



Modos del lenguaje y la función del arte

Modes of Language and the Function of Art

Roberto Juan Walton

r.j.walton@hotmail.com

Centro de Estudios Filosóficos, Academia Nacional de
Ciencias de Buenos Aires / Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recepción: 09 Mayo 2023
Aprobación: 24 Junio 2023
Publicación: 01 Diciembre 2023

Cita sugerida: Walton, R. J. (2023). Modos del lenguaje y la función del arte. *Revista de Filosofía (La Plata)*, 53(2), e078. <https://doi.org/10.24215/29533392e078>

Resumen: El trabajo tiene como hilo conductor la diferenciación efectuada por P. Ricoeur respecto del lenguaje entre la lengua, el discurso oral, la escritura y la lectura. Cada uno de estos modos de lenguaje puede ser examinado según los fenómenos de la temporalidad, la subjetividad, el mundo y la intersubjetividad. Siguiendo a M. Presas, este esquema se aplica al arte y a su función de dejar que las cosas se manifiesten en su plena presencia. Se destaca su énfasis en la liberación efectuada por el arte respecto de la limitación fáctica de nuestra situación finita. Esto se logra mediante la apertura a la verdad de una existencia posible que no se identifica con una evasión de la realidad. Los análisis de Presas se centran en P. Klee y F. Marc, y destacan los rasgos distintivos relacionados con los mencionados fenómenos. En el intento de ofrecer un complemento a este examen, se mencionan las interpretaciones de Merleau-Ponty sobre P. Cézanne, de M. Henry sobre V. Kandinsky y de J.-C. Marion sobre G. Courbet. Se muestra que en ellas también se encuentran explicitaciones de lo que Presas ha afirmado sobre la discordia, el ser insular y la ausencia de apremio.

Palabras clave: Limitación, Verdad, Abstracción, Invisibilidad, Liberación.

Abstract: The paper is guided by the differentiation made by P. Ricoeur regarding language between the structure of rules, oral discourse, writing, and reading. Each of these modes of language can be examined according to the phenomena of temporality, subjectivity, worldliness, and intersubjectivity. Following M. Presas, this scheme is applied to art and its function of letting things manifest themselves in their full presence. His emphasis on the liberation accomplished by language with regard to the factual limitation of our finite situation is stressed. This is attained by means of the openness to the truth of a possible existence which is not identified with an escape from reality. Presas' analyses are centred in P. Klee and F. Marc and stress the distinctive traits related to the mentioned phenomena. In an attempt to offer a complement to this examination, a mention is made to the interpretations devoted by M. Merleau-Ponty to P. Cézanne, by M. Henry to V. Kandinsky, and by J.-C. Marion to G. Courbet. It is shown how they also make explicit what Presas has stated on discordance, insular being, and the absence of constraint.

Keywords: Limitation, Truth, Abstraction, Invisibility, Liberation.



Introducción

Sobre la base de las indicaciones de P. Ricoeur, se puede elaborar un cuadro en el que se consideran, en uno de los ejes, en relación con el lenguaje, los fenómenos de la lengua, el discurso oral, la escritura y la lectura, y, en el otro, en relación con lo extralingüístico, los fenómenos de la temporalidad, la subjetividad, el mundo y la intersubjetividad. A cada modo del lenguaje corresponde un enfoque distinto de estos temas. Se intenta completar este esquema con las reflexiones de M. Presas sobre la función del arte. Ricoeur observa que este esquema no agota el fenómeno del lenguaje, y Presas añade el análisis de una nueva dimensión referida al lenguaje indirecto del arte y a la música como aquello que vehiculiza una misteriosa comunicación que está más allá de las palabras. El presente trabajo procura mostrar cómo esta dimensión se desarrolla paralelamente según los cuatro temas de la temporalidad con la valoración positiva del proceso de devenir, la subjetividad mediante un desprendimiento de la personalidad, la mundanidad a través de un arte que manifiesta una región del “más allá” y la intersubjetividad con la caracterización de la suprapersonalidad del arte. El propósito es mostrar que los análisis de Presas sobre P. Klee, F. Marc y V. Kandinsky explican afirmaciones ricoeurianas sobre la obra de arte, y destacar la relación de estos análisis con la función de liberación ejercida por el arte. Añadimos reflexiones efectuadas por otros fenomenólogos que también convergen con las apreciaciones de Presas.

1. Modos de lenguaje

Ricoeur observa que el lenguaje puede ser examinado desde cuatro puntos de vista. En primer lugar, cabe analizar el sistema de la lengua. Se trata del código válido para una comunidad lingüística. Al ser un sistema virtual, que no aparece ni desaparece como el acontecimiento del discurso oral, se halla fuera del tiempo. En tanto no se realiza en el discurso oral, no requiere una subjetividad. Si bien es la condición de la comunicación, la lengua no está dirigida a alguien y se sustrae a la intersubjetividad. Y puesto que los signos, constituidos como objeto de discurso, se refieren solamente unos a otros, la lengua carece de mundo. Estas características permiten a la lengua ser el objeto único de una disciplina: la lingüística (Ricoeur, 1969, pp. 81-84).

En segundo lugar, se encuentra el discurso oral. La lengua deja de ser un objeto para convertirse en una mediación. Es aquello por lo cual nos expresamos y expresamos las cosas poniendo de relieve el proceso y la estructuración frente al sistema y la estructura del nivel previo. Es un acontecimiento presente y fugaz; esto es, una instancia de realización de la lengua que se halla en el tiempo. Remite a una subjetividad que habla o usa el lenguaje. Está dirigido a un interlocutor, de modo que implica la presencia concomitante de los sujetos en el diálogo. Y se refiere a un mundo en el modo de la descripción, la expresión y la representación. El discurso oral se dirige a la situación que rodea al diálogo en una referencia que se limita a la referencia ostensiva. La situación es intencionada en los gestos, los adverbios de tiempo y lugar, los pronombres demostrativos, etc. (Ricoeur, 1969, pp. 84-89).

En tercer lugar, se presenta el discurso escrito. En lo que atañe a la temporalidad, la escritura se sustrae a la fugacidad de la comunicación oral porque implica la inscripción y fijación del significado. Lo que se fija en la escritura, lo que se escribe, no es el acontecimiento del habla, sino su significado; esto es, el noema del decir. Respecto de la subjetividad, se produce una disociación entre el significado del texto y la intención del autor: el texto se sustrae al horizonte finito del autor y puede ser interpretado de variadas maneras. En lo que toca a la intersubjetividad, no se dirige a un interlocutor presente, sino que el alcance de sus destinatarios es universal. Y en lo que concierne al mundo, escapa a la referencia ostensiva y esboza posibles modos de ser-en-el-mundo. El texto se libera de los límites de la referencia ostensiva o descriptiva a fin de proyectar un mundo que no se reduce a la situación mostrable y que por eso se mantiene como mundo del texto cuando desaparecen las referencias ostensivas. Esto sucede en géneros literarios como la ficción y la poesía: “El mundo es el conjunto de las referencias abiertas por todos los tipos de textos descriptivos o literarios que he leído, interpretado y gustado” (Ricoeur, 1983, p. 121).

Por último, se encuentra la lectura. Desde el punto de vista de la temporalidad, se trata de un acontecimiento que no tiene lugar a partir del texto, sino que es un acto conjunto de este con el lector. No se trata de una repetición del acontecimiento que relacionó el sistema de la lengua con el discurso oral porque la comprensión del texto excluye, desde el punto de vista de la subjetividad, la intención del autor. Intersubjetivamente, la lectura está abierta a toda la serie de lectores posibles. Y en lo que concierne al mundo, nos apropiamos del mundo esbozado o propuesto por el texto. Como lectores, debemos realizar una variación imaginaria de nuestro yo en la que respondemos a las variaciones sobre lo real efectuadas por el texto. La apropiación del texto es a la vez una desapropiación de puntos de vista propios en un distanciamiento de sí mismo respecto de sí mismo (Ricoeur, 1995, pp. 229-230).

Si se enfoca el esquema desde el punto de vista de la dimensión extralingüística, se encuentran los siguientes fenómenos. La temporalidad se manifiesta en las formas de la ausencia, el acontecimiento presente, la intemporalidad y el nuevo acontecimiento de la lectura. La subjetividad no interviene, se introduce con el habla, es trascendida por el significado y queda excluida en la apropiación de otra subjetividad. La intersubjetividad se advierte por vía de la ausencia, el interlocutor presente, un posible conjunto de destinatarios y la efectivización de esta posibilidad. La mundanidad se presenta en los modos de la carencia, la referencia ostensiva, la imaginación de un mundo posible y la apropiación de este mundo.

Los aspectos relacionados con la imaginación y apropiación de un mundo merecen un análisis especial. Ricoeur atribuye a la imaginación en general una función referencial de carácter redescritivo o refigurante. Esta función permanece habitualmente encubierta en razón de que la teoría de la imaginación ha considerado la imagen como una cosa en la mente y como una copia o réplica de una realidad predada. Contra el prejuicio de que se encuentra en la mente, Ricoeur sostiene que tiene una intencionalidad peculiar. Esto significa que ofrece un modelo para percibir las cosas de un modo diferente; es decir, un paradigma para una nueva visión. Contra el prejuicio de que es una copia, Ricoeur sostiene que la ficción no es una manifestación de la imaginación reproductiva, sino una

expresión de la imaginación productiva. La imaginación productiva se refiere a la realidad no para copiarla sino para prescribir una nueva lectura. Tiene un valor cognoscitivo en la medida en que hace aparecer la realidad de tal o cual manera. Reorganiza el mundo al generar un nuevo marco para leer la experiencia o para producirla. Es una capacidad para dejar aparecer y no una facultad para derivar imágenes de la experiencia sensible.

La imaginación productiva lleva a cabo la innovación semántica que asume los modos de la metáfora en el nivel de la frase y la puesta en intriga en el nivel del relato. En el caso de la metáfora, la imaginación produce una nueva pertinencia en la predicación por medio de una atribución primariamente impertinente. Es una matriz generadora de reglas para ver esto como aquello. En el caso de la puesta en intriga, introduce un orden inteligible en una secuencia de acontecimientos dispersos al combinar circunstancias, metas y azares. Es una matriz generadora de reglas para el arreglo de hechos en un sistema; es decir, para mediar entre el tema o pensamiento de la historia relatada y la presentación intuitiva de circunstancias o episodios. Así como la metáfora implica una innovación semántica por asimilación predicativa, la puesta en intriga implica una innovación semántica por la reunión de acontecimientos múltiples y dispersos en una historia. La puesta en intriga puede ser considerada como una síntesis de lo heterogéneo por la cual se reúnen elementos diversos en la unidad temporal de una acción unitaria y completa. La síntesis da lugar a algo nuevo e inédito que surge en el lenguaje; esto es, la intriga fingida como una congruencia nueva en el arreglo de los episodios. Así, la imaginación puede ser caracterizada como lugar de emergencia de “significaciones nacientes” (Ricoeur, 1975, p. 253).

Tanto la metáfora como la narración producen un “aumento icónico” del mundo. El término “ícono” significa imagen, y la expresión “aumento icónico” es tomada por Ricoeur de F. Dagognet, quien la utiliza para caracterizar la estrategia del pintor que reconstruye la realidad sobre la base de un alfabeto óptico de líneas y colores. Este alfabeto tiene la particularidad de ser a la vez limitado y denso. De este modo, la pintura recrea la realidad en un nivel más alto de realismo y permite un aumento de nuestra visión de las cosas. Mientras que la percepción ordinaria desdibuja las diferencias e iguala los contrastes, la imagen lleva a cabo una abreviatura y una articulación de la realidad que le permite reconstruirla a fin de ver algo nuevo. Ricoeur extiende esta concepción a todo el ámbito de la ficción (1983, pp. 121-122) y recuerda que E. Fink compara la imagen con una ventana cuya apertura estrecha desemboca en la inmensidad de un paisaje (1966, pp. 77-78).

2. Función del arte

La dimensión refigurativa del lenguaje se continúa con la creatividad del arte que nos ayuda a descubrir “dimensiones de la experiencia que no existían antes de la obra” (Ricoeur, 1995, p. 260). El arte se retira fuera del mundo para irrumpir nuevamente en él, y, cuanto más se separa del mundo, más vivaz es ese retorno:

La obra de arte es así para mí la ocasión de descubrir aspectos del lenguaje que su práctica usual, su función instrumentalizada de comunicación, disimulan ordinariamente. La obra de arte pone al desnudo propiedades del lenguaje que de otro modo permanecerían invisibles e inexplorados. (Ricoeur, 1995, p. 259)

El horizonte así delineado puede ilustrarse con la reflexión de Presas sobre la función del arte (1997). Al ocuparse de “La magia del arte en el mundo desencantado”, el autor dice: “El lenguaje indirecto de los símbolos estéticos presenta en lo sensible lo suprasensible de lo cual no se puede nunca dar una intuición adecuada” (p. 123). Consideraremos, pues, la misteriosa relación que se inicia más allá de las palabras y se asocia con el arte con un enfoque que se desenvuelve según los mencionados temas de la temporalidad, la subjetividad, la intersubjetividad y la mundanidad.

En lo que concierne a la temporalidad, Presas destaca en P. Klee una valoración positiva del proceso y del devenir en contraste con la petrificación en un estadio logrado. Por eso concibe su actividad creadora como una constante búsqueda. Cita su afirmación de que “el devenir está por encima del ser”, destaca la intención de “ordenar el movimiento” y recuerda que reflexiona sobre su destino de “ser equilibrio entre acá y allá, balanza que señala el límite entre lo de ayer y lo de hoy”. Por eso observa que Klee “se considera destinado a ser el enlace entre un pasado que pierde vigencia y un nuevo estilo de vida que se anuncia confusa y dolorosamente en los creadores” (p. 40).¹ En el examen de la temporalidad se puede incluir también que la reminiscencia del ayer es la materia básica para la abstracción. Presas observa:

Klee despierta como si se hallara en un mundo que le ha llegado a ser extraño, destrozado por la guerra –si bien, como él sabía, ya antes minado en sus fundamentos morales–. El artista se ve entonces como un límite entre el ayer y el hoy, en ruinas, y un porvenir en blanco”. (p. 66)

La subjetividad puede oscilar entre una identificación simpática con la realidad, como se advierte en F. Marc, y un desprendimiento de la realidad, como es el caso de Klee. Marc no pinta los animales tal como los ve, sino como ellos ven el mundo, en cuadros impersonales de acuerdo con una crítica al culto a la personalidad. Sólo así se llega a ser verdaderamente libre. En una despersonalización del arte, el artista crea enajenándose. Lo cual no significa una pérdida, sino una ganancia del propio ser mediante una entrega a aquello que sobrepasa la personalidad. En la creación de la obra, se presenta un requerimiento que remite a la inspiración tratada por Platón en el *Ion*. Por otro lado, Presas subraya que Klee alude a la necesaria “subjetivación” de la legalidad objetiva de la naturaleza por vía de la intervención del espíritu que la capta y recrea. En una afirmación de la superioridad del espíritu sobre la naturaleza, se ha de recuperar la vida interior a fin de volcarla en la obra. Por eso considera pertinente una pregunta:

Como Hölderlin, podría Klee preguntarse: “¿Para qué poetas en tiempos menesterosos?” (*Wozu Dichter in dürftiger Zeit*); esto es: ¿qué destino envía y sostiene a estos grandes solitarios que se sienten desprovistos del soporte histórico de un pueblo o de una cultura? (p. 34)

En lo que toca a la intersubjetividad, la obra de arte está sometida a un destino que escapa a las peripecias del creador. Presas indica que ese desprendimiento respecto del creador en favor de la impersonalidad del cuadro es una garantía de la autenticidad. Marc indica que somos esclavos y no señores de los cuadros. El comienzo de la auténtica obra es su desprendimiento de la voluntad del creador.

Al comentar la afirmación de Marc según la cual los cuadros emergen en otro lugar, Presas se refiere a la verdadera morada del arte:

El arte es metafísico, decía Marc. Por ello, el acto creador no pasa sin dejar huellas en el alma de los elegidos. La inspiración los traslada a un reino que “ya no es de este mundo”. El espíritu resurge en lo que, quizá, es su verdadera morada: en la posibilidad de lo irreal, en el mundo imaginario del arte. Allí continúa viviendo, desprendido de las limitaciones de lo empírico, esperando el eco de otro espíritu viviente que vuelva a encarnarlo en su vida personal. El arte es requerimiento. (pp. 85-86)

Presas destaca, en relación con el grupo denominado “El jinete azul” (*Der blaue Reiter*), que “pocos han reflexionado con más coherencia sobre el sentido y la función del arte” (Presas, 1997, p. 56). En relación con este movimiento, Presas observa que la obra de arte “está sometida a un destino suprapersonal que escapa a las peripecias del creador”, y que “el arte es requerimiento de un espíritu a otro, plasmado en el medio extraño de la materia” (p. 64). En la plasmación, un espíritu se desrealiza y aguarda a otro a fin de volverlo a la realidad.

Con respecto a la mundanidad, Presas recuerda que, para Klee, el arte no reproduce la realidad, sino que la hace visible. No existe en el arte una relación mecánica como la que podría darse entre una cosa y su imagen en el espejo. La irrupción del espíritu en el proceso natural produce una deformación. Y subraya las motivaciones de la abstracción:

Pero ¿qué significa aquí abstracción? [...] el afán de abstracción descansa en gran medida sobre la actitud –habrá que decir, sobre la *Stimmung*– radical ante el mundo y la propia existencia. Supone, en efecto, una suerte de desapego y aun de desarraigo respecto de las cosas de este mundo. Paralelamente se da el retorno hacia la interioridad, hacia la inviolable intimidad. (50-51)

En el movimiento “El jinete azul” se ha destacado la influencia de la nueva imagen del mundo que trae la ciencia física, en virtud de la cual no interesan los contornos rígidos de las cosas sino las fuerzas que sostienen a las cosas. Son ilustrativas las referencias de V. Kandinsky a esta cuestión, al poner en paralelo la desintegración del átomo con la desintegración del mundo. Esto significa que una crisis de la objetividad se presenta de una manera más o menos análoga en el plano estético y en la física de la época.² Al respecto, Presas escribe:

La nueva imagen del mundo ofrecida por la ciencia física está en la base de muchas teorías estéticas de esa época, principalmente las que buscan la abstracción o la expresión del movimiento y la energía en la pintura. (p. 76)

Presas analiza los tres posibles modos de enfrentar la realidad esbozados por F. Marc. El artista no reproduce el contorno y la apariencia del mundo visible, sino su trasfondo invisible y dinámico. Más allá de la visión ingenua del mundo que se reproduce en una actitud naturalista se encuentra una segunda interpretación de la realidad mediante la cual las cosas rígidas se desvanecen en juegos de fuerzas de un mundo interior. Pero esta legalidad no es suficientemente satisfactoria, y Marc atisba una tercera visión, que detrás de las cosas busca encontrar una ley única en un nuevo saber, que se acuñará en formas abstractas en una mirada que se dirige a lo invisible. Aquí se trata de pintar una acción realizada por el objeto y aprehendida por el sujeto, como el florecer de una rosa. En virtud de este traslado a un reino que no es el de este mundo, el arte tiene un carácter metafísico (pp. 79, 85). Así, el mundo mismo habla detrás de variables escenarios. La visión de Marc es comparable con el pensamiento de

Bergson en virtud de la tesis de que el artista debe identificarse simpáticamente con el corazón de las cosas. No se trata de una proyección sentimental del propio yo, sino de una elevación del sentimiento personal a un sentimiento puro para el que Presas sugiere la denominación de trascendental. Una creación en consonancia con este sentimiento puro se expresa mediante una forma abstracta.³

En suma: la función del arte es hacer visible la verdad que subyace a la apariencia. Es, como dice Klee, la de abandonar el “más acá” del mundo para acceder por medio de una abstracción al “más allá” del mundo. La misión del artista arraiga en lo invisible, así como el árbol arraiga en la tierra nutricia. El arte es el intento de llegar a una visión de lo que es como un privilegiado modo de ser-en-el-mundo en que la verdad se pone en obra. Así, el punto hace visible en el color y en la línea lo que nutre la realidad del hombre y el mundo en una metamorfosis o deformación que traduce una realidad material en lo espiritual (Presas, 1997, pp. 67-68).

Presas subraya que a la reflexión del hombre es inherente una tensión entre la limitación fáctica a una situación y los proyectos que dan sentido a su vida actual, pero cuya realización los convierte también en hechos inmovibles. Ante esta tensión, “también comprueba que hay desvíos que burlan la condena a la limitación del *ahí* y de los hechos, pues existir significa también salir de sí, exceder, trascender, esto es, *liberarse* precisamente del *ahí*” (p. 117).

Los modos clásicos de asumir la liberación del ahí son, junto a la acción, el conocimiento y la experiencia religiosa, el arte que se convierte para el hombre, según una reflexión de E. Estiú que Presas evoca, en “una necesaria liberación de lo que impide su plena libertad en la vida real” (1954, p. 58). Lo característico del arte es que su modo de liberación “concilia la naturaleza fáctica y el libre proyecto humano manteniendo a la existencia en el plano de la posibilidad pura” (Presas, 1997, p. 118). Presas añade que se trata de una desvinculación respecto del azar y el caos, y de una nueva vinculación que da sentido a la vida en una dimensión imaginaria. Al recomponer los sucesos en la trama de una “puesta-en-intriga”, según la expresión de Ricoeur, el arte nos abre a la verdad de una existencia posible. Las intrigas que inventamos constituyen el medio por el cual re-configuramos nuestra experiencia confusa y muda. Por eso Presas afirma que:

la obra de arte vale hoy para nosotros –como podríamos arriesgarnos a decir– como pura mostración, pero no como inmediata mostración de lo que es. Tanto el creador como el espectador han de poner en juego además (o inclusive antes) de la imaginación, de la mera vivencia y el goce estéticos, la capacidad reflexiva”. (pp. 113-114)

El pensamiento debe situar en un contexto comprensible lo que la imaginación vincula luego a la dimensión de lo irreal. Con esto se comprueba la profundidad de la visión hegeliana según la cual el contenido espiritual se extiende, más allá de la materialización sensible, en una “liberación del espíritu respecto del contenido y de las formas de la finitud” (Hegel, 1970, p. 573; citado por Presas, 1997, p. 115).

3. Epílogo

Las consideraciones de Presas sobre la misión fenomenológica del arte, centradas en P. Klee y F. Marc, se pueden ampliar con reflexiones de otros fenomenólogos que, con sus comentarios, permite también ubicar pintores dentro de un contexto comprensible. Luego de considerar las reflexiones de M. Merleau-Ponty, M. Henry y J.-C. Marion sobre P. Cézanne, Kandinsky y G. Courbet, retornaremos al punto de vista de Presas con una afirmación suya que reúne esos puntos de vista.

Merleau-Ponty considera que la pintura de Cézanne nos hace ver la insuperable profundidad y plenitud del mundo vivido, porque socava la consistencia de las determinaciones abstractas y estables, muestra la presencia de todo en todo y enlaza las cosas fijas que se nos aparecen con sus huidizas maneras de aparecer. El pintor nos ha enseñado que nuestra relación con el espacio no es la de un sujeto puro con un objeto lejano, sino la de un habitante con su medio familiar. No se ha sometido a la visión geométrica porque ha querido recuperar el paisaje para el modo natural de visión, y esto significa dejar a un lado el espacio como medio de cosas compositibles bajo la dominación de un observador absoluto. De este modo ha podido retornar al mundo tal como lo captamos en la experiencia vivida. Merleau-Ponty sostiene que las creaciones del artista imponen a lo que le es dado un sentido figurativo que no existía antes de ellas. Para Cézanne, lo dado que al comienzo se impone es indeterminado en cuanto a su *cómo*, lo que posibilita que sea retomado por la existencia de la que forma parte y se convierta en “el monograma y el emblema de una vida que se interpreta ella misma libremente”; esto es, con “la libertad que se abre paso sin romper nuestros lazos con el mundo” (Merleau-Ponty, 1948, pp. 34, 37). Las cosas escapan a formas determinadas que les impone la conciencia porque hay una profundidad en virtud de la cual ellas conservan una autonomía frente a la conciencia. No considerar las cosas como diferenciaciones de una trama es ignorar “el espesor, la profundidad, la pluralidad de los planos, los trasmundos” (Merleau-Ponty, 1964, p. 297). Según Merleau-Ponty, la dimensión por excelencia de la simultaneidad de lo imposible es la profundidad que permite a las cosas oponer a mi inspección una resistencia que es precisamente su realidad. Mi mirada no puede vencer los obstáculos que le opone la profundidad. El tener todo presente a la vez en la simultaneidad no tiene el sentido de que la totalidad del objeto se ofrece a una mirada de sobrevuelo y de ese modo queda resuelta en los actos de una conciencia constituyente. Por el contrario, la simultaneidad es la instancia metaintencional de la remisión recíproca por la cual las cosas son pliegues en un tejido y no correlatos de un rayo intencional. Precisamente, la coexistencia progresiva de las cosas, su deslizarse unas en otras e integrarse unas con otras, es obra de la profundidad, que es caracterizada como “la experiencia de la reversibilidad de las dimensiones, de una ‘localidad’ global en que todo está a la vez, [...]” de modo que “el mundo está en torno de mí, no delante de mí” y que “cifras secretas” remiten a un “fondo inmemorial de lo visible”; esto es, “el Ser mudo que viene él mismo a manifestar su propio sentido” (Merleau-Ponty, 1964, pp. 65, 81, 85).

Henry sostiene que el proyecto de Kandinsky es asignar a la pintura la finalidad de expresar nuestra vida invisible en lugar de figurar el mundo. La vida invisible es el contenido abstracto del arte pictórico, cuyos medios de realización son las

formas y los colores. Kandinsky elabora una teoría del carácter doble de los colores y las formas. Estos elementos pictóricos son a la vez “exteriores” y visibles o “interiores” e invisibles. Son exteriores en tanto colores y formas. Y son interiores en la medida en que son pura subjetividad. La pintura se da como tema explícito expresar la vida, y por eso se une a la música, que no expresa nada acerca del mundo o sus objetos. El cuadro es la expresión de una textura de impresiones y fuerzas interiores de carácter emocional. El principio de su composición no se refiere al mundo exterior, sino que refleja la realidad emocional y dinámica del color y la forma. Henry define el arte como “la capacidad de pintar lo invisible” (1988, p. 50).

Un tema fundamental de Kandinsky es el poder emocional del color. El amarillo es un color agresivo que viene al espectador y el azul, un color apaciguador que se aleja de él. El rojo que se ve sobre la tela del pintor no se limita a esta mancha, sino que su esencia verdadera es la impresión que crea. Según Kandinsky, “el amarillo atormenta al hombre, lo pica y lo excita, se impone a él como una coacción, lo importuna con una especie de violencia insoportable” (1954, p. 121; citado por Henry, 1998, p. 137). Así, el color es doble: a la vez exterior e interior, visible e invisible. Por un lado, hay un color proyectado en la exterioridad. Por el otro, hay una impresión pura, una modalidad del alma, una impresión pura que se proyecta sobre la cosa. La realidad del color visible es un color invisible esencialmente definido por un *pathos* y un cierto dinamismo. Por otro lado, las formas no son entidades exteriores sino expresiones de fuerzas. El punto, la línea recta, la línea quebrada, etc., son la expresión de fuerzas específicas que se despliegan de manera diferente, de manera continua o por intermitencia, en una misma dirección o modificándola. Kandinsky escribe: “[...] el mundo de las líneas incluye todas las sonoridades expresivas, desde el lirismo frío al drama ardiente” (1970, p. 76; citado por Henry, 1998, p. 93). Así, la teoría de las formas, que remite a fuerzas, se refiere al mismo tiempo a la subjetividad porque las fuerzas nos habitan. Siguiendo a Kandinsky, Henry afirma la identidad de la estructura del universo con la del arte porque la realidad exterior “solo deviene real cuando se la experiencia interiormente en el *pathos* de la subjetividad invisible (...)” (Henry, 1988, p. 230). En virtud de la estructura dualista de la fenomenicidad que se extiende a toda posible manifestación, hay una unidad del arte y la naturaleza. Por eso es necesario aplicar el principio de la abstracción a todo lo que es, y esto significa aplicarlo al cosmos poniendo de relieve una realidad impresional sin la cual no sería lo que es: “[...] la abstracción de Kandinsky, lejos de descartar la naturaleza, la conduce a su esencia interior. *Esta naturaleza original, subjetiva, dinámica, impresional y pática, esta naturaleza verdadera cuya esencia es la Vida, es el cosmos*” (Henry, 1997, p. 236).

Según la teoría del arte de J.-L. Marion, el cuadro se reduce tanto más a su donación cuanto más se pone entre paréntesis su condición de ente o de objeto. Hace visible un efecto invisible en el que no hay nada de objetivo o de óntico porque su aparecer se separa de lo que lo soporta. Puesto que su aparecer se distancia de lo que lo sustenta (cosa, ente) y pretende darse siempre como pura superficie sin soporte, o como una pura superficie que absorbe el soporte, el cuadro puede ser reducido a la donación como su puro efecto: “El cuadro no es visible, hace visible; hace visible en un gesto que permanece por definición invisible –el efecto, el surgimiento, la avanzada del darse” (Marion, 1997, p. 77).

Marion observa que “toda mirada dirigida al cuadro me hace percibir solamente (...) el hecho mismo de que no llego a verlo como tal – que él oculta siempre lo esencial de su visibilidad” (1997, p. 320). El tenor de la donación se intensifica en la obra de arte como caso del fenómeno saturado; es decir, el fenómeno en que el exceso de la intuición no puede ser regulado por conceptos, significaciones o concepciones previas. La intuición sobrepasa todo lo propuesto para recibirla porque la anticipación no puede hacer frente a su excedencia. Hay un máximo, un umbral de tolerancia, más allá del cual lo que se ve no se constituye ya en un objeto. Courbet ejemplifica con sus cuadros el fenómeno porque, para él, el artista ve sin mirar, porque lo visto se muestra sin que la mirada lo haya previsto como un objeto. Al no querer construir lo visto en un objeto constituyéndolo según un concepto o una forma, el pintor, según Marion, “deja surgir lo visible y se realiza con él en la energía haciendo accesible al espectador el ver él también, lo que no había *previsto*” (2014, p. 29). Courbet no ha sustituido una nueva previsión a otra previsión, sino que no ha previsto antes de pintar. Además de lo que nadie ha visto, pintar es ver “lo *invisto* mismo, entrevisto en el momento en que resplandece su primer punto visible, en el momento de su entrada en la visibilidad, casi *antes* de su visibilidad” (2014, pp. 191-192). El pintor permite a lo invisto realizarse por sí mismo en lo visible a la vez que da a lo visible la ocasión de darse a sí mismo. Ve pintando sin pintar algo que vuelve a ver después de haberlo visto y sin que lo invisto sea un pretexto progresivamente olvidado. No pinta según una idea en una mirada objetivante, sino según el ojo que ve sin mirar según lo que ha recibido como acontecimiento. Lo que importa es “dejarse afectar por lo que se eleva como invisto, dejarlo venir y encapsularlo en el ojo” (2014, p. 108). Según Courbet, el pintor sólo hace aparecer aquello que lo demanda en nombre de la realidad; es decir, la cosa tal como se da sin verla o concebirla. Se trata precisamente de la aparición de las cosas antes de su identificación como un objeto conocido por la mirada. El fenómeno surge al ojo en el doble sentido de que se impone capturando la atención y se da desde sí mismo por su propia y pura gracia (Marion, 2014, pp. 26-28). Marion subraya que Courbet está vinculado a Cézanne en la idea de que la verdad se realiza en la pintura. Esto implica que, lejos de crear lo visible, el pintor “registra la elevación hacia él de los invistos siempre no-atendidos y jamás previstos” (2014, p. 197). Además, junto con la imposición de la cosa, Courbet reivindica la libertad confiriendo a su pintura una emoción humana.

En cada uno de estos tres pensadores se describe la mediata mostración de una plena presencia recurriendo a diferentes canales, como (i) la reversibilidad o inherencia recíproca de una cosa en otra sin una superposición total, (ii) el énfasis en la verdadera realidad de las cosas definida por el *pathos*, y (iii) la contraposición entre la visión revelante y la previsión objetivante. La plena presencia de las cosas se logra mediante una pintura que no es inmediatamente referencial, sino que incluye la referencia ineludible a otras cosas, la vibración en la interioridad, o el recurso a múltiples interpretaciones para hacer frente a la excedencia. Son tres visiones según las cuales la pintura no es un reflejo de las cosas, sino que estas adquieren su verdad cuando ingresan en un entramado con otras cosas o con quienes las perciben, cuando nos permiten sentir la vida en nosotros o cuando no son la copia o representación que objetiva, sino el original mismo en tanto ha sido visto al ser pintado. Así, el arte revela una realidad más profunda que el mundo

en el que vivimos inmediatamente. Consideraciones de esta índole encuentran una expresión en un pasaje en el cual Presas se refiere a la misión fenomenológica del arte, que se orienta a un hacer presente sin desfiguraciones. En aquellas, (i) la ausencia de discordia alude a la reversibilidad como ser englobante-englobado en el sentido de una referencia mutua, (ii) la cerrada presencia del ser insular a la resonancia interior de todas las cosas en la vida invisible de una subjetividad única que se autoafecta páticamente, y (iii) la ausencia de apremio ante la imposición del cuadro como acontecimiento. El pasaje, en el cual se describe “un modo ‘liberal’ de trato con la realidad”, es el siguiente:

(...) la contemplación de lo bello es un modo liberal de consideración que en esencia consiste en dejar que los objetos se presenten en su plena presencia – es un *Gewährenlassen* de los objetos, dice Hegel con un giro que hoy parece heideggeriano–, y este dejar en libertad no violenta la realidad para adaptarla a los deseos, necesidades e intenciones finitas; por el contrario, el objeto, en cuanto bello, no aparece como apremiado o forzado por nosotros, ni tampoco en discordia con las otras cosas exteriores sino, añadiríamos, en la cerrada presencia de su ser insular. (Presas, 1997, pp. 111-112; Hegel, 1970, pp. 155-156)

Referencias

- Di San Lazzaro, G. (1967). *Klee. His Life and Work*. Londres: Thames and Hudson.
- Estiú, E. (1954). Arte y liberación. *Humanidades*, 34, 49-58.
- Fink, E. (1966). *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*. (Phaenomenologica, 21). La Haya: Martinus Nijhoff.
- Hegel, G. W. F. (1970 [1835]). *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke* 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel, G. W. F. (1970 [1835]). *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke* 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Henry, M. (1988). *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. París: Éditions François Bourin.
- Husserl, E. (1980). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Ed. E. Marbach. *Husserliana* XXIII. The Hague / Boston / London: Martinus Nijhoff Publishers.
- Kandinsky, W. (1954 [1912]). *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Trad. P. Volboudt. París: Denoël.
- Kandinsky, W. (1970 [1926]). *Point-Ligne-Plan*. Trad. S. Leppien y J. Leppien. París: Denoël.
- Kandinsky, W. (1974). *Regards sur le passé; et autres textes. 1912-1933*. París: Hermann.
- Marion, J.-L. (1997). *Étant donné*. París: Presses Universitaires de France.
- Marion, J.-L. (2014). *Courbet ou la peinture à l'oeil*. París: Flammarion.
- Merleau-Ponty, M. (1948). *Sens et non-sens*. París: Nagel.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1984). *L'œil et l'esprit*. París: Gallimard.
- Presas, M. (1997). *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Almagesto.
- Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. París: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. París: Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit I*. París: Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit III. Le temps raconté*. París: Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. París: Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1995). *La critique et la conviction*. París: Calmann-Lévy.

Notas

- 1 Estas ideas remiten a un texto de Robert Delaunay que Klee tradujo para la revista *Der Sturm*, que estaba dedicada al nuevo arte europeo, con el título “Über die Licht”: “El impresionismo es el nacimiento de la luz en la pintura. La luz viene a nosotros por medio de nuestra sensibilidad. Sin la sensibilidad visual, no puede haber ninguna luz, ningún movimiento. La luz crea en la naturaleza el movimiento de los colores. El movimiento surge de la relación entre las desiguales proporciones de los mismos colores contrastantes que constituyen la Realidad. Esa realidad tiene profundidad (podemos ver tan lejos como las estrellas) y así se convierte en *simultaneidad*. Simultaneidad en términos de luz es *armonía*, el ritmo de colores que crea la visión del hombre. La visión humana está dotada de la mayor de todas las realidades. Porque viene a nosotros directamente de la contemplación del Universo. El ojo es nuestro sentido más noble –el que comunica de manera más próxima con nuestro cerebro–. La conciencia y la idea del movimiento viviente del mundo es *simultaneidad*” (texto transcrito en Di San Lazzaro, 1967, pp. 73-74).
- 2 Junto a la enseñanza que le produce la lectura de un libro del físico Niels Bohr, Kandinsky recuerda otra que surge de ver un cuadro de la serie sobre parvas de heno de Claude Monet, en una exposición en Moscú en 1895, y que significó una de sus emociones estéticas más intensas: “Viví un acontecimiento que marcó mi vida entera y me trastornó hasta lo más profundo de mí mismo. Fue la exposición de impresionistas en Moscú –en primer lugar, la *Parva de heno* de Monet. Y de repente, por primera vez, veía un cuadro. Fue el catálogo el que me enseñó que se trataba de una parva. Yo era incapaz de reconocerla. Y no reconocerla me fue penoso. Encontraba igualmente que el pintor no tenía el derecho de pintar de manera tan imprecisa. Sentía confusamente que el objeto faltaba en el cuadro. Y observé con asombro y desconcierto que el cuadro no sólo conmovía, sino que imprimía en la conciencia una marca indeleble, y que, en los momentos más inesperados, se lo veía, con sus menores detalles, flotar delante de los ojos. Todo esto era muy confuso para mí, y fui incapaz de extraer las conclusiones elementales de esta experiencia. Pero lo que me era perfectamente claro era la potencia insospechada de la paleta que hasta entonces me había estado oculta y que llegaba más allá de todos mis sueños” (1974, p. 325).
- 3 Un antecedente de estas posiciones se encuentra en E. Husserl cuando se refiere, en contraposición al arte realista, al arte idealista, que “no ve meramente hechos y tipos de ámbitos empíricos del mundo y de la vida, ve ideas e ideales, y viéndolos los valora y los establece como valores”. Aclara que, en niveles superiores, “el arte puede ser filosófico, metafísico, elevándose a la idea del Bien, a la Divinidad, por medio de la belleza, elevándose hacia el más profundo fundamento del mundo, y unificándose con él” (1980, pp. 541-542).