



Análisis. Revista Colombiana de
Humanidades
ISSN: 0120-8454
revistaanalisis@usantotomas.edu.co
Universidad Santo Tomás
Colombia

Álvarez Falcón, Luis
La ontología formal del arte
Análisis. Revista Colombiana de Humanidades, núm. 78, enero-junio, 2011, pp. 131-167
Universidad Santo Tomás
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515551988006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

La ontología formal del arte*

Luis Álvarez Falcón**

Universidad de Zaragoza

Recepción: 14 de marzo • Aprobación: 26 de abril

Resumen

La investigación que aquí les presentamos plantea las condiciones de posibilidad de la experiencia estética a partir de la configuración formal de los objetos del arte. Su articulación parte de las consideraciones clásicas en torno al problema de la constitución de la realidad. El eje central de la discusión tomará como referencia las potentes intuiciones kantianas sobre el concepto de finalidad, poniendo en juego la paradójica naturaleza del principio de identidad y de causalidad. Los planteamientos clásicos y modernos se interpretarán desde una descripción fenomenológica, en lo que será la tesis principal de la propuesta: la íntima relación entre el modo de aparecer de los objetos artísticos y la aparición de la obra de arte. La convergencia de los planteamientos expuestos mostrará que la teoría estética contemporánea ha puesto de manifiesto las relaciones críticas entre forma lógica, forma

* Artículo inscrito en el proyecto de investigación “*Tiempo y subjetividad (aporías y pliegues de la subjetividad en el contexto de la sociedad mediática)*”, Universidad de Zaragoza (UZ2008-HUM-10), Zaragoza, España, 2009.

** Zaragoza, 1967. Doctor en Filosofía por la Universidad de Valladolid y postgrado en Historia de las Ciencias y de las Técnicas por la Universidad de Zaragoza. En la actualidad comparte su docencia en la Universidad de Zaragoza con su condición de funcionario de carrera del Departamento de Educación del Gobierno de Aragón, profesor de Filosofía. Es autor de numerosos estudios sobre la teoría estética del siglo XX. Ha publicado su último ensayo *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, que edita la Editorial Horosri de Barcelona. Actualmente, prepara la edición de *La sombra de lo invisible. Merleau-Ponty 1961-2011*, que próximamente publicará la Editorial Eutelequia. Miembro de la Sociedad Española de Fenomenología (SEFE) y del Círculo Latinoamericano de Fenomenología (CLAFEN), ha colaborado en diferentes universidades de México, siendo miembro cofundador de la Cátedra Internacional Merleau-Ponty en Morelia, Michoacán. Coordinó los actos de celebración en España del centenario de Maurice Merleau-Ponty (1908-2008) y actualmente es miembro de diferentes consejos editoriales. Correo electrónico: filosofia@luisalvarezfalcon.com

estética y forma artística, recuperando la exigencia de una ontología formal en la que se exhiben los dinamismos propios de la subjetividad y su forma de configurar el mundo.

Palabras clave: Objeto, obra, naturaleza, arte, finalidad, forma, apariencia, aparición

The Formal Ontology of Art

Abstract

This research raises the possibility conditions of aesthetic experience from the formal setting of the art objects. Its articulation begins with the classical considerations about the problem of the constitution of reality. The point of the discussion begins with the powerful kantian intuitions about the concept of purpose. It brings into the discussion the paradoxical nature of the principle of identity and causality. We interpret the classical and modern approaches from a phenomenological description. The main thesis of the paper will be: the intimate relationship between the mode of appearing of art objects and the appearance of the artwork. The convergence of this approaches will show that contemporary aesthetic theory has highlighted the critical relationships between logical, aesthetic form and artistic form. Thus we recover the requirement of a formal ontology in which the dynamisms of subjectivity and the way they shape the world are exhibited.

Key Words: Object, work, nature, art, purpose, form, appearance

L'ontologie formelle de l'art

Résumé

La recherche présentée ici pose le problème des conditions de possibilité de l'expérience esthétique à partir de la configuration formelle des objets d'art. Son articulation part des considérations classiques autour du problème de la constitution de la réalité. L'axe central de la discussion prendra comme référence les puissantes intuitions kantiennes sur le concept de finalité, mettant en jeu la nature paradoxale du principe d'identité et de causalité. Les propositions classiques et modernes seront interprétées depuis une description phénoménologique, dans ce que sera la thèse principale de la proposition: la relation intime entre la manière d'apparaître des objets artistiques et l'apparition de l'oeuvre d'art. La convergence des propositions exposées montrera que la théorie esthétique contemporaine a rendu manifestes les relations critiques entre forme logique, forme esthétique et forme artistique, en récupérant l'exigence d'une ontologie formelle dans laquelle s'exhibent les dynamismes propres de la subjectivité et leur manière de configurer le monde.

Mots clés: Objet, oeuvre, nature, art, finalité, forme, apparence, apparition

No es posible entender la relación autorreferencial que configura los 'objetos' del arte sin entender el concepto de *obra de arte* como un todo. Aquí el viejo axioma euclíadiano muestra la paradoja constitutiva del arte. La distinción entre la apariencia de los objetos y la aparición de la obra nos remite necesariamente al análisis de una ontología formal: una teoría formal de los objetos que determine la esencia de un tipo singular de objeto, en cuya organización aparentemente objetiva las formas intrínsecas de conexión o enlace entran en un conflicto irresoluble, expresando una inversión de los nexos de unión entre esencias y apariencias, y dando lugar a un nuevo momento de unidad. Esta dialéctica inversora aparece ya formulada tanto en los presupuestos clásicos como en las propuestas contemporáneas, desde la ontología platónica y los planteamientos kantianos hasta las concepciones de Schopenhauer y Nietzsche, así como en las consideraciones fenomenológicas, exhibiéndose en la experiencia del arte a través de la conjugación artefacto-obra. Tal conjugación nos llevará a la búsqueda del fundamento de la correlación aparición-condiciones de la aparición.

La obra de arte es un todo cuya llegada remite a las condiciones que la hacen posible. En estas encontramos la relación entre la subjetividad y la naturaleza de objeto que las obras presentan. Desde el inicio de nuestra investigación, el punto de partida será un supuesto tan evidente como problemático: la relación entre el carácter de obra y el carácter de objeto. El mismo Heidegger¹ nos recordaba la necesidad de este supuesto inicial al sugerirnos que debe ser su indiscutible carácter de cosa el que nos proporcione un punto de apoyo a nuestro proceder habitual respecto a la obra de arte. La esencial futilidad de este carácter, su necesidad, y la imposibilidad de que el arte como tal permanezca en su condición de objeto², es lo que nos ha llevado necesariamente a abordar nuestro problema desde las ideas pertenecientes a la categoría de objeto. Tal como nos señalaba Husserl en el inicio de su tercera *Investigación*: "Los objetos pueden estar unos con otros en la relación de todos y partes o también en la relación de partes coordenadas de un todo"³.

1 Heidegger, M. "El origen de la obra de arte", en *Caminos de Bosque*. Alianza Editorial, Madrid, 2003; p. 31.

2 Cf. Arendt, H. "La permanencia del mundo y la obra de arte", en *La condición humana*. Ed. Paidós. Barcelona, 1993; pp. 184-191.

3 Husserl, E. *Logische Untersuchungen*. Husserliana Gesammelte Werke (*Investigaciones lógicas* 2. Traducción de Manuel G. Morente y José Gaos. Alianza Editorial, Madrid, 1982; p. 387).

La idea de una ontología formal surge en el ensayo del desarrollo sistemático de la idea de una lógica pura, en el tomo I de las *Investigaciones lógicas* de Husserl. Frente a las distintas ciencias concretas que se ocupan de una determinada región ontológica, la ontología formal se ocupa del “universo vacío del objeto en general”. Por consiguiente, podríamos decir que estas formas representan el papel de estructuras fundamentales de la objetividad; constituirían, por así decir, los armazones esenciales en los que aquella se articula. Estas estructuras pertenecen al ámbito de las puras formas de “ser objeto en general”. La existencia de estructuras formales inmanentes a los objetos determina el ser y el fundamento de la de estos como obras de arte. Será una tarea ineludible abordar estas relaciones en el seno de un tipo excepcional de objetos, más bien pseudo-objetos, que constituyen un momento en la aparición de lo que denominamos obra de arte. Como el propio Husserl indica, en estas consideraciones se ensancha el concepto de *ontología formal*. La subordinación de lo material a lo formal hace que la ontología formal implique las formas de todas las ontologías posibles. Sin entrar en profundas descripciones fenomenológicas, tal ontología nos servirá como hilo conductor para el análisis del momento de unidad que resulta de las formas enlazadoras en las que parece constituirse la aparición de la obra de arte, en tanto tipo especial de *todo*.

A continuación, trataré de demostrar que, en el caso de la obra de arte, la técnica hace posible la existencia de un tipo singular de objeto, o más bien de un falso objeto, en cuya organización convergen naturaleza y arte, y en cuyas relaciones lógico-formales se inaugura una crisis sin precedentes. Esta crisis formará parte de las condiciones que hacen posible la aparición de aquello que denominamos obra:

- El principio de identidad quedará modulado en la aparente finalidad de su organización.
- El proceso de causalidad quedará interrumpido, demorándose indefinidamente en su propio ejercicio.
- El principio de unidad se transformará en la emergencia de una nueva unidad que denominaremos obra de arte.

Analizaremos la naturaleza de los objetos del arte desde la lógica interna de su organización. El estudio que aquí propongo pretende articular las cuatro consideraciones siguientes:

1. La dimensión estética de la ontología formal.
2. La función del concepto kantiano de *finalidad* en la ontología formal.
3. La dependencia y el desajuste entre el momento lógico y el momento estético.
4. La convergencia de las tesis clásicas, las concepciones idealistas y las consideraciones fenomenológicas.

Abordaré la primera consideración desde una interpretación estética de las distinciones clásicas sobre las relaciones formales entre las partes y el todo. Hecha esta introducción, contextualizaré el comentario en torno al concepto de *finalidad* en la estética idealista. En tercer lugar, plantearé una interpretación fenomenológica desde el campo privilegiado de la teoría de los todos y sus partes, que Husserl expone en su tercera investigación. Por último, terminaré con la convergencia de las tesis idealistas y de las fenomenológicas.

El arte ha conseguido unificar y sublimar los diferentes repertorios técnicos, asumiendo una lógica interna que tiende a aproximar sus productos a los de la naturaleza, en una correlación en la que concurren, en apariencia, el orden orgánico de la naturaleza y el orden técnico del arte, ambos determinados por un concepto semejante de *finalidad*. Esta paradójica aproximación conlleva a su vez un esencial desajuste o exclusión entre el todo y sus partes, exigiendo una cierta dependencia pero, a la vez, demandando algo de incompatibilidad, reflejando el sentido dialéctico de una verdadera *symploqué*: un “choque” polémico y productivo en el que convergen la experiencia ordinaria de los objetos y la experiencia del arte. Este “desajuste” mostrará el abismo abierto entre los vínculos formales de un pseudo-objeto (*techné*), construcción resistente en cuya organización se da una aparente finalidad semejante a los organismos naturales (*physei*), y la aparición de la obra (*holon*), como una singularidad irreductible a su fase meramente técnica,

que se cierra sobre sí misma en una verdadera ruptura que la segregá de su génesis (*méros*). Obra y organismo tendrán en común la aparente finalidad de las relaciones —nexos de unión— que se establecen entre sus partes, pero divergirán en la naturaleza de la relación entre sus partes y el todo, así como en las condiciones de su modo de aparición. Recordemos la pregunta que el mismo Heidegger se hacía al abordar la relación entre la verdad y el arte: “¿En qué se diferencia el traer delante que es creación del traer delante que es fabricación?”⁴. Desde la ontología formal, la relación entre las partes formales y el todo residirá en el concepto de *finalidad*. La naturaleza de esta noción quedará modulada en el contexto de la obra de arte, representando el eje crítico que hace posible la reflexión, la inclusión del sujeto, la superación del objeto, así como la suspensión de la estructura noético-noemática que exige la aparición de la obra.

1. Parte y todo. La idea de unidad o de todo y su relación con las formas de enlace que configuran sus distintas partes aparecen ya en el contexto de los planteamientos clásicos sobre la relación naturaleza-arte. Veamos, a continuación, un análisis comparativo de las diferentes consideraciones de la ontología clásica en torno al problema de la unidad de los organismos naturales frente a la unidad de las obras técnicas. Para ello, elegiremos una serie de fragmentos que ilustran la necesidad del concepto de *finalidad* en las construcciones técnicas, así como el reconocimiento de que en este tipo de unidad el no-ser es y está indisolublemente vinculado al ser. Partiremos de los libros *Δ* y *Z* de la *Metafísica* aristotélica, y nos centraremos en tres diálogos críticos que expresan el problema en los términos de la ontología platónica: *Parménides*, *Teeteto* y *Sofista*⁵. En el caso de los fragmentos aristotélicos, nos permitiremos la licencia de transcribir originalmente algunos términos en griego para, de este modo, poder apreciar en mayor medida su uso en la discusión que nos ocupa.

La distinción aristotélica entre el “todo por naturaleza” y el “todo por arte” nos conducirá hasta la primitiva definición de *todo* que Platón enuncia en

4 Heidegger, M., op. cit., p. 42.

5 Álvarez Falcón, L. “Limitación, consonancia y aparición del espacio”, en *LOGOS, Anales del Seminario de Metafísica*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010. http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2_Historico&id=ASEM&num=ASEM090911

su *Parménides*. Esta definición nos llevará de nuevo hacia la discusión que plantea en el *Teeteto*, en el contexto del problema de la percepción, sobre el origen y los modos de unidad. A continuación, y a través de su diálogo *Sofista*, veremos la irrupción del no-ser en la técnica que construye imágenes. Por último, Aristóteles anunciará en su *Metafísica* la distinción fenomenológica entre contenidos independientes y contenidos no-independientes, que posteriormente encontraremos en el inicio de la tercera *Investigación* de Husserl. La exposición de este planteamiento clásico nos conducirá hasta las modernas disquisiciones sobre el concepto de *finalidad*. Este, tal como señalábamos en un principio, será clave para entender la dialéctica verdad-apariencia en la lógica de la experiencia estética⁶.

En el libro Δ de la *Metafísica*, Aristóteles distingue, en primer lugar, el *todo* como aquello a lo que no le falta ninguna de las partes que lo constituyen por naturaleza y, en segundo lugar, como lo que contiene las partes de manera que formen una unidad. Esta puede ser de dos maneras: o las partes son a la vez unidades, o la unidad es el conjunto de las partes. Lo realmente llamativo es que Aristóteles, poniendo así de relieve su concepto de *physis*, ya afirma en dicho libro que “el todo que es por naturaleza es en mayor grado que el todo que es por arte”:

Todo (holon) se llama algo a lo que no le falta ninguna parte (mérlos) de aquellas por las cuales se llama *todo* por naturaleza, y lo que contiene las cosas contenidas de manera que estas sean algo uno; y esto puede ser de dos maneras: pues o bien son uno individualmente, o bien se compone de ellas la unidad. [...] Y, de estas mismas cosas, son *todo* en mayor grado las que son por naturaleza (*physei*) que las que son por arte (*techné*)⁷.

Esta afirmación introduce una distinción fundamental, que veremos planteada por Kant en el siguiente epígrafe, en torno al concepto de *finalidad*, y que resulta ser un problema recurrente a lo largo de toda la ilustración y del romanticismo alemán: la diferencia entre los productos de la naturaleza

6 Álvarez Falcón, L. “Verdad, apariencia y representación”, en *El Basilisco, Revista de Filosofía, Ciencias humanas, Teoría de la Ciencia y de la Cultura*. Segunda época, No. 27. Enero-junio de 2000. <http://lechuza.filosofia.net/cgi-bin/busca?com=busca&texto=100677%2FR11A+&xx=buscar>

7 Aristóteles. *Metafísica*. Δ 1023b26-29 y 1023b34-35.

(*physei*) y los del arte (*techné*). ¿Cuál es la diferencia crucial entre ambos tipos de organización? ¿En qué se distinguen tales conceptos de *finalidad*? ¿Qué caracteriza los distintos modos de aparición y sus condiciones de posibilidad? Es preciso describir las conexiones necesarias que hacen posible la superación lógica y la inversión estética que determina la aparición de la obra de arte frente al proceso natural de los organismos, en los cuales se subsume su propio desarrollo lógico, y cuya aparición es culminación de dicho proceso y no inversión de su propia lógica⁸. Ambos tipos de organización se diferencian radicalmente en esto: superación frente a subsunción, inversión frente a culminación.

Entendemos por subsunción el proceso ontogenético en el que un organismo holótico comprende la organización de sus distintas estructuras funcionales, cuyo objetivo es la “culminación” de su desarrollo orgánico. Por el contrario, el término *sínonon* es también una unidad, finita o infinita, que comprende conceptualmente al menos, en su génesis, una pluralidad de contenidos (momentos constituyentes), pero que en su estructura no tienen razón de partes (ni actuales, ni virtuales, ni potenciales). En este sentido, la obra de arte aparece como unidad en una superación del momento lógico de su aparente estructura formal. Su desarrollo termina en la inversión de su aparente contenido de verdad y el organismo parece subsumirlo en la dependencia funcional que organiza sus partes no-independientes, hasta alcanzar en el todo una culminación de dicho desarrollo. La obra de arte, por el contrario, rebasa su carácter fáctico, segregándose y superando su condición de objeto. Su aparición no consiste ya en la culminación de un proceso, sino en el modo de una nueva unidad que emerge como *sínonon*, tras la inversión de su lógica aparente. En esta inversión, los actos objetivantes son de algún modo neutralizados, dando un nuevo carácter fenomenológico a la unidad que aparece. La existencia de un todo independiente de las partes y el problema de su cognoscibilidad van a ser cuestiones cruciales para entender la diferencia entre los organismos naturales y los productos del arte, y tendrán una gran relevancia para comprender el modo singular en el que emerge la obra como un todo.

8 Álvarez Falcón, L. “La aporía del arte: hipertrofia del entendimiento y represión de la sensibilidad”, en *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, No. 5. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2007. <http://alojamientos.us.es/fedro/>

El mismo argumento que acabamos de exponer surge de nuevo en el *Parménides*, en referencia a la relación entre lo uno y lo múltiple. Su definición es precisa: "La parte es parte de un todo y el todo es aquello que no carece de ninguna parte"⁹. Vemos que esta definición es semejante a la que Aristóteles ha hecho en el libro Δ. Platón dejará claro el estatuto ontológico de aquello a lo que llamamos un *todo*:

Ahora bien, el todo debe ser un uno formado de múltiples, del cual serán partes las partes; pues cada una de las partes debe ser necesariamente parte no de una multiplicidad sino de un todo. [...] En consecuencia, la parte no es parte ni de la multiplicidad ni del conjunto de todos sus integrantes, sino de una cierta realidad única y de un algo uno a lo que llamamos *todo*, que ha surgido como un uno acabado a partir de todos los integrantes, y del cual la parte sería parte¹⁰.

Este razonamiento supone una prueba indirecta de la definición de *todo* y *parte* que se ha propuesto con anterioridad (137c-d). La novedad consiste no solo en introducir la noción de multiplicidad, sino en caracterizar el *todo* como una cierta realidad única que surge a modo de una unidad, diferente de las partes de las que emerge. En este sentido, Platón afirma la existencia de límites en la relación entre el todo y sus partes. De las partes surge una realidad diferente cuya naturaleza, en último extremo, será radicalmente distinta. Esta idea de limitación, interna a las relaciones entre la organización de las partes y la totalidad, será crucial para entender la naturaleza del todo.

En el *Teeteto*, Platón distingue dos tipos de *todo*: "el todo compuesto de partes y el todo antes de las partes"¹¹. En un caso se trata de un conjunto hecho o engendrado (*gegonós*) de partes, y en el otro de una unidad sin partes separables (*ameristos*); un todo anterior a las partes y, en cierta medida, "independiente" de ellas (*syn-olon*). Esta interpretación, según la cual la forma (*eidos*) es el fin o la función de lo sensible, nos permite entender mejor diálogos como el *Timeo* y el *Filebo*, en donde es muy posible que Platón tenga como propósito central mostrar que lo sensible es un todo ordenado

9 Platón. *Parménides*. 137c-d.

10 Cf. Platón, op. cit., 157c-e.

11 Platón. *Teeteto*. 204 y 205.

teleológicamente. Comienza su discusión en las últimas páginas del diálogo, tras las disquisiciones sobre la incognoscibilidad de los elementos y la cognoscibilidad del compuesto. Utilizando el símil de la escritura, Sócrates pregunta a Teeteto:

Sócrates —Porque en algo que tiene partes, es necesario que el todo sea la suma de las partes. ¿O es que afirmas que el todo, engendrado (*gegonós*) a partir de las partes, posee cierta forma cuya unidad (*ameristos*) es diferente de la suma de estas?¹².

Un todo que no sea solamente la suma de sus partes implica que sus elementos guardan una relación con él, pero no están en él incluidos y, por consiguiente, no es cognoscible como los elementos que lo componen:

Sócrates —Si el compuesto no es lo mismo que los elementos, es necesario que aquel no posea los elementos como partes de sí mismo. Ahora bien, si es lo mismo que estos, tendrá que ser tan cognoscible como ellos¹³.

Platón afirma la posibilidad de un todo que no haga referencia a sus partes y que posea un carácter singular, careciendo de explicación y siendo incognoscible desde las partes que lo componen. Es evidente que estos argumentos se dirigen a la discusión sobre la unidad y la multiplicidad, y los primeros principios de los que se compone la realidad, pero plantean el posible abismo (*chorismós*) que separa el no-ser de un todo, el cual a su vez se escinde del ser de sus partes. Sin embargo, vamos a intentar conectar esta argumentación con el conocido problema planteado en el *Sofista*. El *pseudos* no sólo es error, sino que encierra lo inquietante de la apariencia. Teeteto denuncia en este diálogo el temor de que el no-ser esté indisolublemente entrelazado con el ser mediante una *symploké* o combinación:

Extranjero —Lo que decimos que es realmente una imagen, ¿acaso no es realmente lo que no es?¹⁴.

12 Cf. Platón, op. cit., 204a9-12.

13 Cf. Platón, op. cit., 205b.

14 Platón. *Sofista*. 240b.

La técnica (*techné poietiké*), es decir, la técnica que hace, permite la aparición de un todo que no es la totalidad de sus partes, aunque guarde una extraña relación con ellas. La producción de imágenes es una técnica que introduce el no-ser en la unión de las partes y, como afirma el Extranjero, algo que no-es también tiene unidad y aparece como un todo. Este no-ser, en la relación de las partes que la técnica introduce, conlleva necesariamente un todo que escapa, que se segregá de sus partes, en una inversión de carácter reflexivo donde el todo prescinde de su propio origen. Esta inversión, que suspende la culminación del desarrollo orgánico de las partes, será descrita de un modo excepcional por Platón en el *Teeteto*:

Sabes, efectivamente, que en estos casos la doctrina que exponíamos hace poco parece quedar unánimemente refutada, sobre todo porque en estas situaciones se producen percepciones falsas y las cosas no son, ni mucho menos, como aparecen a cada uno, sino todo lo contrario: nada es lo que parece ser¹⁵.

La aparición del no-ser, su relación con una técnica que produce o recrea aparentes vínculos y nexos de unión entre diferentes partes formales, y la emergencia de un todo cuya naturaleza no puede reducirse a la de sus partes componentes, plantean la irónica contradicción que caracteriza al arte, y que distingue sus productos de los organismos naturales e incluso de los productos científicos. La obra de arte se presenta como un todo que no-es lo que parece-ser, una aparente totalidad atributiva respecto de sus partes, las cuales se refieren las unas a las otras, simultánea o sucesivamente, a través de supuestas relaciones lógicas. Como totalidad atributiva, sus partes constituyentes son de naturaleza formal e implican la presencia de un todo, que a su vez parece depender de las relaciones de co-pertenencia entre sus partes:

Todavía, aquellas (*meros*) en que se divide o de las que se compone el todo (*holon*), o bien la especie o lo que tiene a la especie; por ejemplo, de la esfera de bronce, o del cubo de bronce, no sólo es parte el bronce [y esta es la materia (*hylé*) en la que está incluida la especie], sino que también es parte el ángulo¹⁶.

En el libro Z, Aristóteles vuelve al procedimiento lógico. El análisis lógico está contextualizado en uno de los libros clave para la ontología aristotéli-

15 Platón. *Teeteto*. 158a.

16 Cf. Aristóteles, op. cit. Δ 1023b19-22.

ca, y comienza con la caracterización sumaria del *To ti en einai*, así como su equiparación con la pregunta esencial *Ti esti*. Cuando hablamos de partes formales en la obra de arte nos referimos a la aparente necesidad lógica que organiza su totalidad en diferentes partes, cuya co-pertenencia caracteriza las relaciones formales de las que emerge el todo. Aunque esta dependencia parezca una relación atributiva, se muestra como una extraña conexión de resonancia que invierte la lógica de sus relaciones. Consideraremos como partes formales aquellas cuya forma depende de la del todo. En estas partes se conserva o reproduce la presencia de la totalidad, bien sea de modo homeomérico o fractal, holomérico o metamérico¹⁷, porque la figura de esas partes depende de la del todo, aunque no se asemejen a él (idea de fragmentación). Consideraremos partes materiales aquellas cuya forma no depende de la totalidad, dependiendo de los materiales utilizados en la construcción del objeto. Sin embargo, en el arte, excepcionalmente, como veremos en las relaciones estéticas de las que emerge la obra, las partes materiales refieren a las formales y viceversa, en una reflexividad en la que median las operaciones recurrentes del sujeto.

En la obra de arte, en tanto totalidad atributiva, los vínculos formales que se establecen entre las diferentes partes y la totalidad son de gran relevancia para entender los procesos de producción y recepción¹⁸. La coexistencia de diferentes partes formales plantea una serie de problemas decisivos para entender la relación entre el objeto y la obra: la gradación de niveles en los que se distingue cada parte, origen de aparentes paradojas; la naturaleza de sus conexiones y vínculos; los distintos momentos en los que participa cada parte, así como la naturaleza y grado de dependencia con la totalidad. La singularidad de la obra de arte reside en cómo se reorganiza de modo nuevo un material, en cuya trama cerrada y resistente se modula el principio de identidad (en la aparente finalidad de sus relaciones lógicas) hasta transfigurar sus propiedades objetivas en otras, que no son reducibles a las del soporte o instalación técnica, y de las que irrumpen un nuevo tipo de

17 Para un término o configuración dada es metamérica toda relación, comparación, inserción, etc., de ese término o configuración con otros de superior nivel holótico.

18 Álvarez Falcón, L. "Saturación formal y efectividad estética: presupuestos en la teoría estética contemporánea", en *A parte rei, Revista de Filosofía*, enero, 2008. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/falcon55.pdf>

organización que bloquea el propio proceso racional. La ontología clásica permitirá poner en evidencia la coexistencia del no-ser en el ser. Este hecho decisivo se expresará en el arte como construcción de apariencias, y nos ayudará a comprender la concepción platónica y aristotélica de la relación de la verdad con la belleza.

2. Finalidad. La concepción kantiana de la obra de arte como objeto parte del enfrentamiento naturaleza-arte y de la convergencia de ambas en la técnica a través del concepto de *finalidad*. El modo técnico no sólo se aplica al arte, sino también a la naturaleza, cuya belleza revela una técnica sometida a una legalidad. Kant denomina técnica a la causalidad de la naturaleza en tanto finalidad y la divide en *technica intentionalis* y *technica naturalis*¹⁹. La primera es la técnica en tanto facultad productiva de la naturaleza según causas finales, y debe tenerse por una especie particular de causalidad. La segunda es idéntica al mecanismo de la naturaleza y coincide casualmente con el concepto del arte y con sus reglas, como condición subjetiva del juicio. La técnica de la naturaleza se contrapone a la mecánica. La facultad de juzgar es, en este sentido, de carácter técnico. El arte está próximo al dominio de las reglas en tanto definido como la posibilidad de producción de un objeto mediante un concepto. En este sentido, la obra de arte consiste en la producción arbitraria de un objeto por la representación de su fin en un concepto. No hay arte sin una regla dada previamente y, por tanto, sin una obligación o aparente necesidad. La facultad artística del entendimiento –facultad técnica– se concreta en la concordancia de la multiplicidad sensible con la idea de un objeto como fin. Lo natural en el arte y en la belleza lleva la marca de lo imprevisible, de lo espontáneo, del azar. De este modo, la naturaleza se opondrá al arte, como la libertad, el azar, la espontaneidad o la ingenuidad se oponen a lo intencionado, a lo imitado o a lo buscado. La reciprocidad entre arte y naturaleza tendrá su enlace crucial en la noción de *finalidad*. El arte no será bello si no tiene al mismo tiempo la apariencia de naturaleza y, en consecuencia, esta no será bella si no revela de igual forma su apariencia de arte. Esta premisa de partida será crucial para entender las concepciones estéticas

19 Kant, I. *Kritik der Urteil*, en *Werke*, §72. B 321, Ed. W. Weischedel, vol. VIII, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1968. Traducción española: *Critica del discernimiento*, ed. Roberto Aramayo y Salvador Mas, A. Machado Libros, Madrid, 2003. A partir de ahora, KdU.

de la Ilustración y del Romanticismo. La conformidad a fin en la forma debe parecer, o tener apariencia de ser, libre de toda sujeción a reglas arbitrarias, como si fuera un organismo natural. El arte debe dar aspecto –*schöne Kunst muss als Natur anzusehen sein*²⁰– de naturaleza, aunque se sea consciente de que es arte. En este sentido, su conformidad a fin es intencional, aunque no aparezca como tal. Aquí reside su esencial contradicción²¹.

La palabra *fin* (Ende o Zweck) conlleva varios sentidos. De la idea de *término* o *límite* se derivan los sentidos de acabamiento y de perfección. De la idea de objetivo se deriva el sentido de intención, de objeto de una voluntad, de un destino. En esta dirección, podemos distinguir tres cuestiones cruciales:

- i. La idea de *fin* se concibe como una voluntad donde el fin de su acción está por cumplirse: la finalidad como causalidad del concepto.
 - ii. La idea de *fin* implica una organización de medios que entraña la conveniencia y la adecuación causal, como la relación entre las partes y el todo, los órganos y sus funciones, etc. Conlleva las ideas de perfección o armonía que se derivan del concepto de *acabamiento*.
 - iii. La diferencia entre la idea de *fin* como finalidad externa, por la cual un ser es medio para la actividad de otro que es exterior a él, y la idea de *fin* como *finalidad interna*, por la cual las partes de un ser concurren en su propia organización.
- a. Volvamos al tercer momento de la tercera crítica, donde Kant parece hacer evidente la relevancia del concepto de *finalidad* en los juicios del gusto. Veamos, a continuación, un fragmento que consideramos decisivo en nuestra argumentación:

Cuando se quiere explicar qué sea un fin de acuerdo con sus determinaciones trascendentales, se dirá que fin es el objeto de un concepto en cuanto este es considerado como la causa de aquél (el fundamento real de su posibilidad);

²⁰ Cf. Kant, I. KdU, §45. B 180.

²¹ Álvarez Falcón, L. “La indeterminación en el arte”, en *Astrolabio. Revista Internacional de Filosofía*, No. 5, 2007. http://www.ub.edu/astrolabio/Articulos5/Articulo_Falcon.pdf

y la causalidad de un concepto con respecto a su objeto es la conformidad a fin (*forma finalis*). Se concibe un fin, pues, cuando no sólo el conocimiento de un objeto, sino el objeto mismo (su forma o existencia) en cuanto efecto es pensado como posible sólo a través de un concepto (del efecto). La representación del efecto es aquí el fundamento de determinación de su causa y la precede. La conciencia de la causalidad de una representación con el propósito de conservar al sujeto en su estado, puede designar en general aquello que se denomina placer; por el contrario, el displacer es aquella representación que contiene la razón determinante de un cambio de estado de nuestras representaciones en el estado contrario²².

Kant plantea dos clases de finalidad. La crítica del juicio teleológico concierne a la finalidad de la naturaleza, en tanto principio que hace posible nuestro conocimiento de esta. Tal finalidad no es un concepto necesario del entendimiento. No nos permite formular un principio sin el cual ninguna naturaleza sería pensable. No es constitutiva. Es solamente necesaria para la reflexión, que busca establecer la unidad sistemática de las leyes empíricas. La finalidad del juicio teleológico concierne al conocimiento de los objetos, siendo más bien una exigencia regulativa de la búsqueda más que una determinación necesaria del objeto mismo. Al contrario, la crítica del juicio estético concierne al estado del sujeto, no a la naturaleza del objeto; a la sensibilidad, no al conocimiento. El concepto se considera como una causa del objeto, es decir, el fundamento real de su posibilidad. Esta causalidad reside en su conformidad a fin, en tanto que el objeto es fin de ese concepto. La forma o existencia del objeto, el efecto, sólo es posible a través de un concepto del efecto. La paradoja resulta al tomar la representación del efecto como fundamento de determinación de su causa. En este sentido, la representación del efecto precede a la causa. La facultad de juzgar reflexionante opera careciendo de una guía preestablecida, debe anticipar la regla, la unidad bajo la cual pueda llegar a pensarse la multiplicidad de lo dado. Este intento de commensurabilidad no está garantizado previamente y, sin embargo, debe proyectarse conforme a fin. Su misión no es aplicar una ley preestablecida, sino buscarla interminablemente. Kant advierte que en un objeto de tal naturaleza el juicio no puede ser determinante, sino sólo reflexionante, de

22 Cf. Kant, I. KdU, §10. B 33.

suerte que aún estando el objeto, es decir, la configuración formal de sus partes, organizado conforme a un aparente fin, dado en la experiencia, no se puede juzgar sobre él conforme a la idea determinadamente (para no decir con plena adecuación), sino sólo reflexionar sobre él²³. El placer no puede ser más que la conformidad de este objeto a las facultades del conocimiento que están en juego en el juicio reflexionante y, en consecuencia, será una finalidad formal y subjetiva del objeto. Esta finalidad no concierne a la materia del objeto, sino a la relación entre los diversos elementos en los cuales el objeto está formado. De ahí la importancia de las relaciones formales –ontología formal– que en él se dan (*forma finalis*). El placer se definirá como: “conciencia de la causalidad de una representación con el propósito de conservar al sujeto en su estado”. Este estado de conciencia de la causalidad, que conserva al sujeto en su situación, es un estado detenido de causalidad, dado que la conformidad a fin es sin fin. Teniendo en cuenta su relevancia en la exposición, reproduciremos toda la extensión de este fragmento:

Podemos pensar un entendimiento que, por no ser discursivo como el nuestro, sino intuitivo, vaya de lo universal-sintético (de la intuición de un todo en cuanto tal) hacia lo particular, esto es, del todo a las partes; que en sí no contenga, pues, ni él ni su representación del todo, la contingencia del enlace de las partes a fin de hacer posible una forma determinada del todo, como requiere nuestro entendimiento, que debe avanzar desde las partes, en cuanto fundamentos que se piensa universales, hacia diferentes formas posibles que han de ser subsumidas bajo aquellos a título de consecuencias. De acuerdo con la dotación de nuestro entendimiento, por el contrario, un todo real de la naturaleza ha de ser considerado solamente como efecto de las fuerzas motrices concurrentes de las partes. Si no queremos, pues, representarnos la posibilidad del todo como dependiente de las partes, cual es conforme a nuestro entendimiento discursivo, sino, a la medida del intuitivo, la posibilidad de las partes (en su índole y enlace) como dependiente del todo, ello no puede ocurrir de manera que el todo contenga el fundamento de la posibilidad del enlace de las partes (lo que sería una contradicción en el modo discursivo de conocimiento), sino solamente que la representación de un todo contenga el fundamento de la posibilidad de su forma y del enlace correspondiente de sus partes. Pero como el todo sería entonces un efecto (producto), cuya

representación es considerada como la causa de su posibilidad, y como el producto de una causa, cuyo fundamento de determinación es simplemente la representación de su efecto, se denomina fin, se sigue de ahí que es meramente una consecuencia de la dotación particular de nuestro entendimiento el que nos representemos unos productos de la naturaleza como posibles según otra especie de causalidad que la de las leyes naturales de la materia²⁴.

La expresión “otra especie de causalidad” conlleva la consecuencia de una modulación esencial del principio de causalidad que rige las leyes naturales de la materia. La representación del todo contiene el fundamento de la posibilidad de su forma y de la contingencia del enlace de sus partes. El todo, que debería ser efecto, se considera como causa de su propia posibilidad y, a su vez, producto de una causa cuyo fundamento es su propio efecto. El todo es anterior a las partes y, al mismo tiempo, es efecto del enlace de las partes. El movimiento de la causalidad parece retornar reflexivamente sobre sí mismo sin progresar en su alcance. El reflexionar se muestra como incesante búsqueda. La voluntad o intencionalidad del sujeto debe proyectar o anticipar la regla. Esta voluntad debe buscar la ordenación de los fines de acuerdo con la representación de una cierta regla. El rasgo esencial de esa búsqueda es la espera. El fin de su acción está por cumplirse, y en ese sentido la finalidad como causalidad del concepto es finalidad sin fin; aquí radica la índole suspensiva de esta anticipación o estado detenido de conciencia de causalidad:

La facultad de deseo, en tanto que es determinable a actuar sólo por conceptos, es decir, conforme a la representación de un fin, sería la voluntad. Pero un objeto o un estado de ánimo, o también una acción, se dicen conforme a fin, aun cuando su posibilidad no presuponga necesariamente la representación de un fin, simplemente porque su posibilidad sólo puede ser explicada y concebida por nosotros en la medida en que admitamos como fundamento de la misma una causalidad según fines, es decir, una voluntad que los hubiese ordenado de ese modo de acuerdo con la representación de una cierta regla. La conformidad a fin puede ser, por tanto, sin fin²⁵.

24 Cf. Kant, I. KdU, §77. B 349-350.

25 Cf. Kant, I. KdU, §10. B 33.

Lo intencional aparece, tal como nos recordará más adelante Schopenhauer, como voluntad que ordena de acuerdo con la representación de una cierta regla, norma o limitación formal. Su legalidad parece someter la organización de las partes a una limitación, en cuya intención escapa la espontaneidad y el azar de la organización natural, pero cuya técnica “imita” la apariencia de lo natural hasta parecer libre del sometimiento de reglas. En esta estrategia, la causalidad retorna sobre sí misma, mostrando un carácter radicalmente autológico que atrapa al sujeto, manteniendo sus facultades en un estado de juego ininterrumpido²⁶.

b. La idea de *fin* implica una organización de medios que entraña una relación de adecuación entre las partes y el todo. La finalidad interna propia de la naturaleza parece tender a la perfección del desarrollo de sus partes en la organización de un todo, en las que convergen nuevamente naturaleza y arte. Un producto organizado de la naturaleza es aquel en que todo es fin y, recíprocamente, también medio²⁷. Una organización natural de este tipo requiere que sus partes se enlacen en la unidad del todo a través de una causalidad. De este modo, la idea del todo determina la forma y enlace de las partes, pero no como causa, que sería el caso del arte:

Lo que primeramente se requiere de una cosa, en cuanto fin natural, es que las partes (según su existencia y forma) sólo sean posibles a través de su relación con el todo. Pues la cosa misma es un fin y, en consecuencia, está comprendida bajo un concepto o una idea, que debe determinar a priori lo que ha de estar contenido en ella. Pero en la medida en que una cosa sólo puede ser pensada como posible de este modo, es simplemente una obra de arte, es decir, el producto de una causa racional diferente de la materia (las partes) de ese, causa cuya causalidad (en la procuración y combinación de las partes) es determinada por su idea de un todo por ese medio posible y, por tanto, no por la naturaleza fuera de él²⁸.

26 Álvarez Falcón, L. “Sobre la consonancia virtual y la degradación de la experiencia”, en Lorenzo, R., Moreno, C. (ed.), *Filosofía y Realidad Virtual*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2008. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2855738>

27 Cf. Kant, I. KdU, §66. B 296.

28 Cf. Kant, I. KdU, §65. B 290.

En el caso del arte, la causalidad que procura la relación de sus partes depende de una idea de *todo* que es interna a dicha causalidad. La paradoja asoma en la direccionalidad de la relación causa-efecto. Mientras el enlace causal mantiene sus vínculos en dirección descendente (causa→efecto), es decir, las cosas como efectos presuponen a otras como causas y, a su vez, aquellas no pueden ser simultáneamente causas de estas últimas, en el caso del arte esta causalidad puede pensarse según un concepto racional, de tal modo que la direccionalidad de la relación causal se vuelva bidireccional. Un enlace causal de esta naturaleza conlleva una dependencia tanto descendente como ascendente: la cosa como efecto es, en dirección ascendente, la causa de la cosa de la cual es efecto. Este *nexus finalis* es esencialmente paradójico en el arte. La relación causal es autorreferente y, en consecuencia, su lógica circular es originadora y aparentemente organizante: refiere las partes al todo y el todo a las partes, en un análogo a la naturaleza que no es tal como parece. Su bidireccionalidad está lógicamente relacionada con la detención continua del estado de causalidad en la reflexión permanente causa-efecto/efecto-causa.

Si la crisis lógica que inauguraba la naturaleza autorreferencial de la forma estética²⁹ tenía como consecuencia la modulación del principio de identidad, ahora asistimos a la modulación del principio de causalidad como consecuencia de una reorganización de las relaciones formales que configuran la lógica de los objetos artísticos:

El enlace causal, en la medida en que es pensado meramente por el entendimiento, es una vinculación que constituye una serie de causas y efectos que va siempre en dirección descendente; y las cosas mismas que, como efectos, presuponen a otras como causas, no pueden simultáneamente ser a su turno causas de estas últimas. A este enlace causal se lo denomina de las causas eficientes (*nexus effectivus*). Pero, por otra parte, también puede pensarse con arreglo a un concepto racional (de fines) un enlace causal que, al considerarlo como serie, conlleve una dependencia tanto descendente como ascendente, en que la cosa que una vez es designada como efecto, merezca, sin embargo, en dirección ascendente, el nombre de causa de la cosa de la cual es efecto. En lo práctico (a saber, en el arte) se encuentra fácilmente un enlace semejante³⁰.

29 Álvarez Falcón, L. "La autorreferencialidad de la experiencia estética", en *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, No. 9. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010. <http://alojamientos.us.es/fedro/>

30 Cf. Kant, I. KdU, §65. B 289.

En este *nexus finalis*, la idea del todo como causa determina a su vez la forma y el enlace de todas las partes, que son a su vez la causa que determina recíprocamente el todo. Esta especial causalidad va del todo a las partes y de las partes al todo, en un continuo movimiento de ida y vuelta sin aparente solución (reflexividad). Será una conciencia de causalidad que tiene como propósito conservar al sujeto en su mismo estado, es decir, en el libre juego de sus facultades de conocimiento en la aprehensión y enjuiciamiento de su aparecer. Esta detención corresponde a la naturaleza regulativa de la facultad de juzgar reflexionante, a su continuo proyectar una anticipación, a su derecho de ir en busca y a la limitación de poder llegar a término³¹. Esta índole suspensiva, que ya vimos en la autorreferencialidad de la forma, anticipa lo que será una puesta entre paréntesis de la aparente objetividad de las relaciones que parecen configurar el todo, abriendo un espacio originario a la subjetividad, más allá de la ostensión del objeto artístico.

La incesante búsqueda de la unidad del fundamento del enlace de lo múltiple anticipará, o proyectará, un posible *acabamiento* conforme a fin, al que parece tender el enlace de lo múltiple –unidad en la relación de los fines–. La idea de *perfección* (*Vollkommenheit*) como finalidad objetiva interna entra en juego. Es lo que un objeto debe ser por oposición a la finalidad objetiva externa o utilidad. Una vez más, nos encontramos ante el tercer momento, donde Kant nos advierte del peligro de confundir la conformidad a fin de las relaciones formales de los objetos del arte con la idea de perfección. La conformidad a fin objetiva interna se aproxima al predicado de belleza, y esta aproximación ya la habían acentuado Baumgarten³² y Meier en 1758, en el contexto de la crítica de la ontología y de la psicología de Wolff, quien sistematizó las tesis de Leibniz sobre la perfección y el placer, sosteniendo que este no es otra cosa que la intuición de la perfección. No olvidemos que, por otro lado, Baumgarten ya había denunciado la posibilidad de que la apariencia sensible se convirtiera en verdadero fin de sí misma; tesis que empleará Kant en su tercera crítica:

31 Cf. Kant, I. KdU, §80. B 366.

32 Baumgarten, A.G. *Aesthetica* (edición de 1750-58). Olms. Hildesheim, 1970 (*Esthétique*, trad. Par J.-Y. Franchère, L'Herne, Paris, 1988).

Lo formal en la representación de una cosa, esto es, la concordancia de lo múltiple con algo uno, no da a conocer por sí mismo ninguna conformidad a fin objetiva; porque haciéndose abstracción de esta unidad como fin, no queda en el ánimo del que contempla nada más que la conformidad a fin subjetiva de las representaciones, la cual, si bien indica una cierta conformidad a fin del estado representacional en el sujeto para aprehender una forma dada en la imaginación, no indica la perfección de algún objeto, que no es pensado aquí a través del concepto de un fin. [...] Representarme una conformidad a fin objetiva sin fin, es decir, la mera forma de una perfección, es una verdadera contradicción³³.

La conformidad a fin de los productos del arte es semejante a la finalidad que manifiestan los productos orgánicos de la naturaleza. Su radical diferencia estriba en que esta finalidad aparece como aparente en los objetos del arte. Como ya había dicho en el tercer momento de la *Crítica de la facultad de juzgar estética*, su "conformidad es a fin pero sin fin", lo que no impide que su propia organización guarde una aparente finalidad, organizada y organizante, en las relaciones entre sus partes y el todo. Por consiguiente, la aparente causalidad de sus relaciones parece ser en apariencia interna a su propia organización, a la idea de un todo, aunque no sea una organización natural, sino más bien una pseudo-organización. En la relación entre sus partes y la totalidad, reside el sentido lógico de la reflexividad de sus formas y de la inversión estética que subyace a su autorreferencialidad. Parte y todo se autorrefieren como un círculo en la definición de una clase. En la autorreferencia, uno de los elementos en la extensión de un conjunto abarca la comprensión de todo el conjunto, de suerte que la parte designada deja ver su inclusión en el todo. El viejo axioma euclidiano, denuncia del signo de la temida incommensurabilidad, muestra la crisis lógica que inaugura la dinámica formal inmanente a la obra de arte. Esta, como totalidad, se anticipa en cada una de las partes del objeto que conforma su instalación, y en eso consiste su aparecer. Su "inacabamiento" contiene la necesidad de su aparente e incommensurable unidad. Las relaciones que surgen entre sus partes ya reflejan una unidad virtual inalcanzable que, lejos de ser nunca alcanzada, será siempre proyectada como condición de necesidad para que tales relaciones puedan darse.

33 Cf. Kant, I. KdU, §10. B 44.

c. En la *Crítica de la facultad de juzgar teleológica*, Kant analiza la organización de las cosas desde su finalidad, poniendo en juego una ontología formal en la que las partes remiten al todo a través de una organización cuyas relaciones están en función de su propia finalidad. El análogo naturaleza-arte refleja una vez más la relación entre los fines y el carácter externo o interno de su organización. En el caso del arte, la existencia y la forma de cada una de las partes dependen de una relación de aparente finalidad con el conjunto así organizado:

En un semejante producto de la naturaleza, cada parte, así como existe sólo por todas las otras, es pensada también como existente para las otras y para el todo, esto es, como instrumento (órgano); lo cual, sin embargo, no es suficiente (pues podría también ser instrumento del arte, y así, ser representado como posible solamente en cuanto fin en general); sino como un órgano producente de las otras partes (y, por consiguiente, cada una producente de las otras y viceversa), como no puede serlo ningún instrumento del arte, sino sólo de la naturaleza que suministra todo material para instrumentos (aun aquellos del arte); y sólo entonces y por ello puede un producto semejante, como ser organizado y organizante de sí mismo, ser denominado fin natural³⁴.

Las cosas, en cuanto fines naturales, son seres organizados, y poseen en sí fuerza formadora. El concepto de una cosa como fin natural es regulativo para la facultad de juzgar reflexionante. Decíamos que un producto organizado de la naturaleza es aquel en que todo es fin y, recíprocamente, también medio. O bien el fin de la existencia de un ser natural está en él mismo, es decir, no es simplemente fin sino también “fin final” (Endzweck), o bien este fin está fuera de él, en otros seres naturales, o sea que no existe en conformidad a fin como fin final, sino necesariamente a la vez como medio. Kant entiende por conformidad a fin externa aquello en que una cosa de la naturaleza sirve como medio para un fin. Las cosas que no tienen conformidad a fin interna pueden ser conformes a fin externamente, en relación con otros seres organizados. La conformidad a fin externa es totalmente distinta de la interna, la cual está unida a la posibilidad de un objeto. En el caso de los objetos del arte, su analogía con los productos de la naturaleza consiste en

que la técnica recrea un tipo de organización, que en apariencia se asemeja a la conformidad a fin interna de los organismos, pero que debiera ser la conformidad a fin externa de los artefactos construidos, y que pese a esto se presentan o aparecen como un cruce de ambos tipos de organización, a través de una conformidad a fin que parece interna, que debería ser externa, pero que es, en definitiva, sin fin, aunque en su organización haya una apariencia de fin. Soy yo quien introduce la conformidad a fin en la figura que trazo en conformidad con un concepto posible, con una regla que anticipo o proyecto y que conlleva una conformidad a fin subjetiva en el libre juego de las facultades de conocimiento, de tal modo que este concepto de una cosa como fin no sea constitutivo, sino regulativo, para la facultad de juzgar reflexionante. Según esto, lo que constituye el placer estético que podemos juzgar universalmente comunicable, aunque no medie un concepto, sólo puede ser la conformidad a fin subjetiva en la representación de un objeto tal, sin fin alguno, es decir, la mera forma de conformidad a fin en la representación por la que nos es dado un objeto de tal naturaleza:

La conciencia de la conformidad a fin puramente formal en el juego de las fuerzas de conocimiento del sujeto, a propósito de una representación por la cual es dado un objeto, es el placer mismo, porque contiene un fundamento de determinación de la actividad del sujeto y, por tanto, una causalidad interna que es conforme a fin con vistas al conocimiento en general, mas sin estar restringida a un conocimiento determinado, y, con ello, contiene una mera forma de conformidad a fin subjetiva de una representación en un juicio estético. [...] Tiene en sí una causalidad, a saber, aquella dirigida a conservar sin propósito ulterior el estado de la representación misma y la actividad de las facultades de conocimiento³⁵.

Nos encontramos ante un objeto que no es propiamente dicho, en cuya representación el enlace causal de sus partes y su relación con el todo está dirigido a conservar, sin ningún propósito, el estado de la representación y la actividad de las facultades de conocimiento. Esta es la naturaleza de tal objeto y esta es su finalidad sin fin.

35 Cf. Kant, I. KdU, §12. B 37.

Christoph Menke traslada las tesis kantianas a través de una interpretación adoriana, como si de las palabras de Kant se tratases:

La síntesis estética es ciertamente síntesis de lo diverso, pero, al mismo tiempo, lo múltiple se opone irreductiblemente a su síntesis. Y, pese a su rechazo de la síntesis, no es lo diverso una pura multiplicidad; sólo existe con relación a la síntesis. La síntesis y lo múltiple no existen más que lo uno por lo otro y contra lo otro, simultáneamente³⁶.

Los objetos del arte exigen una unidad atributiva de carácter formal, cuya aparente finalidad está virtualmente configurada en las relaciones de copertenencia entre sus partes formales. La unidad ha de ser siempre el resultado de una síntesis, es decir, del intento de una actividad de unificación. El intento de tal síntesis de aprehensión exige un carácter formal en el objeto y una lógica interna, pese a su irreductible oposición a dicha síntesis. En esta oposición se muestra el abismo abierto entre la apariencia de los objetos del arte y la aparición de la obra, es decir, la separación entre lo intencional y lo efectivo. La irreductibilidad de estos dos niveles nos evidencia la irreductibilidad de las partes al todo y, por consiguiente, la paradoja de la insuficiencia de la síntesis de aprehensión como condición de la pasividad que exige la experiencia estética de las obras de arte. Tal paradoja representa la distancia entre lo estético y lo artístico: las partes y el todo no cumplen el viejo axioma euclidiano. Será más que evidente la repercusión que tal paradoja representa para el proceso de comprensión, como unidad fenoménica en el plano semántico³⁷.

Volvamos a la relación entre las partes y el todo. La disyuntiva artefacto-obra da cuenta de dos momentos inmediatos, inseparables y conjugados: el lógico y el estético. La desaparición de uno implica la aparición del otro, y viceversa, simultáneamente y de modo aparentemente espontáneo. Esta relación aparece como una sinexión de carácter alóstérico (*alote aloios*), es decir, tan pronto se muestra el momento lógico, tan pronto el momento estético, con aparente independencia. El problema se plantea en la naturaleza de la independencia de la obra como una totalidad. Mientras la finalidad de las partes se reduce a la pura apariencia de su facticidad, el todo se demora

36 Menke, C. *La soberanía del arte*, Ed. Visor, Madrid; p. 99.

37 Álvarez Falcón, L. *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, Editorial Horsori, Barcelona, 2009; pp. 147-172. <http://www.horsori.net/ct/ct02.htm>

indefinidamente en el aparecer del fenómeno. Schiller interpretará esta ontología formal a partir de las consideraciones expuestas por Kant:

En toda gran composición, es necesario que cada elemento singular se limite para lograr el efecto de la totalidad. [...] Un paisaje está compuesto con belleza, cuando cada una de las partes de que consta hace juego con las demás, de tal manera que cada una se impone su límite a sí misma. [...] Todos los elementos de un paisaje han de estar referidos al conjunto y cada uno en particular ha de parecer, sin embargo, como si estuviera sometido a su propia regla. No obstante, es imposible que la armonía del conjunto no requiera ningún sacrificio por parte de lo singular, puesto que la colisión de las distintas libertades es inevitable. [...] Al artesano no le importa el todo en consideración a las partes, sino las partes en consideración al todo que ha de formar³⁸.

Nos encontramos nuevamente con la idea de una resistencia a la naturaleza lógica de su objeto. Las partes o elementos singulares precisan de limitación interna, entendiendo por tal una relación inmanente, lógica y formal, con finalidad aparente, “como si estuviera sometido a su propia regla”. Sólo así es posible su relación con la totalidad, que a su vez “sacrifica” las partes, en tanto elementos singulares, para hacer posible la emergencia del todo. Este sacrificio representa el exceso extraño entre la instalación técnica y la aparición de la obra de arte. En términos de Adorno, la obra de arte “abandona su envoltura”, como predicen los tremendos versos de Mignon³⁹.

La distinción entre dos niveles o momentos, su separabilidad, y la imposibilidad de reducir el uno al otro, conlleva una relación paradójica y esencial al arte. Históricamente se ha tendido a hipostasiar uno de los dos momentos. Los residuos metafísicos del idealismo han tendido a sublimar la unidad del arte como un todo soberano donde se revela lo absoluto. Por otro lado, el positivismo ha tendido a reducir el arte a los últimos elementos de su instalación material. Entre la sublimación metafísica y la reducción positivista grava un fenómeno evanescente que tan pronto aparece como desaparece, cuya

38 Schiller, F. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1990; pp. 77 y 133.

39 Adorno, T.W. *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt, 1970. Traducción española: *Teoría estética*. Taurus ediciones, Barcelona, 1983; p. 176. Traducción francesa: *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 1995.

unidad no trasciende la experiencia ordinaria, aunque tensiona sus límites hasta el confín de lo extraordinario, en un viaje de ida y vuelta, en un retorno reflexivo que evidencia un exceso originario entre las partes resultantes y el todo emergente. Esta incommensurabilidad exige su sacrificio en beneficio de una excepcional experiencia⁴⁰.

3. Dependencia y desajuste. El abismo abierto entre artefacto y obra establece una evidente discontinuidad o separabilidad entre la estructura lógica de un objeto y la experiencia del intento de su representación; discontinuidad esencial que la fenomenología pondrá en evidencia, y que se muestra en la distancia entre los objetos que aparecen y su modo de aparición, entre las relaciones lógicas de sus partes formales y la obra de arte como un todo⁴¹. La disyunción o artefacto u obra representará una originaria oscilación: la dependencia y el desajuste esencial entre lo que intentamos y lo que nos aparece. Siempre lo que “hace” efectivamente desborda lo “propuesto” intencionalmente. En esto se basará la clave de la ambiciosa reforma de la gnoseología que Husserl propone –“una nueva fundamentación de la lógica pura y la teoría del conocimiento”⁴²– y que convergerá con la autonomía de la experiencia estética.

El momento lógico quedará absorbido por el estético. La obra de arte, al segregarse de su material, creará una organización nueva, cuya totalidad dependerá de la co-pertenencia atributiva de sus partes (*Zusammengehörigkeit*) y, a su vez, modulará esta dependencia en una paradójica sinexión. El todo muestra una contradicción insalvable con la coexistencia de sus partes, y en esto radica la singular paradoja de la obra de arte. Utilizando la terminología de Husserl, diremos que se trata de partes lógicas relativamente independientes, puesto que la obra como totalidad se segregá de la coexistencia de estas partes, pero no puede aparecer sin ella. Por otro lado, la idea de “fragmento” o “pedazo”

40 Álvarez Falcón, L. “El curso de la experiencia. Walter Benjamin, 1933”, en *El pensador vagabundo. Estudios sobre el pensamiento de Walter Benjamin*, Carlos Muñoz Gutiérrez (Ed.), Editorial Eutelequia, Madrid, 2010.

41 Álvarez Falcón, L. “Cumplimiento, distanciación y excedente de sentido: una aproximación fenomenológica a la teoría estética contemporánea”, en *STVDIUM, Revista de Humanidades*, Teruel, 2009. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2793520>

42 Husserl, E. *Logische Untersuchungen*. Husserliana Gesammelte Werke. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968. Traducción española: *Investigaciones Lógicas 1 y 2*. Trad. Manuel G. Morente y José Gaos, Alianza Editorial, Madrid 1999; p. 22.

ejemplifica esta independencia relativa y su dependencia atributiva: una parte contiene la totalidad, la cual a su vez depende de la coexistencia de esa parte, en relación de *co-pertenencia* con el resto de las partes (reflexividad). Una dialéctica de inclusión y exclusión –partes-todo/todo-partes– caracteriza la relación necesaria y simultánea de esta nueva organización, cuya aparición se demora indefinidamente en la pasividad incontrolable del fenómeno y cuya unidad efectiva representa un permanente bloqueo sin solución, una interrupción o, más bien, un aplazamiento iterativo, en su propio ejercicio, de los mecanismos racionales básicos: identidad, causalidad, unidad.

En consecuencia, las partes lógicas son relativamente independientes, y su independencia es en referencia a un todo que no es lógicamente dependiente de ellas. Aunque su aparecer escriba en el intento de síntesis de estas relaciones lógicas, su aparición es ya independiente de tales relaciones. En la misma terminología de Husserl, diremos que las partes y el todo guardan una relación relativamente disyuntiva u oscilación. Las partes no están incluidas en el todo, aunque el todo aparece, o emerge, a través y en cada una de las partes (idea de fragmentación), tras un intento de aprehensión en el que la subjetividad queda atrapada. La estructura formal y aparentemente lógica de los artefactos no está incluida en la obra de arte y, sin embargo, la obra de arte aparece tras los sucesivos intentos de síntesis en la aparente finalidad de las relaciones lógicas que configuran sus artefactos. La obra, en cuanto todo, aparecerá tras la modulación de las relaciones que se establecen entre sus partes y el todo. Y aparecerá como independiente y no-independiente a la vez, como emergencia de la reflexividad de sus partes en relación con el todo emergente, en una segregación que es y no-es, y que representa el último y excepcional enlace entre la aparente objetividad y la subjetividad, condenada esta a orbitar inagotablemente en torno a la propia autorreferencialidad de la obra de arte, en una interminable tensión que surge de la imposibilidad de lograrse realizar plenamente en el objeto⁴³.

Recordemos la importancia de los conceptos de *reflexividad* y *autorreferencialidad* en la forma estética. Es evidente, como hemos visto hasta ahora,

43 Álvarez Falcón, L. *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, Ed. Horosri, Barcelona, 2009.

que esta relación constitutiva va a surgir continuamente, y de un modo primitivo y originario, en la lógica de la experiencia estética. Es la propiedad reflexiva y el principio de identidad. Es en el arte donde el principio de identidad, el orden de la causalidad y la naturaleza de la unidad se vuelven críticos e inestables, más fácilmente modulables y susceptibles de transformarse de un modo sutil e incluso paradójico. Definimos la finalidad como una relación entre términos y operaciones que supone una ordenación basada en operaciones con fundamento en la identidad. Vemos el carácter reflexivo de esta, su naturaleza autorreferencial. Asistimos a la modulación del principio de identidad en la reflexividad de la forma estética. A través de tal modulación, llegamos desde la relación de finalidad a una cierta organización aparentemente lógica, en la que el juicio se interrumpe y la síntesis de aprehensión del conocimiento se demora en la conciencia de un estado de causalidad detenido. Se modula así el principio de causalidad ante una pseudo-organización en la que la finalidad no tiene fin y el principio de identidad se suspende indefinidamente en su ejercicio. Es la interrupción de la estructura noético-noemática. La crítica de Kant al *principium identitatis indiscernibilium*⁴⁴ se radicaliza en la pura apariencia.

Recordemos la precisa definición del placer que hace Kant: "La conciencia de la causalidad de una representación con el propósito de conservar al sujeto en su estado"⁴⁵, y esta causalidad está dirigida a conservar, sin propósito ulterior, el estado de la representación misma y la actividad de las facultades de conocimiento. El enlace causal, en la medida en que es pensado meramente por el entendimiento, es una vinculación que constituye una serie de causas y efectos que va siempre en dirección descendente, pero además Kant advierte que este enlace causal también puede pensarse con arreglo a un concepto racional –de fines– que, al considerarlo como serie, conlleve una dependencia tanto descendente como ascendente (bidireccionalidad), en la que la cosa que una vez se designa como efecto merezca, por el contrario, en dirección ascendente, el nombre de causa de la cosa de la cual es efecto. Esto conlleva una modulación del principio de causalidad. El resultado es una reflexividad del enlace causal, en un tipo de extraña organización en la que emerge un todo

44 Kant, I. *Crítica de la razón pura*. B 319-320.

45 Kant, I. KdU, §10. B 33.

autorreferente, resistente, y con una extraña capacidad para incluir al sujeto a través de operaciones recurrentes, a través de las cuales las facultades del sujeto se autorrefieren. El objeto no es lo que parece, ni es lo que aparece, sino que la apariencia da paso a la aparición de una extraña unidad, en un estado de conciencia de causalidad detenido –detención que ilustra Merleau-Ponty en las imágenes de Cézanne⁴⁶ y en un principio de identidad modulado por la aparente finalidad de sus relaciones lógicas. En consecuencia, esta crisis lógica, esta reflexividad de las partes al todo y del todo a las partes, de la causa al efecto y del efecto a la causa, del momento lógico al momento estético y viceversa, conlleva una concepción distinta de unidad, de totalidad: un nuevo tipo de organización, generadora de sentido, en la que queda atrapada la subjetividad y en la que se supera el régimen predicativo y categorial de la objetividad. Esta nueva unidad, irreductible al soporte de sus estructuras constituyentes, es la obra de arte, y en ella reconocemos el vínculo indisoluble entre su aparente contenido de verdad y el nuevo contenido de su aparición.

Demostraré que el abismo abierto entre la apariencia del objeto y la aparición de la obra, es decir, lo que hace de un objeto una obra de arte, sus condiciones de aparición, corresponde a la crisis lógica que inaugura el conflicto entre el objeto, considerado como el enlace de sus partes constitutivas, y la obra, considerada como un todo singular. Hasta ahora he descrito la modulación del principio de identidad y la del principio de causalidad. A continuación mostraré la modulación del principio de unidad, hecho clave y decisivo para entender la extraña totalidad que representa la obra de arte y para comprender el desarrollo del pensamiento contemporáneo.

En la *Investigación* tercera Husserl propone un análisis sobre las relaciones entre el todo y sus partes, teoría perteneciente a la ontología formal y en la que se tratan las ideas concernientes a la categoría de objeto. El siguiente fragmento guarda una relación familiar con uno de los citados extractos de la *Metafísica*⁴⁷ de Aristóteles:

46 Álvarez Falcón, L. *La sombra de lo invisible. Merleau-Ponty 1961-2011*, Editorial Eutelequia, Madrid, 2011.

47 Vid. cita Aristóteles, op. cit., Δ 1023b19-22.

No toda parte está contenida en el todo de igual manera; y no toda parte está con otra entrelazada de igual manera en la unidad del todo. Al comparar las relaciones de las partes en diferentes todos, o incluso al comparar las relaciones de las partes en uno y el mismo todo, encontramos notables diferencias, sobre las cuales se basa el común decir que habla de distintas especies de todos y de partes. La mano, por ejemplo, es parte del hombre en muy diferente manera que lo es el color de dicha mano o que lo es la extensión total del cuerpo, o que lo son los actos psíquicos o los momentos internos de esos fenómenos. Las partes de la extensión están unidas unas con otras de otro modo que ellas mismas con sus colores, etc.⁴⁸.

Los objetos están unos con otros en la relación de todos y partes, o también en la de partes coordenadas de un todo. En su terminología, Husserl introducirá los conceptos de *independiente* y *no-independiente*⁴⁹ para designar la distinción tradicional entre partes materiales y partes formales, o totalidades distributivas y totalidades atributivas.

a. Los contenidos independientes existen cuando los elementos de un complejo de representación pueden, de conformidad con su naturaleza, ser representados separadamente. La separabilidad, o la posibilidad o no de ser separadamente representable, es de crucial importancia para comprender la naturaleza de la unidad que representa la obra de arte frente al objeto que le sirve de instalación. Sólo son separables aquellas partes de un todo representado que, aunque unidas de hecho como otras partes, puedan, sin embargo, existir efectivamente sin ellas. La separabilidad supone que podemos mantener en la representación la identidad de un contenido, aunque varíemos sin límites los contenidos unidos y en general dados conjuntamente. Esta variación puede ser al azar y no está impedida por ninguna ley fundada en la necesidad de un contenido. El contenido separado permanece intacto, aun cuando se anulen algunos o todos los contenidos relacionados. En la naturaleza de un contenido tal, en su esencia misma, no se funda ninguna dependencia con respecto a otros contenidos. No hay dependencias funcionales en la variación de los momentos. Husserl insiste en la naturaleza de esta separabilidad:

48 Husserl, E. *Investigaciones Lógicas* 2. Inv. III. §15., p. 413.

49 Husserl, E. *Ideas relativas a una fenomenología pura*, F.C.E., Madrid 1985; §15., p. 41.

No hay en el contenido del fenómeno nada que exija con evidencia que sus modificaciones dependan necesariamente, con dependencia funcional, de las modificaciones de los fenómenos coexistentes. Podemos decir que esto es válido no sólo para los fenómenos en el sentido de los objetos aparentes, como tales, sino también para los fenómenos como vivencias, en que los objetos fenoménicos aparecen, y asimismo las complejiones de sensaciones "aprehendidas" objetivamente en esas vivencias. Ejemplos favorables de esto nos ofrecen los fenómenos de sonidos, olores y otras vivencias, que fácilmente podemos pensar desligadas⁵⁰.

Una parte no puede existir sin un todo del que sea parte. En el caso de las partes independientes, esto sí que puede llegar a ocurrir; no conlleva contradicción. Si consideramos la parte en su íntima consistencia, es decir, según su esencia más propia, entonces lo que posee esa consistencia puede ser sin un todo en el cual ser. Es por sí misma, sin ningún tipo de enlace con otro. En consecuencia, no es parte. Cualquier modificación, e incluso la total anulación de las formas de enlace, no influye en su propia consistencia. Permanece sin determinar la especie del todo: es independiente.

b. Los miembros que forman un todo son no-independientes relativamente unos de otros cuando los encontramos tan íntimamente unidos que hablamos de co-pertenencia (*Zusammengehörigkeit*) o compenetración. El sentido de no-independencia reside, como indica Husserl, en el pensamiento positivo de la dependencia. Los contenidos pueden estar, según su propia esencia, unidos a otros contenidos. El contenido no puede existir si no existen con él, y simultáneamente, otros contenidos. Estos forman con el primero un momento de unidad. Los contenidos no-independientes no pueden ser sino partes de contenido, que sólo como partes existen y que no pueden pensarse como algo existente por sí. Un objeto no-independiente sólo puede existir como lo que es en un todo más amplio.

La separabilidad de las partes y el todo representa un conflicto, que hemos visto primitivamente planteado por Platón y Aristóteles, y que ejemplifica la discusión kantiana en torno a la finalidad formal y a los diferentes tipos de organización. La separación se basa en una discontinuidad, que Platón denunciaba

50 Cf. Husserl, E. *Investigaciones Lógicas* 2. §3, p. 390.

como el posible abismo del no-ser y la diferencia entre *gegenos*, un conjunto hecho o engendrado de partes, y *ameristos*, una unidad sin partes separables. Para Kant esta discontinuidad representaba la grave crisis lógica que inaugura- ba la obra de arte, como extraña unidad de un todo a través de un principio de causalidad modulado, y de una finalidad sin fin en una pseudo-organización entre la espontaneidad y la intencionalidad, entre naturaleza y arte.

Separación por discontinuidad o fusión por continuidad. Este abismo representa el planteamiento de Husserl en las *Investigaciones lógicas*. Recordemos que el problema expuesto se sitúa en un nivel último de análisis, en una discontinuidad entre lo intencional, lo pretendido y lo efectivo, tres ejes que plantean, en nuestro caso, un desajuste esencial que se muestra entre el objeto, la síntesis y la obra de arte. Esta separación descubre la distancia entre la intención y la aparición. La actitud fenomenológica consiste básicamente en remontar la instalación natural –la ostensión del objeto–, sacrificando el exceso de lo propuesto intencionalmente en ella. El objeto no es una obra de arte y la obra de arte no es un objeto.

Por *todo* podemos entender un conjunto de contenidos que están envueltos en una fundamentación unitaria y sin auxilio de otros contenidos. La unidad se produce por enlace, de tal modo que las partes funden un nuevo contenido, sin que exista un momento propio, generado en todas las partes juntas, un momento de unidad. Esta intención de unidad queda modulada en lo efectivo. Contenidos independientes relativamente unos de otros fundan nuevos contenidos, que son las formas que los unen. En este sentido, el concepto de *todo* al que se refiere la obra de arte no es el mero conjunto de contenidos –con-junto–, ni tampoco una igualdad, identidad o encadenamiento causal. El conjunto se une a sus partes en su génesis y se desliga de ellas en su aparición. Husserl formula el siguiente principio general:

Partes mediatas o remotas del todo de que son pedazos, serán esencialmente aquellos pedazos que con otros pedazos estén unidos en todos, merced a formas enlazadoras, constituyendo estos todos a su vez unos todos de orden superior, gracias a formas nuevas⁵¹.

51 Cf. Husserl, E. op. cit., §24, p. 429.

El momento de unidad que enlaza las partes no es de naturaleza lógica, no hay dependencia funcional ni predicativa, aunque exija formas de enlace de carácter lógico –sin fin, pero conforme a fin–. La obra de arte, como momento de unidad, constará de dos momentos disyuntivos –o artefacto u obra– pero no-independientes: el lógico y el estético. Uno no está incluido en el otro, sino que ambos oscilan de un modo alóstérico, intermitente y disyuntivo, convergiendo en una nueva unidad, ajena a la commensurabilidad de sus partes. En la obra de arte, la relación entre las partes y el todo planteará el problema del continuo, que se concreta en una crisis lógica, en el conflicto originario entre objeto y obra, entre lo lógico y lo estético, entre lo estético y lo artístico, y en definitiva entre lo intencional y lo efectivo.

4. Convergencia. Una nueva unidad surge de la oscilación entre dos momentos esenciales, aparentemente independientes y no-independientes a su vez. Hemos visto que la técnica (*techné*) presupone lo particular y heterogéneo de la diversidad de lo dado en la naturaleza (*physis*), e intenta fracasadamente su integración en una unidad virtualmente lógica de naturaleza y experiencia. Esta virtualidad caracteriza a los objetos del arte. Su tendencia hacia un objetivo es sólo aparente. No es realmente lo que parece ser, es sólo la sombra de la finalidad exterior. En su naturaleza el no-ser aparece entrelazado con el ser. Este ser virtual es producto (*techné poietiké*) de la resistencia a su integración en un todo, tendencia que se alcanza en la plenificación o en la disolución negadora de sus rasgos. La obra de arte abandona su intencionada legalidad y aparece de modo efectivo en un espacio original, en el cual el mundo de las operaciones, de los artefactos, de las significaciones, se separa extraordinariamente de un fondo u horizonte primordial que nace de una nueva organización espontánea, poniendo en suspenso los hábitos en los que el orden de la racionalidad ordinariamente se instala.

La experiencia estética del arte es inmanente y exige la presencia del objeto, pero este extraño objeto es irreductible al mundo objetivo. Podemos afirmar que la condición de objeto de los objetos del arte no es más que apariencia, pero en esta apariencia es más que apariencia. En este ser *como si* para ser más que radica la convergencia de su parecer y de su aparecer, de su apariencia y de su aparición. En palabras de Mikel Dufrenne:

El objeto estético no es más que apariencia, pero en la apariencia es más que apariencia: su ser consiste en aparecer, pero algo se revela en el aparecer, que es la verdad y que obliga al espectador a prestarse a su revelación⁵².

Su ser consiste en aparecer, y este aparecer es una permanente demora asociada al movimiento interminable de la subjetividad que, en lugar de pensar el mundo objetivo, responde a la subjetividad por la subjetividad en una, a su vez, inagotable autorreferencia. La experiencia estética del arte no es la experiencia de la presencia de un objeto, sino de la realidad de un objeto que requiere para ser que la subjetividad le sea presente. El ser de este extraño objeto reside en su aparecer, pero este aparecer originario es de un orden excepcional. No es uno que nos deje fuera, que nos abra a una exterioridad sino, más bien, un aparecer en el que nuestras facultades se ven obligadas a retornar sobre sí mismas, interrumpiendo extraordinariamente el movimiento de la representación y del mundo objetivo, del sujeto y del objeto, del *nóema* y de la *nóesis*, abriendo a través del *logos* un espacio originario anterior al propio *logos*.

La aparición del arte exige siempre una estructura, la puesta en escena de un escenario elemental, donde el objeto y su modo de aparición fluctúan de forma vaga, imprecisa, evanescente y, sobre todo, imprevisible. Husserl se acerca a Kant, en la *Crítica de la facultad de juzgar*, al afirmar que lo que es esencial a la actitud estética no es el objeto o la cosa que aparece, sino su modo de aparición, es decir, la manera en la que aparece. Los modos de aparición que constituyen la conciencia estética son extremadamente complejos. El sentimiento estético (placer o desplacer) está determinado por aquellos modos de aparición. Es preciso que haya una reflexión sobre el modo de aparición, es decir, un doble movimiento en el que converjan la aparición del objeto y el objeto de la aparición. La aparición sola y el objeto solo son incapaces de suscitar el sentimiento o la pasividad de la experiencia estética; más bien tienden a anularse sin la dependencia y la convergencia de ambos momentos. Hay, pues, una desnivelación arquitectónica entre la toma de actitud dóxica en juego, es decir, la creencia (*Glaube*) en la realidad y en la existencia efectiva del objeto, y la emergencia del sentimiento (*Gefühl*)

estético, receptividad (*Empfindlichkeit*), o pasividad de lo que aparece en sus diversas apariciones. El conocimiento de los objetos del arte comporta, al menos de modo regulativo, una exigencia de verdad, y debe tomar consciencia de sus propios límites. Y en esos límites, en el confín aproximativo que conlleva la propia exigencia de verdad, la experiencia se culmina en una pasividad que no puede pasar de la mera reflexión. La experiencia se sitúa en la interferencia entre las dos –*Glaube-Gefühl*–; dialéctica, oscilación o alternancia que revela espontáneamente la emergencia imprevisible del arte sobre el ser o el no-ser de sus objetos. Su aparición es al mismo tiempo fluyente y fluctuante. La quiebra o abismo que surge entre los objetos y la obra representa la incommensurabilidad que funda la distancia entre el ámbito de lo intencional y el de lo efectivo, “paraje de lo originario”⁵³, una suerte de *epoché* o *Ausschaltung*, no-posicionalidad o quasi-posicionalidad, y desinterés por el ser o el no-ser de los objetos: desinterés por el propio mundo.

53 Dufrenne, M. *L’Oeil et l’Oreille*. L’Hexagone, Montréal, 1987.