectos que Dufrenne rescata de la propuesta de la fenomenología de la percepción, el cuerpo no solo del espectador, del creador o del ejecutor, también el cuerpo de la obra. ¿Qué tan sensible puede ser esa materia de la que está hecha la obra?, quizás tan sensible como la carne del artista, esto no es necesariamente un inspiracionismo, en términos de Dufrenne (1982), es parte de la subjetivación de la obra de arte.

se a un estilo propio y pulirlo. Es ahí donde Picasso es un verdadero artista, en el sentido de creador, puesto que resignifica su mundo e invita a resignificar el mundo del espectador. Abre una ventana que deja ver lo excepcional que puede llegar a ser esta apertura estética, esta reflexión sensitiva. Le dice algo nuevo al arte, dialoga con la historia del arte y le aporta, la enriquece.

### 3. Presencia

La presencia de un objeto es lo más inmediato, lo sensitivo, con lo que te chocas. El objeto es ese “ante-mí”; pero, como ya hemos visto, el objeto estético no es un objeto cualquiera, no es un objeto natural y tampoco funcional; es un objeto convencional e histórico. Para el espectador iniciado es el “he ahí” que le ha mencionado la historia –las obras de arte que existen, en su mayoría, tienen más años que cualquier hombre– son objetos trascendentes. De por sí, el clima en el cual se pueden apreciar es solemne, como para que el espectador no se confunda y piense que es algo corriente y se sienta a su nivel. El arte es, pues, una presencia excepcional.

Así, ¿qué sucede cuando estamos ante la *Mona Lisa* en el Museo del Louvre? Por más familiar que nos resulte esa pintura, algo debe ocurrir. Por ejemplo, aunque moleste, podría ocurrirnos recordar que ese objeto vale más que cualquier persona o, algo menos cruel, que ha pasado por las manos de los hombres más poderosos a lo largo de la historia, superando en vida a cualquier hombre sobre la tierra. Muy acertada resulta la definición de Dufrenne de la obra de arte como “cuasi – sujeto” (cf. 117).

La obra es, por tanto, autoridad histórica; sin embargo, esa autoridad la debemos asumir como admiración. Es ante todo de admirar. Por muchos motivos que confluyen en el instante, en el momento de presentarse-nos, eso es lo que se llama en esta fenomenología la presencia, dialéctica entre autoridad y admiración. ¿Por qué? Porque es un objeto que algo expresa mediante la disposición formal de la materia que lo constituye. Su presencia tuvo, durante mucho tiempo, como adjetivo calificativo, ‘lo bello’ y se entiende que ese ‘bello’ del arte clásico es por la hermosura de lo representado, la naturaleza sublimada, la proporción y la simetría de los cuerpos; es poner la figura principal en el medio de la obra, y de esa forma causar admiración en el hombre. Empero el arte bello fue superado. De una u otra forma la perfección aburrió a los artistas. La simetría y la proporción aurea, que pregonaban los antiguos y que aún en el renacimiento era una categoría que definía

el arte, paulatinamente fue dejada de lado y pasó a ser una reliquia del pasado.

No obstante, el arte como evento sigue teniendo presencia originaria y, si ya no causa admiración por su belleza representada, es por otras razones. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta ahora –no es que en ese periodo no se hicieran representaciones naturalistas, de hecho aún existe el preciosismo– el arte renunció a la belleza, renunció a la grandiosidad ostensible de la forma y proporción áurea, para alcanzar otro tipo de grandiosidad, la grandiosidad de la expresión sin más; obviamente, el artista debe tener algo singular que decir. Por su obra, demuestra que lo que expresa no tiene nada de común, debe pinchar, debe punzar el entendimiento, poner a pensar. La presencia de la obra de arte es intrigante en muchos sentidos.

La presencia no agota la comprensión de la obra; de hecho, la libera, en un esplendor de sentido estético. La presencia del objeto artístico inculca la inquietud de conocer más sobre ese objeto que se libera gracias a nuestra apreciación. Es una presencia matérico formal que devela una interioridad que quiere compartirse con el espectador. La mirada de la obra es su presencia y esa mirada deja ver lo más profundo de su alma. Entonces, el espectador es perceptivo desde su conciencia y, de esa presencia, se trae datos de sentido que lo llevarán al otro nivel de la experiencia estética vital para conformar la expresión. Cuando el objeto estético se convierte en un objeto expresante para el espectador, se vuelve, también, un objeto familiar, porque empatiza al reconocer en el objeto estético una proyección de la sensibilidad humana.

### 4. Representación

Cuando vemos *El Barco de esclavos* de Turner<sup>4</sup>, pese a su figuración tan caótica, decimos que es una pintura que representa a un barco en un mar revuelto, en medio de un ocaso anaranjado. Pero también expresa algo que escaparía al espectador apenas iniciado, esto es: que Turner fue un revolucionario de la pintura, que es el pintor de la luz. Lo que representa Turner en sus obras es la naturaleza de la luz en las cosas, en territorios que se propone traducir al lienzo mediante el óleo. El espectador no tiene por qué llegar, en el primer encuentro, con la obra a esa asimilación de lo representado en su totalidad. El sentido de lo representado es algo que necesariamente debe ser contraído mediante la apreciación y la recurrencia, un ir y venir de la conciencia

<sup>4</sup> 1840, óleo sobre lienzo, museo de Bellas Artes (Boston), Estados Unidos.

que hace el juicio de gusto. Para el creador, lo que tiene por representar de su experiencia vital es inabarcable por su magnitud. La representación es una composición de elementos que constituyen una composición que recoge el sentimiento de lo expresado. El arte se expresa mediante lo representado.

Las formas en las que está encarnado lo representado –es decir, las palabras y ritmo de unos versos, la pintura dispuesta figurativamente sobre el lienzo, el cuerpo de la bailarina danzando en el escenario o el bronce hueco de la escultura– son formatos distintos del arte, donde confluye su inminencia material y formal. Hay que ir más allá y ordenar esa materia y formas para extraer el sentido de lo representado. Hay que ir más allá de la presencia del objeto estético, más allá de sus partes y captar el todo, la duración en el tiempo y el espacio del objeto estético con todos sus accidentes.

El artista representa lo que quiere narrar con su obra, le imprime su propio estilo a los temas que obsesionan su época respectiva. Por ello, la historia de la pintura fue, por muchos siglos, una constante actualización de temas clásicos por parte de los artistas, de sus estilos particulares y los de sus épocas endémicas. Por ende, es en el estilo en lo que difieren las representaciones de un mismo tema. El Cristo de Grünewald<sup>5</sup>, verdusco y famélico, expresa algo totalmente distinto al Cristo de Leonardo<sup>6</sup>, con su presencia cósmica y mística, pese a que ambas representan un mismo motivo. Lo que extrae la conciencia de cada una de ellas es distinto. La materia y los distintos elementos, como el color y la biométrica de las representaciones del *Ecce Homo*, dicen cosas diferentes. Por esto podemos decir, en efecto, que Grünewald representa un Cristo muy humano y Leonardo representa un Cristo sobrehumano. Y así sucesivamente podríamos revisar todas las representaciones de Cristo a lo largo de la historia y discernir estilos propios en los artistas y los cánones en los cuales estaban inmersos.

El modo en el que el artista se desempeña sobre su material, la presión de su mano, la grafía, la factura y condición del movimiento dan cuenta de una inteligencia de su mano sobre el material, un modo que es solo de él y con el cual atribuye a la materia la forma y distinción de lo que pretende representar. El lienzo recoge este estilo emplazado como una membrana que recibe las vibraciones y las memoriza en información de un mundo que se trae ante sí para expresarlo como emoción particular, o sea su esencia.

## 5. Reflexión

A lo largo de la historia, el arte ha necesitado justificarse. En la antigüedad y en virtud del misticismo, el arte era entendido como una aplicación de la tecnología que tenía su origen en la inspiración divina. Lo que hoy conocemos como la concentración del artista en su trabajo era, para los antiguos, el efecto de las musas en el alma del creador, quienes lograban que lo que creara fuera émulo de lo verdadero, que fuera más que una simple copia. De manera similar, en la Edad Media, por ejemplo, cuando el arte estaba estrechamente ligado al cristianismo, representaba la epifanía en el alma del artista, pero sin la esencia pagana y naturalista de los antiguos. Lo que se representaba era el cielo poblado de luz y un Dios amoroso. Esta era la biblia de los pobres a quienes, por no saber leer, la imagen les era más útil que la biblia real. La modernidad fue la que develó el problema de la justificación del arte en toda su magnitud. Hegel, quien declaró la muerte del arte, a su vez, lo dejaba como una de las formas del espíritu absoluto. ¿Qué quería decir Hegel con que el arte había muerto? A esto podríamos contestar que la muerte del arte es como lo ve la sociedad secularizada por efecto de las vertientes filosóficas que acuñaron justamente la modernidad, a saber: el racionalismo y el empirismo –de nada sirvieron los intentos de contención poética que ejercieron los románticos alemanes, con su ensalzamiento de la naturaleza y los valores antiguos del vitalismo panteísta–. El racionalismo, en su fase crítica, por medio de la filosofía kantiana, atiza el ímpetu de la revolución industrial. Y el campo verde en el cual crecieron los románticos entre sueños helénicos es parcelado por completo, y, mediante el paso de los años, se vuelve el albergue de fábricas emanadoras de hollín y de seres despersonalizados. Tampoco pudieron evitar la muerte del arte las obras de los prerrafaelitas, intentando reimplantar el canon de los cuatrocentistas. Entonces el arte se muere de subversión; es lo subversivo que se vuelve lo que lo divorcia de la sociedad burguesa que quiere también ideales de grandeza.

Es el tiempo en el que, para la historia de la pintura, aparecen personajes tan importantes como los impresionistas y el mismo Turner, quienes, ahora,

5. 1512-1516, (tabla central del retablo de Isemheim), museo de Unterlinden, Colmar, Francia.

6. 1506-1513, óleo sobre nogal, National Gallery of London, Londres, Inglaterra.

7. Para ahondar en la cuestión de la muerte del arte véase *La actualidad de lo bello* de Gadamer.

quieren representar lo profano, lo inminente del mundo. Sin embargo, no solo en la pintura se gestó esta revolución; la poesía, de la mano de Baudelaire, se volvió maldita; a la par, emergen de los *ghettos* de la gran ciudad los decadentes. Estos son los nuevos artistas, son como *ronins*, no son como los artistas del pasado que trabajaban para reyes y príncipes. Estos artistas modernos no tienen señor, son *dandys* tan libres como el viento, amorales y sin ningún propósito más allá de serle fiel a su propia inspiración. Lo que representan sus obras es lo que sucede en la entrega del burgués a su estilo de vida. En gran medida, los mitos fueron dejados de lado, así como los temas cristianos, para mostrarle su propio reflejo a la sociedad, como una fotografía que, por realista y cruda, la desencantaba el arte: las series de los bebedores de ajeno, la de los bañistas a la orilla de río Sena, la de los viandantes en los populosos bulevares de París.

Lo que vino después y hasta la actualidad es historia conocida, el principio del siglo XX y las vanguardias representaron la consolidación del arte emancipado.

## 6. Asimilación comprensiva

El arte actual solo se comprende en relación con su expresividad y en que es la acción de un creador que tiene una mirada singular del mundo y la plasma en su obra. Lo que dice el artista no es lo cotidiano ni lo normal. Su mirada y su punto de vista son los que justifican su arte. Mas no siempre fue así.

El arte se justificó a lo largo de los años en fuentes de convención como la religión y la cultura; sin embargo, posteriormente, para la burguesía, en medio de la secularización de la modernidad, con el racionalismo y la crítica kantiana, fue un arte huérfano, que no se identificaba con la sociedad en la cual se originaba, aunque era un arte que, de todas formas, la reflejaba; la poetizaba de cierta forma –como lo hizo Baudelaire con los lupanares parisinos, las prostitutas y los seres desahuciados–. O en las grandes novelas y relatos como los de la *Comedia Humana* de Balzac, que mostraban el ser y el acontecer de esa burguesía con rastros aristocráticos. Por medio de las novelas de Balzac, asistimos al origen de la sociedad de clases, donde el arte no cabía como posibilidad ecuménica de transformación y expresión de la sensación inmediata en esta sociedad. Por ejemplo, las obras de los impresionistas fueron rechazadas por los aristócratas, quienes se ufanaban del arte del pasado y vituperaban a los artistas del presente por profanos y sin fe en el gran arte. El problema para los burgueses poderosos era que su arte endémico

no los podía mostrar tan engrandecidos como ellos se sentían. En este momento, mientras el arte está muerto para Hegel, Baumgarten creaba la estética como materia de estudio. Para la fenomenología, justamente, la muerte del arte representa su posibilidad de análisis. Si el arte ha muerto es el momento justo en que el filósofo puede alejarse lo suficiente de él para verlo en su panorama general.

Con la muerte del arte, parece haber llegado su desacralización y, ahora, es explorado como cualquier objeto de investigación. Es visto por todos los lados y desde todas las miradas posibles. Del arte, se pueden identificar tendencias, sistemas, avances técnicos en la forma de asimilar la perspectiva. Los estudios con lentes y cámaras oscuras son cosas que se alcanzan a dimensionar como revoluciones estéticas, por medio del alejamiento histórico del hecho fundacional. Así, por ejemplo, está el primer pintor que supo utilizar las lentes para captar fidedignamente los múltiples matices de lo que se va a representar: Caravaggio. Según los expertos, fue uno de los que logró captar la expresión más natural de sus personajes, es decir, expresiones descuidadas. Las investigaciones de los expertos científicos teorizan sobre el uso sistemático de lentes y cámaras oscuras en varios artistas, permitiéndoles alcanzar los niveles de realismo que alcanzaron, como Vermeer, Rubens y van Dyck. En un sentido muy amplio, estas cosas ayudan a hacer más comprensible el arte. Y, mediante la innovación y las posibilidades técnicas del gran formato de la historia del arte, emergen las obras como sobresaltos, como puntos de quiebre en la historia del arte; y una vez que la historia hace tomar distancia al filósofo del arte, se va haciendo posible enunciar otros significados no advertidos antes.

La representación de los mitos estuvo presente por mucho tiempo en los motivos esenciales del arte. Entonces se veía el acontecer de las obras como una epifanía divina. Se representaban entre los motivos básicos los temas cristianos y judíos, que ya de por sí representaban digamos fabulas y moralejas. Por mucho tiempo, en la cultura, las representaciones del arte estaban sobre-comprendidas<sup>8</sup>. El título de la obra evoca la moraleja como la representación de Sansón y Dalila<sup>9</sup>. Se vuelve el arquetipo enunciator del hombre que pierde la cabeza por una mujer, de un decapitado; es también

8. Muchos temas clásicos en el arte son propios de la iconografía cristiana y cuentan con muchas versiones en los distintos formatos del arte.

9. Por ejemplo la representación de este tema de van Dyck: 1630, óleo sobre lienzo. También Rubens pintó su versión entre 1609-1610, óleo sobre lienzo, National Gallery of London.

Juan el Bautista quien pierde la cabeza por el capricho de la malignamente pueril Salomé<sup>10</sup>.

## 7. Consolidación de la expresión

Los planos de presencia, representación y reflexión son las etapas previas a la expresión en su totalidad. Ha pasado mucho desde que el artista imaginó una posibilidad estética, un mundo virtual cargado de motivos evocadores mediante la propia sensibilidad del artista, dispuestos de acuerdo con su estilo propio; materia dispuesta con intencionalidad, describiendo formas o la ausencia de estas.

En el objeto estético y en su consolidación como obra de arte, adquiere la cualidad expresiva “el arte, pues, solo representa expresando, es decir comunicando por la magia de lo sensible, un cierto sentimiento gracias al cual lo representado puede aparecer como presente” (Dufrenne 173). Es la encarnación en la materia de un modo virtual de existencia. Solo mediante esa encarnación e in-formación del artista a la materia, que copia la esencia trascendental de las cosas y, a su vez, como en el caso de Miguel Ángel, el mármol de la escultura representaba lo impenetrable de un mundo tan real para él como la realidad (cf. Dufrenne 55).

Es la forma o su ausencia lo que empieza a enunciar, a decir, a comunicar. Entre más educación estética tenga alguien, mejor puede extraer los motivos de las formas en la materia. La forma es lo que hace a la obra un ser particular, es su marca de individualidad. Si la forma que representa una obra es demasiado reproducida, pierde su calidad artística, se convierte en *Kitsch*, se empobrece la autonomía de su significado, se vuelve una representación popularizada que no corresponde al carácter individualizado de la obra de arte. La forma contiene los *qualias*, es decir, los inteligibles de la obra de arte, que son tomados y con la imaginación encastrados en un marco de comprensión de la obra. Cada quien reconoce el relato de la obra en su cabeza. Lo esencialmente comprensible de las obras es la raíz del relato, por lo que persiste en todos los espectadores una asimilación general del significado de determinada obra, aun a pesar de la variada circulación de interpretaciones que propone el arte moderno tan volátil y ecuménico. Se tienen discursos convenidos sobre la obra de Pollock, de Warhol, de Duchamp, los cuales dan cuenta de una profundidad inagotable en lo que parecen trivialidades, como si sus autores hubiesen tenido solo la intención de ser triviales. No se tiene en cuenta que lo que quisieron fue revolucionar el arte poniéndolo a reflejar lo trivial; de cierta forma,

esto incitó a la autoconciencia del arte. Se actualiza la pregunta por lo que es o no arte. Se enuncia también que el arte no tiene responsabilidad con determinadas formas o estilos. Es una nueva declaración de principios del arte sobre las academias y un nuevo punto de inflexión en la historia del arte como la que representaron en su época los impresionistas.

A pesar de que el arte se hace –por voluntad– cada vez más nebuloso e inasible, siempre va a ser una invitación a desmontar el engranaje interno de su sentido, de desarmar su mecanismo como si fuese una máquina de tracción animal. En este proceso, al artista también lo desmontan biográficamente para desentrañar sus obsesiones y poder explicar su obra. La obra, por su parte, siempre debe decir algo sobre la sociedad que la incubó y se le pide participación política e histórica, o que esclarezca conductas del hombre. Todo esto de acuerdo con la teoría desde la que se le acoja: marxismo, psicoanálisis, formalismo, estructuralismo, etc. Todas las teorías tienen algo que extraer de las obras de arte para justificarse y justificarlas.

Tradicionalmente, el arte ha tenido razones que, con los años, fueron dejadas de lado: se hablaba de razón comunicativa, de razón funcional y de razón poética (Vilar 2005 108). Hoy en día, no se habla de estas razones; estas son, más bien, preceptos interiorizados que aún conviven con la experiencia estética, pero configurados en un solo concepto. Las razones comunicativas, funcional y la poética para esta fenomenología, se pueden sintetizar en expresión. La obra de arte comunica expresando. Su función es expresar y esa expresión es indefectiblemente poética.

La asimilación de la expresión como esencia de la experiencia estética libera al arte de ciertas convenciones, las cuales lo obligaban a parecerse entre sí para generar tradición estética. El que el arte sea esencialmente expresivo lo libera de los conceptos que buscaban generalizar las obras como si fuesen las ovejas de un rebaño histórico; reivindica el carácter inminentemente emocional del arte, la realidad de que solo existe para ser apreciado y no tiene función alguna fuera de ella. Nadie, cuando llega a la casa de un amigo, pregunta para qué son esas cosas colgadas en la pared, ¿acaso están cubriendo una mancha o un hueco en el muro? La función es expresar en el ambiente mediante su colorido y conformación, amenizar el lugar.

Haciendo referencia a como Gombrich ve las cosas, de la simple representación a la expresión lograda

<sup>10</sup> Por ejemplo la versión de Carlo Dolci: 1665-1670, óleo sobre lienzo, Windsor Palace. O la de Caravaggio de 1609, pintura al óleo, Palacio Real de Madrid.

de toda obra de arte hay un trecho, una brecha que solo se puede salvar mediante la reflexión, el trabajo de la imaginación para abrir puertas aún vedadas de nuestro entendimiento (cf. 1997 304-307). El arte y la imaginación forjan llaves maestras que abren sensitivamente al espectador para acoger la expresión. En estas nuevas estancias de la comprensión, el entender queda de lado y el ánimo se dispone a sentir la obra de arte, a dejarse llevar por el motor de su inminencia. Es, el movimiento sensible que propone el arte, lo que desata su expresión; es por lo que la obra sigue viva en nosotros, aun cuando el objeto no esté allí. Las llaves maestras de las que habla Gombrich son el efecto de la experiencia estética y, de esa manera, la obra abre un mundo al espectador, una posibilidad de ser. De ahí la importancia del estilo, la visión y el genio del artista, y la preponderancia en el arte moderno de la originalidad. En el cine, por ejemplo, triunfan las obras que narran mundos posibles diferentes al humano. El concepto de lo raro en el arte contemporáneo ha tendido a punzar el intelecto del observador, lo que por agudo exige de reflexión.

El artista abre, mediante la materia informada que crea, una suerte de portal hacia el motivo que lo obsesiona; tal como Gombrich también señala en la obra del pintor inglés Constable (cf. 320-329). Los paisajes de Constable, el clima bucólico y pastoril. De eso es de lo que está prendada el alma del artista; es su sueño recurrente, el arte es soñar lúcidamente. Constable guardaba su lugar ideal en el alma, el olor de los leños viscosos, el molino de su padre, el traqueo que este emitía en su acción, la campiña verde y sombreada a la distancia. Era un pintor realista y pasó mucho tiempo formándose, estudiando a los maestros y desentrañando la forma en que lograban copiar de la realidad los árboles, las rocas, las cabañas de los molineros. El ser de todo eso es su familiaridad, la forma en la que se hace sensación y portal a la realidad de escena. A Constable su pintura realista lo transportaba a su infancia y en este sentido se convierte en un sentimiento general, el de una sociedad en plena revolución industrial en tensión con una infancia en el campo. El arte de Constable es la añoranza al estilo de los románticos. Así el arte acaba cumpliendo su promesa expresiva e inminentemente sensible.

## Bibliografía

- Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencia estética*. Vol. 1. Valencia: Editorial Fernando Torres, 1982.
- Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Gombrich, E. H. *Arte e Ilusión*. Madrid: Debate, 1997.
- Souriau, E. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Vilar, G. *Las razones del arte*. Madrid: Machado, 2005.