



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
I.VII ARTE Y METAFISICA

I.VII
ARTE
Y
METAFISICA

José Luis de la Mata

Madrid, 1971





I-VII- ARTE Y METAFÍSICA

Abordajes:

I.VII.1

Metafísica y Estética: J.C. Piguet. La pregunta: lenguaje + ente = ser. Lenguaje y sentido: los modos del significar. Tipos del lenguaje (LS, LL, LM).

I.VII.2

Significación y fenomenología. Fenomenología de la obra: examen de teorías.

I.VII.3

La cuestión crítica del lenguaje

- el “qué” del lenguaje (denotación)
- el “quién” del lenguaje (connotación)

Problema del “sentido”. “Sentido del sentido”: la expresión.

Fenomenología de la expresión.

I.VII.4

Objeto y sujeto en los tres modos de la Intencionalidad. El “Das” y el “Was”. Conclusiones de los análisis anteriores.

I.VII.5

Determinación del estatuto de intencionalidad:

- orden del Hacer
- orden del Ser
- orden del Conocer.

I.VII.6

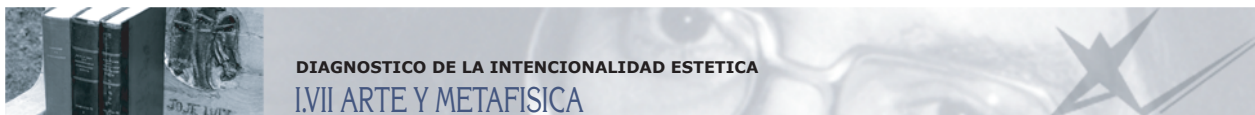
Análisis de la obra de arte: 1º.- Como significante; 2º.- Como significado; 3º.- Como unidad de significante y significado.

La noción de forma.

I.VII.7

Crítica de las posiciones de J. C. Piguet.

Vamos a referirnos en este apartado al planteamiento estético realizado



por J. C. Piguet en su obra "De l'Esthétique à la Métaphysique". Conscientes de su importancia y en las necesidades de nuestra propia elaboración, trataremos de hacer un resumen lo más objetivo posible de su planteamiento del problema. Esto nos obligará quizás a prescindir de aspectos muy interesantes, pero la libertad de síntesis nos consentirá incluir de vez en vez precisiones y comentarios que procuraremos, en todo momento, deslindar para que no se confundan ambos planteamientos. Entramos ya sin más preámbulo¹.

Piguet comienza planteando una aporía: la metafísica es un discurso sobre las cosas y lo que se pregunta es qué tipo de discurso es y sobre qué cosas versa. Y la primera afirmación, como al desgaire, es que todo discurso confiere cierta consistencia a aquello de que se habla, aunque aquello de que se hable sea, en cierta manera "la nada". La tensión, sin embargo, consistirá en encontrar primero la cosa, para después buscar el discurso sobre ella; de todas formas, discurso y cosa se corresponden, al punto de que buscar la una es encontrar al otro y recíprocamente. En realidad ninguna otra cosa hicieron Leibniz y Hegel sino ser fieles a esta intuición: así, Leibniz buscará el elemento fundamental a partir del cual se construya todo el discurso, en tanto que Hegel planteará de una sola vez todo el sistema del discurso, pues considera que es él la verdadera morada del ser. Habida cuenta de lo anterior, se pretende que si a la metafísica le es dado poseer un discurso es porque, paralelamente, debe poseer una cosa. Sin embargo, su pretensión se complica por la absolutidad en que se propone, ya que no sólo pretende poseer una cosa, sino que quiere, además, la cosa-fundamento; y, al mismo tiempo, el discurso sobre esa cosa, que también habrá de ser principio de todo discurso. Pero en la agonía de esta pretensión, la metafísica no puede hacer sino buscarse un modelo, es decir, una ciencia regional ya constituida, por tanto la unión de la cosa y su discurso. Digamos que el modelo que se propondrá la estética, precisamente porque al haber superado esta disciplina las contradicciones del psicologismo y del normativismo especulativo, su propósito es auténticamente ontológico. Pero esto implica que, en cuanto ciencia, la estética sea un discurso coherente que recaiga sobre algo y este algo no es otra cosa que el conjunto de cosas reales singulares constituido por las obras de arte. El problema es que esas obras de arte son, a su vez, palabra, por lo que su conjunto será un lenguaje. Pues bien, de modo semejante a como la estética versa sobre un lenguaje -es un metalenguaje-, también la metafísica, por tomarla como modelo, se pretenderá como metadiscurso de los discursos representados por todos los discursos que versan a su vez sobre las cosas. Por tanto, "una de las dos ideas centrales de este libro es la de que existe una cierta manera de significar por medio del lenguaje que no es propia de la filosofía tradicional ni de la ciencia ni, en fin, del arte, sino que es común a la estética y a la metafísica y que asegura a estas

¹ J. C. Piguet: las páginas que vamos a resumir se extienden desde 2 a 50 de la o.c.

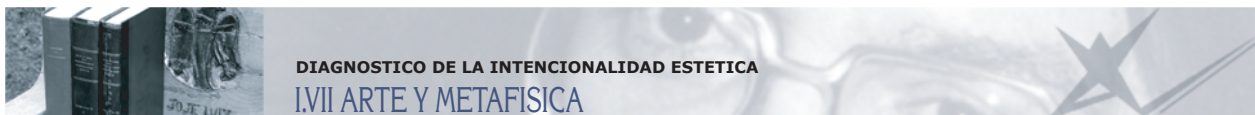


disciplinas su especificidad y autonomía. Y se trata de una cierta manera de tratar las cosas por medio del lenguaje que se confunde con el modo habitual del discurso filosófico, científico o artístico"². Para abordar este modo peculiar de significar, abordaremos, primeramente, los modos significativos propios de la ciencia y el arte.

MODOS DEL SIGNIFICAR EN CIENCIA Y ARTE

- El lenguaje en ciencia es portador de sentido, SINNTRÄGER (El sentido de una proposición científica viene determinado por un contexto teórico relacional que confiere a la proposición su sentido. Es decir, el contexto relacional es el que fija las acepciones de los signos empleados).
- El lenguaje científico transfiere las significaciones desde las premisas a toda la cadena (el sentido pasa de un término a otro: eliminadas las premisas de un sistema, éste se disgrega en absoluto). En este sentido, puede hablarse de TAUTOLOGÍA, si se considera desde el exterior; desde el interior el sentido se va explayando a medida que se penetra en el sistema científico dado. En cada etapa de la lectura, el lector hace, por así decirlo, la integración de los elementos de sentido.
- El lenguaje científico no es sólo portador de sentido, sino también transmisor y esta posibilidad de transmisión puede alcanzar hasta a la misma experiencia; de ésta se ha dicho que es lo que está al término de una cadena deductiva en la que la significación pasa de nivel a nivel, en una donación continua de sentido; la experiencia científica, pues, recibe su sentido de la teoría que la posibilita, pues es la respuesta que el acontecer real da a la cuestión que la teoría propone. La respuesta -el "sí" o el "no"- no provienen sino de la experiencia, pero su sentido sólo puede darlo la teoría que los interpreta. El lenguaje científico es, pues, y además de Sinträger, SINNGEBEND, donador de sentido.
Por convención, denominaremos LS al lenguaje portador y dador de sentido. Por oposición, simbolizaremos el lenguaje artístico por LL, siendo sus características:
- El arte alcanza su autonomía en el momento en que se elimina su necesidad a un significado transparente y se le considera como poseyendo en sí y por sí significado. Es, pues, también-SINNTRÄGER, pues en sí mismo lleva su sentido.
- Por el contrario, en el lenguaje LL no hay transmisión del sentido a la manera que ocurre en ciencia: la síntesis en arte no es la recomposición de una serie de elementos dados por análisis, ya que ningún análisis es capaz de explicitar el sentido de un poema por fragmentos disociados. El sentido se da en la totalidad y no se da en

² J. C. Piguet: o.c. pág. 9.



"fluencia". El lenguaje LL no es, pues, Sinngebend, pues se da sentido a sí mismo, considerado en su totalidad, siendo el sentido que es. El arte es SELBST-SINNGEBEND³.

- Por su parte, el lenguaje estético se destaca nítidamente del científico y del artístico: no se presenta como revestido de normatividad y no puede esquematizar o estadistizar su objeto. Si en arte hablar es hacer la obra, el lenguaje estético sólo puede pretenderse como indicador de realidad: pretende sencillamente reflejar el sentido de su objeto. Es un lenguaje que no confiere significaciones, porque procede de y recae sobre un objeto ya significado. A este lenguaje estético podemos llamarlo LM. Sus conceptos no pueden disociarse de la experiencia perceptiva que la contemplación asegura. Esto ha de entenderse como que en el ámbito del arte ningún apriori puede substituir la necesaria y previa experiencia o contacto real con la obra de que se trate: un crítico puede decirme cualquier cosa sobre la IX Sinfonía, pero nada comprenderé si no voy desde las palabras del crítico a la audición concreta de esa obra, audición sólo a partir de la cual podré concebir el sentido o significado de las palabras pronunciadas por el crítico. Si en ciencia es necesario partir de las palabras con que el científico me habla para determinar el objeto, en estética tengo que partir necesariamente del sentido de la obra para comprender qué se dice de ella. No sólo se trata entonces de una precisión de imaginación posibilitadora, es la afirmación de que este tipo de lenguaje LM no es ni expresivo ni simbólico: el lenguaje estético no es realidad, sino un vector a la realidad y este vector es acción, siempre que por acción nos refiramos a "contemplación", pues tiene razón de ser en la medida en que la obra de arte está ya allí, siempre que el objeto haya sido ya percibido. Y es que este lenguaje procede siempre de la percepción concreta de los objetos sobre los cuales recae, de suerte que el sentido no es o procede del lenguaje mismo, sino que procede de la percepción. Su "sentido" es recibido o reflejado⁴.

Atendiendo a lo anterior, podemos comprender perfectamente que con el lenguaje LM estamos ante un metalenguaje, puesto que su objeto es también un lenguaje. Se diferencia de los metalenguajes científicos en que el LM es distinto del LL, sobre el cual recae y del que recibe significación, en tanto que en los demás tipos de metalenguaje LS' son éstos los que dan significado a los LS considerados como objeto. Por otra parte, la experiencia juega papeles distintos en estos dos tipos de sistema. En física, por ejemplo, la experiencia tiene sentido en y por la teoría; una experiencia estética consiste en la percepción de un lenguaje original LL; de esta manera, lejos de que el lenguaje

³ J. C. Piguet: o.c. pág.13.

⁴ J. C. Piguet: o.c. págs.15-16.



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
I.VII ARTE Y METAFISICA

LM confiera significación al lenguaje LL, que es para el primero "su experiencia", es ese lenguaje LL el que desempeña el papel total de la experiencia. La experiencia -lenguaje LL- posee significación en sí misma, en la estructura que les es propia. De esta manera, es el apriori absoluto respecto del lenguaje LM. Y éste, según Piguet, podría ser el punto en que la Estética puede servir de modelo a la Metafísica. Podemos resumir lo anterior:

- A) LENGUAJE LS: simbólico; no es él el "real", sino el objeto sobre el cual recae. Recae siempre sobre algo y ese algo es su significación. SE TRATA DE UN PUNTO DE PARTIDA HACIA LA REALIDAD.
- B) LENGUAJE LL: expresivo; aquí es el lenguaje lo real, su significación no es otra cosa que el lenguaje mismo. NO ES NI UN VECTOR HACIA LA REALIDAD NI UN PUNTO DE PARTIDA: ES UN PUNTO DE LLEGADA REAL.
- C) LENGUAJE LM: indicativo; indica la realidad, es decir, al lenguaje LL; contrariamente al lenguaje LS no es a partir de él como se puede ir a cuestionar la realidad, pues de la multiplicidad de los análisis estéticos no se puede llegar jamás a la simplicidad de la intuición de la obra; el lenguaje LM es un punto de llegada, pues sólo después de ver la obra puedo volver al lenguaje del crítico y comprenderlo como indicativo de lo que he visto. EL LENGUAJE LM ES UN PUNTO AL QUE SE LLEGA DESPUES DE HABER PARTIDO DE LA REALIDAD. Tiene valor retrospectivo, por lo que muy bien puede ser el lenguaje de la reflexión.

La primera conclusión que de estas matizaciones puede obtenerse es la de que el arte, la obra concreta, no pretende tanto ser una explicación de la cosa como "cosa" misma; su peculiaridad con respecto a cualquier otro tipo producto cultural en que, además de ser parlante de sí misma, la obra de arte es parlante de un alguien que está tras de ella en una instancia de sugestión. Los tres modos de lenguaje que se han descrito corresponden con los tres modos fundamentales de unirse la conciencia al objeto de que habla:

- A') El primer modo es aquél cuyo modelo es la ciencia. En esta intencionalidad, que podemos ya denominar COGNOSCITIVA, se opera un trayecto tal del significado que va del lenguaje a las cosas.
- B') En la intencionalidad CREADORA una relación se instituye entre significaciones que existen y una conciencia que hace ser a esas significaciones; el modelo es la obra de arte en la que no se opera ningún trayecto, a partir del sentido de la obra, a alguna hipotética realidad exterior a ella.
- C') En tercer lugar, la intencionalidad CONTEMPLADORA, en la que el trayecto de las significaciones se opera desde las cosas al discurso



tenido sobre ellas, según el modelo considerado de la Estética.

Así, pues:

INTENCIONALIDAD COGNOSCITIVA LENGUAJE LS = simbólico.
 “ CREADORA LENGUAJE LL = expresivo.
 “ CONTEMPLADORA... LENGUAJE LM = indicativo.

Son los tres correspondientes:

LS SER
 LL HACER
 LM CONOCER.⁵

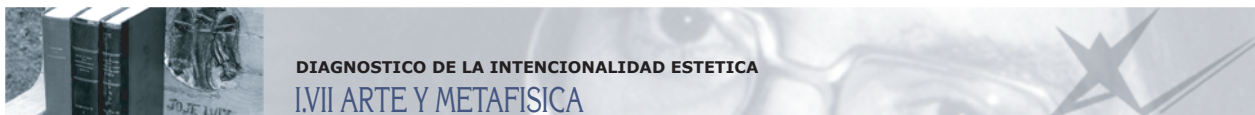
La ciencia instala al ente en el orden del "ser", mientras que el arte se instala, a la vez, en el orden del ser y del hacer, pues lo que el artista hace, si triunfa, es. La intencionalidad contempladora, a su vez, hace funcionar los tres órdenes: quiere conocer, pero no a la manera de la ciencia; quiere hacer, pero no puede como el arte, pues el arte hace ser, en tanto que la estética está ya ante el ser y sólo pretende "hacer" un discurso sobre esa modalidad específica del ser.

CONTEMPLACION

Hay una tensión hacia el silencio. La cuestión del lenguaje nos abre a las modalidades de la conciencia; pero para que la cuestión crítica del lenguaje pueda plantearse, es necesario llegar al silencio, correlativo de la intuición, pues no se habla cuando se contempla. La intuición es una escucha, es una enunciación y, lejos de ser un vacío, es siempre la llenazón producida por la plenitud de lo otro. Tratar de esta manera la cuestión del lenguaje equivale a plantearnos la posibilidad de una teoría general de la significación.

En este punto de nuestra exposición del sistema de Piguet se nos ocurre que quizás no quede del todo claro el concepto de "ser", "hacer", "intuición", "contemplación", etc. Estos puntos van a quedar aclarados en la continuación de nuestra exposición. Con todo, la llamada que se nos podría hacer a propósito de B. Croce o M. Dense entendemos que atenderla en estos momentos equivaldría a perder el hilo expositivo. Lo que interesa en estos momentos, es sólo ver en qué dirección se orienta este intento de trazar las líneas maestras de una teoría de la significación y el sentido que puede tener la Estética como modelo de la Metafísica. Antes, sin embargo, hay que resaltar que Piguet considera que fue

⁵ J. C. Piguet: o.c. págs. 17-30.



Husserl el primero que se atrevió a plantear el problema de la significación al problema del conocimiento, aunque a la luz de cuanto llevamos dicho esto parece un tanto aventurado⁶. Piguet, en efecto, no llega a comprender que su inversión fenomenológica pueda tener una positividad y un interés cuya originalidad no debe ser puesta a su cuenta.

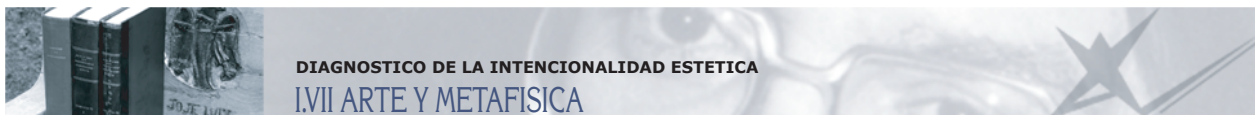
Nos dice, y lo hemos señalado en varias ocasiones, que la disociación mayor que Husserl opera es la del sentido y la realidad, como correspondientes, respectivamente, a la actitud fenomenológica y a la actitud natural. Esta es la que corresponde a la situación de una "realidad-en-el-mundo", como correspondiente a todas nuestras acciones y conductas; en tanto que la segunda, obtenida a expensas de la realidad, suspende esa creencia natural, para explicitar el sentido. Es decir, la fenomenología se pretende como el método capaz de hacernos pasar la realidad -natural- para acceder al nivel del sentido. Piguet comprende que el problema es realizar una fenomenología del lenguaje, porque es solo en él en donde el sentido se manifiesta. La primera parte de su obra, entonces, realizará la fenomenología del "sentido" de la obra de arte; en la segunda parte, esta fenomenología retornará sobre sí, pretendiendo una "fenomenología de la fenomenología estética", en la que será puesto en discusión el problema de que el lenguaje es un modo unívoco de significar. Pero veamos más en concreto sus análisis:

Piguet considera una serie de autores: comenzará por Pius Servien⁷ y el número de criterios que permiten distinguir dos modos de significar en el lenguaje, el "lenguaje de las ciencias" (LS) y el "lenguaje lírico" (LL). Estos criterios son resumidos aquí⁸.

⁶ J. C. Piguet: o.c. pág. 27.

⁷ P. Servien: "Principes d'Esthétique. Problèmes d'art et langage des Sciences".

⁸ J. C. Piguet: o.c. págs. 31-50.

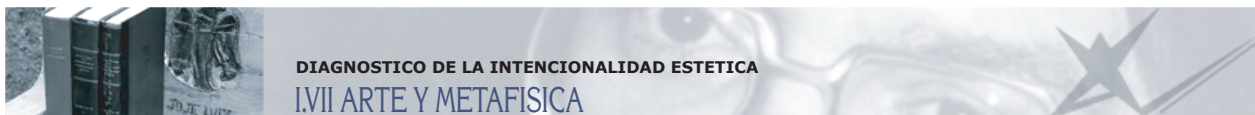


PIUS SERVIEN (Lenguaje LS y lenguaje LL)

Entre los criterios propuestos por P. Servien, Piguet subraya:

- 1º) Independencia del sentido y común acuerdo.- Podría ser también llamado "de la impersonalidad": el sentido de los términos y proposiciones LS es independiente de la persona que los pronuncia; es decir, el sentido del lenguaje. LS es objeto de acuerdo común. Por el contrario, el sentido de una palabra o de una proposición LL aparece como dependiendo de la persona individual que la pronuncia. Considera Servien que los dos elementos más importantes en este punto son el Espacio y el Tiempo, como factores de diferenciación: el tiempo es el momento en que las palabras fueron pronunciadas; el espacio puede referirse o al lugar en que se pronunciaron las palabras o al lugar que ocupan en un contexto. De igual manera, el lenguaje científico maneja términos cuya identidad corresponde a una identidad de sentido; en el lenguaje lírico, la identidad verbal oculta una renovación de sentido.
- 2º) Sinonimia.- El lenguaje LS consiente la substitución de palabras diferentes en un mismo contexto: "El principio de identidad hace invariante el sentido de los términos LS relativamente a esos términos mismos; a términos sinónimos, sentido igual". Esto es imposible en el lenguaje LL, pues de ocurrir quedaría radicalmente alterado el sentido poético de la obra.
- 3º) Substitución de los enunciados.- El lenguaje de las ciencias se define por la posibilidad de substituir frases por otras de sentido equivalente. "Se puede afirmar que en un lenguaje formalizado no hay sino un sólo sentido, que pasa de nivel a nivel y se extiende por todo el lenguaje; por esto, una lengua bien hecha (la lógica formal, por ejemplo) aparece como una gigantesca tautología". Este tautologismo no se puede dar en el lenguaje LL.
- 4º) La negación.- Toda proposición en lenguaje LS tiene su proposición contraria o negativa, cosa que es imposible en el lenguaje LL.
- 5º) Resumir.- Todo texto científico puede ser resumido, sin que su sentido se pierda (precisamente por su tautologismo: las operaciones de explicitación de un teorema se basan en este poder); si tratásemos de resumir un poema lo destruiríamos.
- 6º) Traducción.- En virtud de lo antecedente, el lenguaje LS es traducible; por el contrario la expresión está vinculada a una lengua y la traducción es imposible.

En función de los criterios anteriores, P. Servien pretende una efectiva diferenciación entre dos modos de significar; es interesante su intento, pero la esencia que buscamos no se puede todavía encontrar.



Prescindimos de las aplicaciones que Piguet hace de estos 6 criterios para caracterizar la filosofía⁹; interesa seguir el curso de su desarrollo argumental y ver qué es lo que puede aportar, a las distinciones puramente fenomenológicas de Servien, el intento de constitución de una teoría de la significación B. de Schloezer¹⁰.

B. DE SCHLOEZER ("El lenguaje musical")

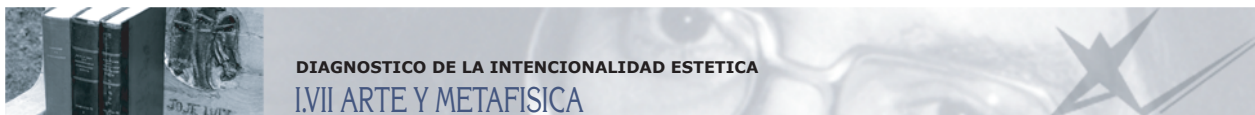
Este autor precisa mucho más la manera cómo el lenguaje lírico significa. El lenguaje es concebido como un sistema de signos -aspecto acústico-. Estos signos son objeto de una percepción sonora; sin embargo, la manera como esos signos significan es diferente, según dos tipos básicos. El tipo LS es un significante que de manera invariable envía a un significado; en cuanto es percibido el signo, nos envía a un orden de realidad que "trasciende" al signo. Lo importante es que el significado no es nunca de la misma esencia que el significante. En el lenguaje lírico o LL el signo sigue siendo el mismo sistema sonoro; pero lo referido o significado pertenece al mismo orden de existencia que el significante: el signo LL se señala a sí mismo, de manera inmanente. Lo significado, entonces, no es algo distinto al significante. Lo que distingue al significante y al significado LS es la distinta naturaleza; entre significante y significado LL lo que hay es una diferencia de grado. El lenguaje LS presenta un conjunto de signos tales "que envían como desde el exterior a significaciones intencionadas como invariantes por relación a un sistema de señalización; por el contrario, el lenguaje LL presenta un conjunto de signos LL tales que envían, como un cierto nivel de profundidad, a significaciones intencionadas en el interior del mismo orden de existencia, pero en un nivel más profundo, y variables según el sistema de señalización"¹¹.

En este punto hay que reparar en los dos conceptos de "inmanencia" y "trascendencia": el primer concepto designa la pertenencia del significante y del significado a un mismo orden de existencia y, además, su interdependencia funcional en el seno de ese orden; la trascendencia, por el contrario, designa la heterogeneidad del orden de existencia entre el significante y el significado y la invarianza de la relación entre ambos términos.

⁹ J. C. Piguet: o.c. págs. 36-37.

¹⁰ B. de Schloezer: "Introduction á J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale". Paris n. r. f. 1945.

¹¹ J. C. Piguet: o.c. pág. 40.



Veamos, más sintetizadas (a alguno de ellos nos hemos referido ya o habremos de referirnos), las aportaciones de otros autores consignados.

NUEVAS PRECISIONES SOBRE EL SIGNIFICAR

C. SAULNIER¹²

Conclusiones similares a las anteriores, aunque a partir de un desarrollo nuevo. La obra de arte es un signo, pero hay que precisar de qué tipo de signos se trata. Distingue, entonces entre

- SIGNO "NOCIONAL" (LS): envía a algo distinto de sí, a algo que, como consecuencia de una convención, hemos aprendido a saber que designa.
- SIGNO "PERCEPTIVO" (LS): se ofrece por el modo de la exterioridad y envía, igualmente, a algo distinto, a esa realidad objetiva que creemos está fuera de nosotros, "a aquello que el signo perceptivo mismo nos invita a considerar como objetividad real"¹³.
- SIGNO "ESTETICO" (LL): no envía a otra cosa que a sí mismo; no es símbolo, por tanto no se refiere a otra objetividad que la suya propia. La distinción respecto del signo anterior se da por referencia al modo de la intención. En el signo LL la intención se trasparenta a sí misma; en un signo LS, la intención es un vector que parte del signo para ir a algo distinto.

Lo ganado por Saulnier frente a Schloezer es la consideración de la relación entre significante y significado como relación intencional, teleológica; se trata de una finalidad externa en los signos LS e interna en los LL.

Y. BELAVAL¹⁴

Retoma la distinción de Brice Parain referida al lenguaje que significa al mundo y el lenguaje como expresión de la personalidad. No añade, en definitiva, gran cosa.

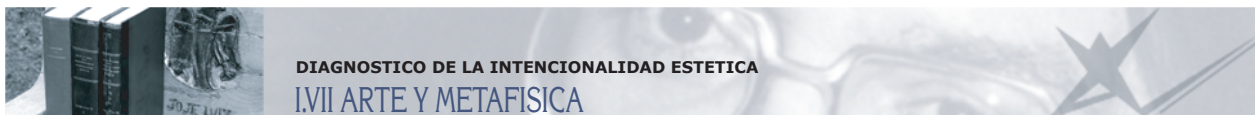
... ..

El resto de los autores que Piguet considera serán tratados por nosotros con más extensión y en puntos que nos interesan más. Lo que es de destacar en todos estos autores (F. Alquié, M. Dufrenne, G. Picon, G. Madinier, N. Hartmann, A. Malraux, etc.,) es que todos ellos comprenden la imperiosa necesidad de una

¹² C. Saulnier: "Esthétique et connaissance". R. d' Esthétique, V, 4, 1952.

¹³ C. Saulnier: o.c. pág. 413.

¹⁴ Y. Belaval: "Les Philosophes et leur langage". Gallimard, 1952.

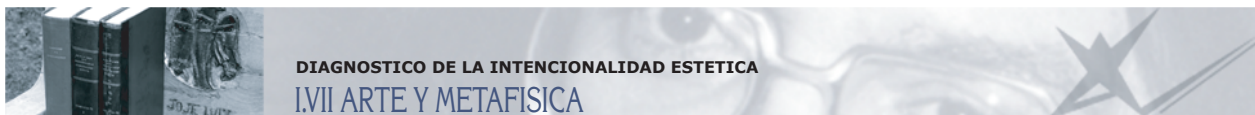


sistemática de la significación (el problema, sin embargo, sólo podrá ser resuelto en una sistemática del signo, es decir, en la Semiología), por oposición de los modos de significar entre ciencia y arte. Tendremos ocasión de referirnos muy pronto a la crisis del lenguaje, tanto en el orden de la ciencia como en el del arte. De estos puntos, sin embargo nos interesa resaltar el concepto de intencionalidad con que se encara la relación entre significante y significado.

Tras de estos preámbulos ¿a qué conclusiones quiere llevarnos Piguet? Su propósito se instala en lo que él llama "cuestión crítica del lenguaje", en la que las dos preguntas a responder son las del objeto y el sujeto del lenguaje: "¿Quién habla?"; "¿De qué se habla?". La segunda pregunta responde al estatuto objetivo del problema, al término trascendente del discurso; la primera, por el contrario, se refiere a una cuestión metodológica, pues se pretende determinar la manera cómo el discurso debe constituirse para dar cuenta de lo que la teoría explica. La segunda pregunta, pues, corresponde a una cuestión de "denotación"; la primera, por el contrario, atenderá al problema de la "connotación". Un punto un tanto ambiguo es el que enuncia Piguet en los siguientes términos: si se pregunta por qué se centra toda la problemática en estas dos cuestiones, con olvido del "¿A quién?" básico en toda cuestión comunicativa, se responderá que ese "a quién" va implicado, de suerte que "no interviene para nada en la constitución misma del lenguaje"¹⁵. Ya veremos que éste es un paso en falso, aunque dé nuestro autor por probado que este tratamiento hace superar las posiciones extremadas tanto del "platonismo" de Russel como el nominalismo o relativismo del neopositivismo lógico. En fin, el problema, sin embargo, se plantea claramente:

- El objeto "intencionado", por una parte, y su autor, por otra, bastan para establecer la unidad lógica del discurso.

¹⁵ J. C. Piguet: o.c. pág. 52.



En lo que al objeto se refiere no es preciso entender algo totalmente independiente de su formulación: el discurso siempre se refiere a un cierto datum, que puede ser dado, buscado, intencionado, trascendente, inmanente, etc.; lo que hay que entender es que la especificación del objeto es, al mismo tiempo, la especificación del discurso intencionante. En lo que al "sujeto" se refiere, no hay por qué reducir a un concreto e individual "autor", sino que lo que por ello se quiere indicar es que no existe enunciado alguno que no sea signo. "La relación entre el objeto intencionado y el autor que signa los enunciados define y delimita un cierto dominio de aplicación¹⁶ en el que los enunciados encuentran su estructura lógica".

De acuerdo con esto, el problema del lenguaje es un problema de sentido: al preguntarnos por el qué de que se habla, nos estamos .interrogando sobre el sentido de los objetos, una interrogación que recae sobre las palabras y su sentido propio, para, a través de ellas, inferir el sentido de los objetos de que se trata. Al preguntarnos por el "quién" cuestionamos el sentido de aquellas palabras, inferido ahora a partir del objeto intencionado y por relación a un sujeto que es quien en definitiva da sentido a unas palabras. Ya se trate de una relevancia del sujeto ya de una relevancia del objeto, siempre nos encontraremos ante "una cuestión de sentido". De todas maneras, es conveniente no perder de vista nunca este punto.

La primera conclusión que podemos obtener es la de que ambas interrogantes no se plantean en un mismo nivel, pues la cuestión del "qué" nos sitúa en el interior del discurso, mientras que la segunda, la del "quién" nos obliga a salir de él, a fin de aislar al sujeto que habla. Cuando un filósofo me habla, en la primera interrogación me inclino a asumir las palabras, a hacerlas mías, para saber, por ellas, cuál es el objeto del discurso; en el otro nivel, busco independientemente del objeto (el contenido mismo de esa filosofía), encontrar las palabras que el filósofo me ofrece, vinculándolas a su conciencia, indagando

¹⁶ J. C. Piguet: o.c. págs. 52-53.



la "fuente".

La cuestión crítica del lenguaje, por el contrario, es algo que debe ser planteado en otros términos; pues no se trata del simple sentido, sino ahora del "sentido del sentido". La cuestión simple era cuestión del objeto, de su sentido, y de las palabras pronunciadas sobre él. Pero en el momento en que todas las palabras pasan a ser objeto, en el momento en que el sujeto queda silencioso -ya que se trata de acceder reductivamente a la conciencia silenciosa- hay una interrogación crítica radical sobre el sentido del par formado por el sentido de las palabras y el sentido de los objetos. En el primer caso estábamos ante el problema de la expresión, en el que lo primero que nos preguntábamos era por el sentido de los objetos expresados ("¿De qué se habla?") y secundariamente por el sentido de la expresión misma ("¿Quién habla?"). Críticamente, sentido y expresión pasan a ser objeto, con lo que la interrogación radical es entonces la del sentido de la expresión y del sentido que está vinculado a esta expresión, con lo que el objeto deviene "sentido del sentido"¹⁷.

Pero, las dos cuestiones son indisociables: si tratamos solamente de desvelar el sentido de los objetos intencionados, podemos perder de vista el hecho de que ese sentido es "función de una cierta instauración por el lenguaje". No basta con buscar el referente real de un término significativo; es necesario, además, preguntarse qué significan esos términos en el interior del lenguaje, tal como se les utiliza para designar extrínsecamente a los objetos: no se puede hablar del objeto del discurso, olvidando el discurso mismo. Y éste sería el gran fallo de toda fenomenología del lenguaje: cree la Fenomenología que las esencias son reveladas independientemente de toda expresión, por considerar que ésta necesariamente es siempre anónima. Es decir, en la Fenomenología nos encontramos con una "buena conciencia" en cuanto al uso no sospechoso del lenguaje cotidiano. En cuanto al sentido de la segunda interrogación, no se trata aquí de hacer del lenguaje mismo un objeto, sino que de lo que se trata es de remontarnos al sujeto que habla: quienquiera sea el que hable, estamos siempre ante un sujeto "locuaz" y lo que se pretende es determinar cómo un sujeto puede vincularse a unos objetos variables. Con esto, queda claro que, en realidad, sólo hay una interrogación. Podríamos concluir afirmando que todo intencionante entraña una cierta "actitud" de parte del

¹⁷ J. C. Piguet: o.c. pág. 54.



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
 VII ARTE Y METAFISICA

sujeto que intenciona y que en paralelo hay siempre un cierto “dado”, que se revela según esa actitud. Es decir, nunca se da, de un lado, un “sujeto-en-sí” que conozca según unas leyes que no pueden variar jamás, ni, de otro lado, un “objeto-en-sí”, determinado por leyes inmutables. El conocimiento es siempre función de unas “posiciones de pensamiento”, por una parte, y, por otra, de “posiciones de realidad”. Podemos llamar “modo” a esta unión fundamental de sujeto y objeto, del pensamiento a la realidad, del “punto de vista” a la “cosa vista”. Anteriormente, hemos visto que los tres modos fundamentales de intencionalidad eran la “cognoscitiva”, la “creadora” y la “contempladora”. Piguet las examinará en las páginas próximas¹⁸.

OBJETO Y SUJETO EN LOS TRES MODOS FUNDAMENTALES DE LA INTENCIONALIDAD

CIENCIA

Objeto.- Muy difícil de determinar. Aparentemente las ciencias tienen un objeto formal y un objeto material perfectamente delimitados. La ciencia habla de “algo” y no de nada, intenciona un objeto, aunque nada puede decir de él fuera de contexto. Cumple así la determinación de “objeto-das” en “objeto-was”.

Sujeto.- El lenguaje científico actúa como principio de unidad de los diversos sujetos; por él, la multiplicidad de los sujetos deviene unidad y esta unidad es la del discurso mismo. Es, pues, principio de determinación del objeto y principio de unidad de los sujetos.

ARTE

Objeto.- La dificultad es superior en el orden de la determinación: en principio, todo artista habla de todo y de nada. El mundo representado en la obra del artista no es el mundo natural y objetivo de la ciencia; es el propio mundo del artista, como mundo de sí. Este mundo se efectúa por el modo de la “presentación” y no de la “representación”: una obra nunca es el doble de un original que pertenecería al mundo natural y al que tendría que imitar; pero tampoco es el “mundo interior del artista” que el arte tendría como misión “expresar”, llevando al exterior algo que preexistiría en el interior. El artista habla de las palabras de que es autor. Por ello, las dos cuestiones del lenguaje se hacen aquí una. En una obra de arte están las palabras del artista que son, a la vez, el mundo de que se trata y el sujeto que habla. Un poema es su propio mundo y el poeta es también su poema; antes de existir el poema, nada es; realizándolo, hace ser, a la vez, el mundo -ese mundo que es su poema-, el poema como lenguaje y a sí mismo como

¹⁸ J. C. Piguet: o.c. págs. 55-57.



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
I.VII ARTE Y METAFISICA

poeta. De lo que se desprende que el lenguaje del arte ni es principio de determinación de sus objetos ni principio de unidad de sus sujetos. No es principio de determinación porque, estéticamente, no hay objetos separados de ese lenguaje mismo: nunca se da la determinación extrínseca del objeto. Entonces, el lenguaje es el que se determina a sí mismo como objeto, es decir, es autodeterminación. Por otra parte, la irrepetibilidad de la obra artística nos muestra ya cómo no puede ser principio de unidad de sus sujetos. Lo alcanzado es, por el contrario, principio de su individualidad. De esta manera, lejos de ser principio de unidad, el lenguaje LL es producto único. Esto lo comprendemos perfectamente con la noción de "común" en ciencia y arte. En la ciencia, lo común es siempre una verdad evidente por sí misma; el artista, por el contrario, evita el "lugar común", la banalidad, el academicismo.

ESTÉTICA

Objeto.- Es el discurso del artista, considerado como un mundo. Cuando el sabio habla del mundo, por ello mismo lo determina; cuando el estético habla del mundo que es la obra de arte, no puede determinarlo, puesto que la obra de arte está ya determinada. La intencionalidad del discurso estético se encuentra frente a realidades que han sido transformadas en realidades "tales como". Una obra de arte es un mundo tal como es. Entonces ésta es la diferencia de la estética con respecto a las demás ciencias: que mientras éstas hacen pasar su objeto del estatuto "das" al estatuto "was", la estética no puede hacerlo, pues se encuentra frente a un "was" determinado por la actividad del artista. La Estética nunca puede "sobredeterminar" su objeto, porque el único sentido legítimo es el de la obra según es en sí misma.

Sujeto.- El objeto estético no es principio de unidad de los sujetos o de su individualidad; lo común a los críticos no es lo que hablan, sino aquello de que hablan¹⁹.

Lo obtenido en los análisis anteriores es:

- a.- un sujeto (que habla) está unido a un objeto (del que habla), por un discurso

¹⁹ J. C. Piguet: o.c. págs. 57-64.



- b.- el discurso se define en sí mismo según los principios de determinación y unidad
- c.- entre el sujeto y el objeto reina una finalidad; el sujeto es agente, el objeto fin intencionado y el discurso ocupa un lugar definido y variable según la intencionalidad. Consideremos los modos principales de esta intencionalidad.

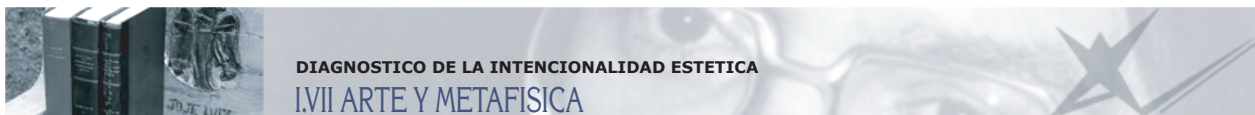
En la intencionalidad cognoscitiva, el sujeto se refiere al objeto según el discurso LS, discurso determinante del objeto y principio de unidad de los sujetos. El agente es el sabio, situado frente a un objeto “en tanto que tal”, que su discurso transforma en objeto "tal que" (En esquema:

AGENTE LOCUAZ _____ LS _____ FIN INTENCIONADO: DAS
QUE ES CONVERTIDO EN WAS.)

En la intencionalidad creadora, no hay un objeto extrínseco al que haya de significar el lenguaje. El fin intencionado es tanto "das" como "was"; en tanto que la obra no está realizada, existe como "das"; pero cualquier idea, cualquier esbozo de la obra es ya una determinación. Para el artista no existe experiencia distinta de la artística: toda experiencia es para él la del arte. Entonces, el lenguaje es, a la vez, fin y medio para el agente locuaz, que es lo que quería decir Kant al hablar de "finalidad sin fin". (En esquema:

AGENTE LOCUAZ _____ LL _____ A LA VEZ, FIN Y MEDIO,
"DAS" y "WAS")

En la intencionalidad contempladora, el objeto intencionado se separa de nuevo de aquél que lo intenciona y del discurso según el cual es intencionado. Pero ya ahora el objeto es algo determinado, que va a determinar al discurso y a los sujetos de ese discurso. El objeto es entonces un "was" y solamente eso. (En



esquema:

AGENTE LOCUAZ _____ LM _____ LL ("WAS")²⁰ (En lo que se refiere concretamente a los términos "das" y "was" hay que indicar: "Was" para designar la "cosa" como determinada y provista de todas sus cualidades; representa un todo concreto, tomado junto con todo aquello que implica. "Das" se refiere a la cosa como tal, como el simple hecho de estar ahí: el "das" es, pues, la existencia bruta de una cosa. "De una manera grosera y muy superficial, podríamos decir que el pensamiento tiene como función, precisamente, hacer pasar las cosas del estatuto "das" al estatuto "was", en lo que se manifiesta su poder determinante"²¹. El "das" corresponde al objeto "welcher intendiert ist" y el "was" al objeto "win er intendiert ist" de Husserl).

Basta con esto, por el momento, para darnos cuenta de que nos encontramos frente a un intento muy depurado que nos haga llegar al estatuto propio de la intencionalidad estética. Pero en la depuración nos encontramos con una insuficiencia, cuyo origen no ha de ser imposible de encontrar. Por ello, y no obstante, quisiéramos dar un último cuadro, en el que J. Claude Piguet nos diga gráficamente en qué consiste el circuito de la intencionalidad contemplativa o estética. Él también tratará de establecer la conexión entre sujetos -creador y contemplador- como solidaridad entre dos intencionalidades, en la que la creadora da "materia" para contemplar, en tanto que la intencionalidad contemplativa no alcanza más que a lo creado. Queda, sin embargo, cuestionable la estructura del "was", para una investigación sobre la modalidad semiológica del signo o imagen artística e incluso para la determinación estricta de algo tan ambiguo como es el "comportamiento poético", pero aún más para el "comportamiento contemplativo", con sus

²⁰ J. C. Piguet: o.c. págs. 64-67.

²¹ J. C. Piguet: o.c. pág. 67.



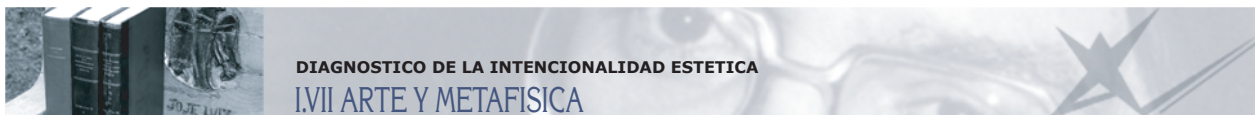
regustos crocianos (al menos, insistimos, en cuanto no hay una clara delimitación respecto a las nociones que pueden confundirse con las utilizadas ya por Croce), En fin, el cuadro sería el siguiente:

ARTE		ESTETICA			
Orden del Hacer	Orden del Ser	Orden del Conocer			
			Conciencia percipiente.		
			conciencia locuaz.		
Sujeto o Creador	intencionalidad creadora	LL	intencionalidad contempladora	LM	Sujeto o Contemplador
			Principio de determinación del lenguaje LM		
					Principio de unidad de los sujetos contemplador y parlante.

(²²)

¿Cuál es, concretamente, la estructura de la obra de arte, en el pensamiento de Piguet? Por rechazo del dualismo, nuestro autor se instala en una perspectiva de triple focalidad, como medio más idóneo de describir la "realidad psíquica" y que respondería a la triple linealidad de "vida afectiva", "vida intelectual" y "vida activa". Interviene, pues, junto a la división clásica - inteligencia especulativa, inteligencia práctica- ese elemento de "afectividad",

²² J. C. Piguet: o.c. pág. 71.



"sentimentalidad" que ya con Pascal comienza a ser operante. Se considera, entonces, que la intencionalidad binaria (LS) no es bastante, en cuanto que el objeto del lenguaje LL ofrece o deja siempre un residuo como testimonio de inadecuación a la investigación dualista. La realidad que propiamente puede ser llamada "espiritual" no posee el ser mudo la cosa, sino la expresividad que es definitoria de su modo de ser. La triple linealidad aparece, por consiguiente, en la obra de arte y Piguet va a encararla como análisis de tres niveles que él denomina

- 1°.- la obra como significante
- 2°.- la obra como significado
- 3°.- la obra como unidad de significante y significado.

ANALISIS DE LA OBRA DE ARTE

- A) La distinción que define al lenguaje LS consiste en que el signo tiene la misión de evocarnos objetos distintos de él: el significado es de naturaleza diferente a la del significante. El signo LL lleva en sí mismo la significación que realiza; el vector intencional no es de naturaleza trascendente, sino que es inmanente, de suerte que significante y significado pertenecen al mismo orden. Examinemos la primera cuestión:

Naturaleza del significante.

Considera que la "materia" en Arte es siempre del orden de la "sensación". La materia será así un cierto número de sensaciones recibidas y que la conciencia recibe como signos cualitativos primeros. El problema consiste en que la sensación es indisociable de su percepción, esto es, de la actitud modal adoptada por el sujeto. La sensación, sin embargo, y como realidad psíquica, desaparece totalmente. Tanto la Gestaltpsychologie como toda otra psicología de raíz fenomenológica la desechan.

Nada hay que oponer a los análisis con los que se ha liquidado ese "elemento último y primario" de la vida psíquica; pero se impone una precisión. Sólo se rechaza la sensación como elemento "elemental" de una presunta construcción mental; se la acepta, en cambio, como fenómeno. Es decir, como producto del análisis llevado a cabo por la psicología clásica es rechazado y precisamente por supuestos de consideración a lo "propiamente" real. Entonces, ¿cómo habremos de considerarla?

La estética en cuanto no comporta el mismo tipo de lenguaje que las llamadas "riendas positivas", tiene que disponer de un orden de operación no reducible al análisis. Acepta la noción de "sensación" siempre que no se vea en ella un elemento al modo asociacionista. La sensación estética, según esto, se caracterizará por estar al término de una intuición y no de un análisis, sin que esto niegue que esa intuición pueda ser selectiva. Pero conviene precisar el



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
VII ARTE Y METAFISICA

término de "sensación"²³.

Ya distinguimos la sensación "habitual" de la sensación estética preguntándonos quién es quien trata de significar algo por medio de esa sensación. Pradines daba la indicación muy importante para distinguir entre sensación representativa y sensación estética: "Una sensación de perceptiva -es decir, de presentativa- pasa a ser estética cuando el medio sensible, en la atención del ser vivo, substituye al deseo representativo y cuando la sensación, en lugar de lanzar a ese ser a un objeto o a un acontecimiento se convierte ella misma en objeto, en detrimento del objeto propio, que pasa a un segundo plano, en la conciencia y su interés"²⁴. Es decir, mientras en la percepción LS la sensación representativa no es más que un medio para hacernos conocer la cosa representada, en la sensación estética LL la cosa representada pasa al estado de "simple ocasión para hacernos conocer la sensación representativa. No se puede, pues, dar una inversión más completa. El ser vivo toma entonces como fin lo que hasta ese momento no era más que un simple medio de sus fines adaptativos, en tanto que esos mismos fines no son ya para él sino un simple pretexto para poner en actuación esos medios sensoriales, que se convierten en su bien supremo. Esta fijación, concluye Pradines, es la que confiere un valor hedónico a la sensación: "Es como si los sentidos mismos, así relevados de sus ingratas tareas [las adaptativas], experimentaran una especie de "glorificación", análoga a la que la mística atribuye a los cuerpos liberados de la muerte"²⁵. Después de recoger las aportaciones de Souriau, debe afirmarse que la sensación no es un signo unívoco; "no solamente es capaz de significar cosas diferentes, sino que ella misma, considerada como signo, tiene una manera de significar que no es la misma. Es que la sensación no es una cosa de la que se hable independientemente de la manera cómo se habla de ella: el sabio la reduce a lo no-sensible, el psicólogo a un acontecimiento cerebral, el estético la somete a una forma; y en todos los casos nunca se trata de la misma sensación. De igual manera que la materia, la sensación se modaliza y no tiene sentido sino relativamente a un modo de significar"²⁶. Significante y significado no tienen sentido si no se conciben en la unidad que el signo determinado constituye.

- B) Si se pudiera considerar la obra de arte en el sentido tradicional de persona, diríamos que pasar del significante al significado es como pasar de la materia al espíritu. Preguntarse por lo que es "significado" en la obra de arte es responder a un sentimiento muy preciso: hay en la percepción más de lo que allí se escucha o se ve. Y hay un más aunque yo no sepa decir en qué consiste ese "más"²⁷. En este punto ha insistido Dufrenne: "Ese "plus" se puede siempre

²³ J. C. Piguet: o.c. págs. 83-84.

²⁴ J. C. Piguet: o.c. pág. 86

²⁵ J. C. Piguet: o.c. pág. 87.

²⁶ J. C. Piguet: o.c. pág. 89.

²⁷ J. C. Piguet: o.c. págs. 90-95.



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
 LVII ARTE Y METAFISICA

definir y de la manera que se quiera; puedo decir de ese "plus" que es "espíritu", "encanto", "valor", "orden" o "sentido"; que es del género de lo "patético", de lo "lírico" o de lo "dramático"; que expresa una "maestría", un "oficio", un "virtuosismo". Yo puedo decir lo que quiera, pero el problema no es primero decir, sino percibir, mejor, hacer percibir. El "plus" que es significado por la obra de arte debe ser percibido en la obra misma, no pensado abstractamente fuera de ella y enunciado en sí"²⁸. Lo que el significado de una obra de arte es percibido bajo el mismo título que lo que significa: la percepción estética percibe así, hasta lo imperceptible, exigencia que Hartmann formulaba excelentemente cuando en su Estética respondía esta cuestión: "Wie kann das Nichtwahrnehmbare in der Wahrnehmung das Eigentliche sein?". Pero esta percepción de lo imperceptible es, al mismo tiempo, la condición de una estética válida y el problema central de esa estética. Condición, porque la estética sólo es posible en el momento en que aparece esa percepción que da sentido al lenguaje que emplea el estético; problema, porque el objeto percibido entraña más de lo que la percepción implica por sí misma. Si de ordinario no incluyo en ella sino lo que basta a la acción cotidiana, aquí, en la experiencia estética, se trata de "dilatarse". Contemplar una obra de arte no es reflexionar sobre ella, pues la percepción estética es reflexión, en el mismo sentido en que Bergson decía que la intuición metafísica es reflexión"²⁹.

LA NOCION DE FORMA

Significante y significado son de la misma naturaleza: su homogeneidad queda garantizada por la percepción: la autonomía estética se consigue en el momento en que queda definitivamente establecido que no hay que buscar lo significado fuera de lo significativo y este progreso queda subrayado analíticamente por la aparición de un nuevo vocabulario, destinado a romper el dualismo de voces como "forma", "fondo", etc. Así lo vemos en Focillon³⁰. Para este autor no debe darse nunca dualidad entre lo que la obra de arte significa "espiritualmente" con lo que significa "materialmente", pues ambos elementos se conjugan de tal manera que la obra de arte es auténticamente una "metáfora del universo". Si se pretende luchar contra el formalismo hay que hacerlo a este nivel ya que la forma -significante + significado- no es ni diagrama ni esquema. Esto es, no se trata de un significado abstracto que se ofrecería a la inteligencia abstracta; la forma es concreta, se da en plenitud y consiste en una construcción del espacio, en una organización de la materia. Tampoco la forma es significativo puro: las manos del artista nunca realizan una pura labor manual, pues su hacer es menester con significaciones. La forma nunca está fuera del significativo y del significado, precisamente porque es creación, y contra Croce habrá que afirmar que "LA INTENCION DE LA OBRA DE ARTE NO ES LA OBRA DE ARTE". La obra de arte es correlación entre significativo y significado. Lo real es el arte como forma y no simplemente lo significativo -la materia- a la que algo especial

²⁸ J. C. Piguet: o.c. pág. 91.

²⁹ J. C. Piguet: o.c. pág. 92.

³⁰ H. Focillon: "La vie des Formes".



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
 VII ARTE Y METAFISICA

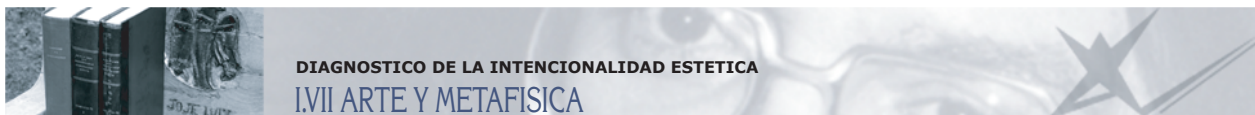
haría "bella", ornándola, como desde el exterior. Tampoco lo real es el significado, misteriosa idea o intención o espiritualidad que existiría válidamente en sí, precisando accesoriamente de una materia para trascenderse al exterior. Sólo entonces la conjunción forma es real en arte. Que la forma pueda darse en una multimodalidad es un hecho y a la naturaleza de esta modalización pueden contribuir los análisis de J. Hersch, cuya tesis central puede resumirse en estos términos: LA NOCION DE REALIDAD NO ES UNÍVOCA, SINO EQUÍVOCA, YA QUE HAY TANTAS MANERAS PARA LAS COSAS DE SER REALES CUANTOS MODOS HAY PARA UN SUJETO DE UNIRSE A UN OBJETO. Para Hersch, llamar "real" a un mundo extraño a lo humano es pura y estúpida ilusión. Por esto hay que rechazar la pretensión de Malraux que llamaba a la obra "moneda del absoluto": lo absoluto sería la objetividad en su pureza no mediatizada³¹. Pero lo "real" nunca es lo extraño para nosotros: no es ni absoluto -divino- ni relativo -humano-, pues justamente se sitúa entre los dos, siendo esto "situado" la forma.

Dos caracteres básicos presenta la forma: en primer lugar, es REAL (lo que es real es lo conocido como tal o lo cognoscible de hecho. La materia inconstatable no es real, pues lo real sólo puede darse en la vinculación sujeto-objeto de la objetividad); pero si la forma es real, también es MODAL, pues una realidad es siempre un modo de ser, siendo cada forma un aspecto parcial de la totalidad de formas que definen al Ser. El modo es la manera limitada por la que el espíritu conoce, por la que la intención "aprehende". Todo conocimiento es modal y en esta perspectiva la materia aparece como el objeto quimérico de un conocimiento amodal, en el que la intención y su limitación habrían desaparecido. La intencionalidad aparecería como un sujeto quimérico, que aprehendería, sin ser jamás limitado por la forma misma aprehensora; sujeto, en suma, que ignoraría la modalidad de sus aprehensiones. Por ello es preciso recurrir a la noción de "transferencia modal": con ella, se afirma tanto la mutación del objeto como la del sujeto y la correspondencia de esas mutaciones. Un bloque de mármol no se convierte en estatua sin que, al mismo tiempo cambie la visión del sujeto correspondiente; de un nivel de la experiencia a otro no cambia la materialidad o formalidad misma del objeto de ese nivel, sino también la intencionalidad del sujeto, lo que equivale a decir que hay unas estructuras lógicas, por un lado, que se corresponden con otras estructuras objetivables. Con lo que se puede afirmar que un cambio subjetual supone un recíproco cambio estructural de lo objetivable³².

- C) La noción de forma nos indica que no se puede hablar de dos niveles reales separados -significante y significado-, pues la obra de arte es precisamente la articulación de estos dos niveles, su unidad. Desde ese momento, y por vía de consecuencia, es totalmente equívoco hablar de distinciones tales como "fondo" y "forma", etc. Una tal unidad es de orden perceptivo, limitada en el tiempo y en el espacio, no estrictamente lógica ni alcanzable por yuxtaposición de sus "elementos" -significante y significado-. Por ello, se impone prescindir tanto de

³¹ J. Hersch: "El ser y la forma"; págs. 51-81.

³² Volveremos más adelante sobre este análisis de J. Hersch.

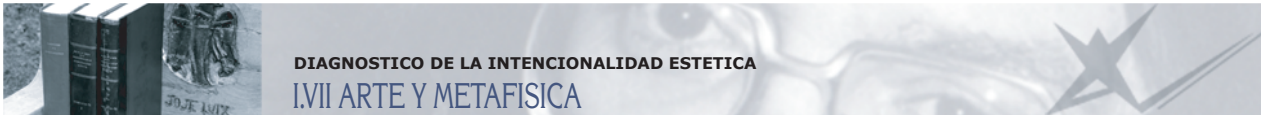


categorías mecanicistas como de estructuras trascendentales. Tampoco es unidad psicológica: es unidad para la percepción y no para el entendimiento, solamente para ella. Es el término de una intencionalidad estética o contemplativa, de suerte que la afirmación anterior hay que atemperarla diciendo que más que unidad para la percepción es unidad para la intuición, si por intuición entendemos siempre intuición de lo sensible. Psicológicamente, la obra es una forma sobre un fondo; lógicamente, el análisis es capaz de disociar los esquemas lógicos de la obra; pero la intuición estética se rehúsa tanto a ese psicologismo como a ese racionalismo, pues si aísla la forma del fondo es para aprehender la forma en el sentido de forma, tal como nos la describe Focillon. La intuición estética no pretende tanto reconocer estructuras racionales y relacionales cuanto percibir, estrictamente percibir.

Lo que hay primero es, pues, unidad y la percepción que pretenda ser estética tiene que rechazar toda actitud que atente contra esa unidad; además, esta unidad es última, quiere decir que no puede prestarse la percepción de esa unidad a un nuevo esfuerzo constructor. A partir de la unidad perceptiva que es la obra de arte yo no puedo intentar reconstruir una unidad superior: la unidad es principio de la contemplación y su término. No se trata, pues, de una unidad analítica en una síntesis realizada por el entendimiento al estilo kantiano ni es, por tanto, síntesis que podría analizar con los conceptos de ese mi entendimiento. Como no se trata, entonces, de analizar una unidad o su concepto, lo único que cabe es encontrar la unidad por medio de la intuición, pues sólo en ella cobrará todo su sentido. La unidad será así el encuentro de una individualidad concreta con otra individualidad también concreta: visión de un objeto singular por un sujeto igualmente individual³³.

Con todo y ser positivo el intento de Piguet de delimitar la naturaleza de la intencionalidad estética, consideramos que no es aclaratorio en puntos que pensamos son fundamentales y a los que podríamos caracterizar como esenciales en el nivel de la experiencia en general, aunque limitada más concretamente a la estética. Tendremos ocasión muy pronto de ver los grandes equívocos a que ha dado origen la noción de "arte como lenguaje": a su respecto, autores como Bense, della Volpe, el mismo Eco y aún Dorfles -por no citar sino los más conocidos- han precisado con mayor exactitud y profundidad el estatuto de la intencionalidad. Dejamos para la última parte de este trabajo la

³³ Basta con lo expuesto para señalar los puntos más importantes de Piguet.



búsqueda, en sus niveles propios, de la constitución de ese "sentido", tantas veces mencionado. Ahora, simplemente, queremos dar unas breves muestras de esa determinación de semanticidad en que debe ser situado y de hecho se sitúa el valor estético. Por supuesto, no se trata de fundamentar esa noción tan socorrida de "arte como modo de lenguaje", sino, más sencillo, de tratar de eliminar una serie de ambigüedades. Por lo mismo, destacar algunos problemas que están en la base de nuestra actividad, más que perceptiva -por eliminar el equívoco- "significante", en base, en definitiva, a precisar los niveles de acceso a la instauración significativa, que la percepción atestigua. Pero comprendemos que hablar de un "comportamiento verbal" es algo que no alcanza a cubrir todos los problemas que el tema conlleva; por lo que no cabe sino asistir, fenomenológicamente, a la aparición de una serie de contrastes que la contrastación de Piguet con otros autores puede suscitar. Entendemos, sin embargo, que no hay insolidaridad de problemas, sino distinto modo de ir "quidditativamente" a un mismo y único problema. Piguet se ha dejado fuera la cuestión misma de la "significación", la estricta precisión del signo artístico, su caracterización, en orden a su valor cognoscitivo o emocional, la consideración psicológica de ese signo o imagen e incluso, sin creer que sea totalmente decisivo, algunos planteamientos base de J. Hersch... Quisiéramos atenderlos todos; pero el desarrollo de nuestro trabajo nos impide una delimitación excesivamente pormenorizada. Por ello, consiéntasenos el estilo un tanto dogmático que adoptaremos de ahora en adelante: dogmático, sólo en cuanto no sacaremos todas las conexiones, sino que nos limitaremos a las principales, esperando que la segunda y tercera partes del trabajo aclaren todas las dudas.

Jose Luis de la Mata Impuesto

Madrid, 1971