



Universitat
de les Illes Balears

TRABAJO DE FIN DE GRADO

LA TEORÍA DE LA IMAGEN EN FENOMENOLOGÍA: ENTRE EL REALISMO Y EL IDEALISMO

Victoria Grygorczuk

Grado de Filosofía

Facultad de Filosofía y Letras

Año Académico 2022-23

LA TEORÍA DE LA IMAGEN EN FENOMENOLOGÍA: ENTRE EL REALISMO Y EL IDEALISMO

Victoria Grygorczuk

Trabajo de Fin de Grado

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de las Illes Balears

Año Académico 2022-23

Palabras clave del trabajo:

fenomenología, idealismo, realismo, ontología, teoría de la imagen

Nombre Tutor/Tutora del Trabajo: Joan González Guardiola

Nombre Tutor/Tutora (si procede): Joan González Guardiola

Se autoriza la Universidad a incluir este trabajo en el Repositorio Institucional para su consulta en acceso abierto y difusión en línea, con fines exclusivamente académicos y de investigación

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos realizar un estudio comparativo de la teoría de la imagen de Edmund Husserl y la teoría de la obra de arte pictórica del fenomenólogo polaco Roman Ingarden. Dicho estudio se va a llevar a cabo desde la polémica idealismo-realismo entre ambos autores. Nuestro propósito es demostrar la existencia de un claro paralelismo entre la teoría estética de cada uno de los autores y la gran disputa idealismo-realismo que se da entre ellos.

Índice

1. Introducción.....	8
2. El lugar de Roman Ingarden en la escuela fenomenológica.....	9
3. La ontología de Ingarden.....	12
4. El estatus ontológico del <i>noema</i> : el núcleo de la disputa realismo-idealismo.....	15
5. La teoría de la imagen de Edmund Husserl.....	24
6. La teoría de la obra de arte pictórica de Ingarden.....	33
7. Conclusiones.....	38
8. Bibliografía.....	39
I. Anexo: La traducción del capítulo <i>Sobre la constitución del cuadro</i> de Roman Ingarden	

1. INTRODUCCIÓN

La fenomenología sigue siendo, hoy en día, entendida como una manera alternativa de abordar el problema del conocimiento humano, en oposición a otras corrientes, como la “filosofía analítica” anglosajona, o la alguna de las muy variadas propuestas de naturalización de la epistemología. Aunque sea cierto que el núcleo del análisis fenomenológico sea, de alguna manera, epistemológico, no se puede obviar el enorme trabajo fenomenológico llevado a cabo en otros campos, como por ejemplo en la teoría del arte o estética.

Es por ello que en el presente trabajo nos proponemos analizar la teoría estética de Roman Ingarden, poniendo especial énfasis en su teoría de la obra de arte pictórica. Además, nos proponemos contrastar la teoría formulada por Ingarden con algunos textos de Edmund Husserl, principalmente de del volumen XXIII de la obra completa de Husserl; a partir de ahora, “Husserliana” donde creemos que puede encontrarse algo así como una teoría husserliana del objeto artístico.

Nuestro objetivo general a la hora de llevar a cabo esta investigación es, por un lado, aclarar el lugar que ocupa el análisis de la obra de arte pictórica respecto al conjunto de la filosofía de Roman Ingarden; por el otro, situar el lugar que ocupa la obra de arte en la obra de Ingarden en el marco más general de la discusión “idealismo – realismo” en el sí de la fenomenología.

A su vez, nuestros objetivos específicos son: En primer lugar, analizar la terminología husserliana específica sobre el tratamiento fenomenológico de la obra de arte y, en segundo lugar, llevar a cabo una comparativa exhaustiva del uso de la terminología fenomenológica que hacen servir Husserl e Ingarden en su análisis de la obra de arte.

La hipótesis que planteamos y que esperamos ser capaces de demostrar a lo largo de nuestro trabajo es que **se da un paralelismo entre la disputa realismo – idealismo por lo que atañe al problema del conocimiento entre Husserl e Ingarden, por un lado, y la disputa concreta respecto a la interpretación de la obra de arte, por el otro.**

2. EL LUGAR DE ROMAN INGARDEN EN LA ESCUELA FENOMENOLÓGICA

La figura de Roman Ingarden permanece, incluso a día de hoy, un tanto en la sombra de su gran maestro y amigo, Edmund Husserl – el fundador de lo que conocemos como “fenomenología” en sentido contemporáneo¹. Sin embargo, el mismo Husserl tuvo el trabajo de Ingarden en la más alta consideración y, de hecho, en numerosas ocasiones se refirió a él como el más fiel de sus discípulos (Spiegelberg, 1994: 223). Esto seguramente se deba a la larga trayectoria de su amistad tanto intelectual, como personal que no se limitó a los años en los que Ingarden estudió, primero en Göttingen, y luego en Friburgo, bajo la tutela de Husserl (1912-1918), sino que continuó de manera ininterrumpida hasta la muerte de Husserl en el 1938. De acuerdo con lo que afirma el propio Ingarden sobre su relación íntima con Husserl:

[...] yo solamente escuché sus lecciones y participé en sus seminarios desde la primavera de 1912 hasta el estallido de la Primera Guerra, y también en el verano de 1915 en Gotinga, y después todavía en el año 1916 en Friburgo [...]. Pero en el año 1916 hablé con Husserl casi a diario; habitualmente, estaba con él después de la cena, hasta tarde, de noche, y gané penetración en los problemas en los que Husserl estaba trabajando entonces (Ingarden, 2017: 42)

Sin embargo, a pesar de ser un gran conocedor de los detalles de su obra, Ingarden no se limitó a imitar a su maestro. Esto seguramente se deba en parte a que el ambiente académico en Polonia, su país natal, al que volvió tras la defensa de su tesis doctoral sobre Henri Bergson en el año 1918, fue el del positivismo lógico impulsado por Kazimierz Twardowski - el fundador de la escuela de lógica de León-Varsovia. Quizá haya sido este enfoque altamente analítico el que hizo que Ingarden empiece a interesarse por la ontología (el *ontologismo* de su alumno fue criticado en varias ocasiones por Husserl) y abandone la vía de la reducción trascendental propuesta por

¹ La fenomenología tiene unos usos anteriores que comportan otro significado respecto al que el fundador de esta filosofía les dará.

Husserl. Sea cual sea el factor determinante que impulsó a Ingarden a tomar el camino de la ontología y alejarse, asimismo, de la línea del pensamiento de su maestro, lo cierto es que tras la publicación de las “Meditaciones Cartesianas” Ingarden se distanció significativamente del giro trascendentalista dado por Husserl. Ingarden, como la mayoría de los discípulos directos de Husserl, interpretó este giro como una apuesta por el idealismo. Como respuesta, Ingarden escribe en el 1929 *Bemerkungen zum Problem Idealismus- Realismus* declarándose a sí mismo como realista.

Sin embargo, donde empezaron a verse más explícitamente los resultados de su trabajo como pensador autónomo, que combinan tanto su enfoque ontologista, como su realismo, fue en la obra *Das literarische Kunstwerk*, cuyo original alemán data del 1931. Posteriormente, en sus trabajos de los años 50 y 60 desarrolló más sus ideas y los extrapoló a los campos de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y el cinema. El resultado son los tres tomos de los *Studia z estetyki* (“Estudios de estética”, obra, hasta día de hoy, inédita, y disponible tan solo en el original polaco), cuyo capítulo “O budowie obrazu” (“Sobre la constitución del cuadro”) nos proponemos aquí traducir y hacer servir como base para la realización del trabajo².

No fue hasta los años 60 y 70 que su trabajo comenzó a ser más reconocido en la arena internacional debido a su participación en congresos y conferencias internacionales. Su reconocimiento empezó a ser mayor, sobre todo, tras las Conferencias de Oslo (citadas anteriormente) que impartió en el año 1967 y que fueron recogidas posteriormente en la obra homónima y suponen, a día de hoy, una de las mejores introducciones a la fenomenología de Husserl.

A pesar de esto, consideramos que las aportaciones de Ingarden a la fenomenología, y a la filosofía en general, siguen siendo en gran medida desconocidas. Es por ello que en el presente trabajo nos proponemos analizar sus descripciones acerca de la obra de arte pictórica, contrastándolas con algunos textos husserlianos sobre la teoría de la imagen,

² El capítulo “Sobre la constitución del cuadro” (O budowie obrazu) forma parte del segundo tomo de los “Estudios sobre estética” (*Studia z estetyki*). Los tres tomos de los *Studia* (1957, 1958, 1970) siguen estando, a día de hoy, disponibles tan solo en el original polaco.

con tal de poner de manifiesto la especificidad del pensamiento de Ingarden y su distanciamiento respecto de la obra de su maestro.

En segundo lugar, queremos extender esta polémica particular al gran contexto de la disputa idealismo - realismo que se da entre ambos autores y que creemos que es el eje central de su divergencia.

Con tal de llevar a cabo la investigación, introduciremos primero, muy esquemáticamente, las principales nociones del pensamiento de Ingarden, poniendo especial énfasis en su concepción de la fenomenología y en sus estudios ontológicos (que le llevaron a rechazar, en último término, el idealismo trascendental de Husserl). En segundo lugar, presentaremos, con más detalle, la problemática del estatus ontológico del noema – donde creemos hallar el hueso del problema realismo- idealismo y, en tercer lugar expondremos y analizaremos los textos en los que cada uno de los autores presenta su teoría de la obra de arte pictórica, con tal de poner de manifiesto que las conclusiones que sacan ambos en el terreno del arte no son más que una continuación de su línea de pensamiento general.

3. LA ONTOLOGÍA DE INGARDEN

Para Ingarden la fenomenología es, básicamente, un método para llegar a las esencias de las cosas que nos permite escapar tanto de un análisis puramente empírico de la realidad, como de un análisis meramente lingüístico, y situarnos en el terreno de la conciencia pura. De hecho, el mismo Husserl define la fenomenología como el estudio de la esencia de la pura conciencia. Sin embargo, Ingarden va a afirmar que es la ontología, entendida como el estudio apriórico de las puras posibilidades y relaciones necesarias entre las puras cualidades ideales (Tischner, 1972: 128), lo primordial en las investigaciones sobre las esencias. En este punto, Ingarden se distancia significativamente de Husserl, que entendía por “ontología” algo similar a lo que nosotros hoy en día denominaríamos con la etiqueta de “mereología formal”.

Esta controversia no tiene un carácter meramente conceptual, sino que pone de manifiesto que cada uno de los autores se acerca a la problemática de las esencias desde una perspectiva distinta. Para Husserl, lo primordial será la descripción del proceso de la constitución del objeto en la pura conciencia (Spiegelberg, 1994: 225), mientras que para Ingarden, el análisis de las ideas en cuanto a su estructura y contenido (Tymieniecka, 1972: 189).

Sin embargo, a pesar de lo que podría parecer a primera vista, Ingarden no rechaza completamente la reducción trascendental, tal y como hicieron la mayoría de los seguidores de Husserl, sino que reconoce su importancia para el desarrollo de la epistemología. Según Ingarden, con tal de llegar a esclarecer nuestro modo de conocer de las cosas, es necesario llevar a cabo la reducción trascendental, tras la que se constituye la realidad tal y como se nos da en la conciencia. Sin embargo, lo que Ingarden va a rechazar es que la conciencia trascendental *ponga*, efectivamente, el objeto intencional al que refiere.

Para comprender esto, hay que tener en cuenta la distinción que realiza Ingarden entre la ontología, la metafísica y, por último, la epistemología. Como ya mencionamos anteriormente, es tan solo en el último campo en el que se puede realizar, legítimamente,

la reducción trascendental. Sin embargo, la epistemología, tal y como la entiende Ingarden, se limita única y exclusivamente a certificar la validez de los resultados obtenidos mediante las investigaciones filosóficas y científicas. El papel de la reducción es aquí el de evitar la circularidad en la fundamentación del conocimiento (Ingarden, 2007). De la epistemología, Ingarden diferencia de forma tajante tanto la metafísica, como la ontología. La metafísica es definida por él como aquel área que se ocupa de la realidad efectiva en su totalidad y que realiza aseveraciones existenciales acerca de la naturaleza de todo lo que, de hecho, es el caso (Spiegelberg, 1994). No obstante, para Ingarden, tampoco podemos considerar la metafísica como la filosofía primera propiamente dicha, ya que toda cuestión metafísica, depende, en último término, de un correcto análisis en términos ontológicos. Esto se debe a que los juicios metafísicos por excelencia son los juicios de existencia que refieren, o bien, a la existencia del mundo y su modo de existencia o bien, a la relación de la existencia del mundo con el ente supremo que lo fundamenta y justifica su existencia (Tischner, 1972: 134).

Es por ello que, si queremos llegar, tal y como lo postulaba el lema de la fenomenología, de vuelta a las cosas mismas, debemos comenzar por un minucioso análisis ontológico entendido como el estudio del contenido de las ideas que posteriormente se realizan en el mundo fáctico.

Con tal de captar, por ejemplo, la esencia de la rojez, debemos constatar primero la verdad necesaria de que la rojez es una entidad tal que, tan solo puede manifestarse en el mundo como una *propiedad* del objeto (Spiegelberg, 1994: 226). Esta constatación es necesariamente anterior a cualquier descripción del modo en que ésta se nos da en la conciencia. Este es el sentido que Ingarden le otorga, en último término, a la eidética. La distinción ingardeniana entre la ontología, la metafísica y la epistemología le permite afirmar que la reducción trascendental propuesta por Husserl excede el campo meramente epistemológico y lleva, inevitablemente, a un idealismo metafísico ilegítimo. Con tal de hacer frente a esta postura, parte de su teoría ontológica. Según afirma, antes de poder hacer cualquier aseveración de carácter metafísico, cabe estudiar primero ambas posturas (la idealista y la realista) desde una perspectiva puramente ontológica y comprobar cuál de las dos es más congruente y coherente con el mundo real. Su

hipótesis era que el análisis ontológico llevaría, en último término, a una confirmación de su concepción realista (Spiegelberg, 1994: 228).

El punto de partida que eligió para su investigación era un tipo de entidades que, indiscutiblemente, eran fruto de la producción de la conciencia humana, es decir, que estaban puestas en la realidad por la conciencia intencional: las obras de arte que Ingarden pasó a denominar “objetos puramente intencionales”. En este sentido, sus investigaciones en el campo de la estética no iban a ser más que preliminares para un estudio integral de la realidad. Proyecto que, incluso tras los cuatro volúmenes de “La controversia acerca de la existencia del mundo” no quedó concluido.

Habiendo esbozado brevemente los puntos más importantes de la fenomenología de Ingarden, poniendo especial énfasis en su ontología que le lleva a adoptar, en último término, un punto de vista realista, en el siguiente apartado vamos a exponer más detalladamente la controversia idealismo - realismo en torno al problema del estatus ontológico del noema. Una vez hechas estas consideraciones, pasaremos a la problemática específica de la obra de arte, entendida como un caso particular en el que dicha controversia queda reflejada.

4. EL ESTATUS ONTOLÓGICO DEL *NOEMA*: EL NÚCLEO DE LA DISPUTA IDEALISMO - REALISMO

En este apartado nos vamos a centrar en la problemática realismo - idealismo, el núcleo de la discordia entre Husserl e Ingarden. Encontramos en la interpretación de la noción de *noema* el punto central de dicho debate. Sin embargo, con tal de hacer más comprensible dicha noción, vamos a empezar por trazar una breve historia del concepto de “intencionalidad”: una de las nociones clave dentro de la fenomenología, cuyo desarrollo le lleva a Husserl a plantear finalmente la distinción *noesis/noema*.

La intencionalidad, tal y como la definió Brentano, es el rasgo distintivo de la conciencia y refiere a su *apuntar hacia* una cosa que no forma parte de la conciencia misma (Jorba i Grau, 2017: 105). El problema principal de la intencionalidad es el de la doble dimensionalidad de toda vivencia intencional (o acto de la conciencia): el contenido intencional, propio de la donación del objeto en la conciencia misma y el objeto intencional al que refiere, en último término, el acto pero que queda fuera del flujo de la conciencia (Jorba i Grau, 2017: 105).

Esta doble dimensión del acto intencional se vuelve aún más problemática cuando nos fijamos en que no a toda representación (o vivencia intencional, de acuerdo con el vocabulario de Husserl) le corresponde, de hecho, un objeto real. Si tenemos en cuenta que toda representación tiene un objeto pero no a toda representación le *corresponde* un objeto real, ¿cuál es entonces la relación entre el objeto intencional y el objeto real de la representación? Este problema, conocido como la paradoja Brentano-Bolzano (Jorba i Grau, 2017: 106), lo va a heredar Husserl y tratará de darle una respuesta satisfactoria

La solución ofrecida por Twardowski postula que toda representación refiere a un contenido inmanente pero no a todas les es adjudicado un objeto verdadero o real (Hua XXII, 303). Esta solución no le satisfizo a Husserl ya que, según él, conducía a una innecesaria duplicación del objeto. Lo que Husserl va a rechazar será la afirmación de que toda representación tenga un objeto. En lugar de eso, se va a mantener en el terreno de la inmanencia de la conciencia y va a afirmar que toda representación tiene un

contenido inmanente, es decir, un significado, que va a llamar “contenido ideal” para diferenciarlo del contenido real de la vida psíquica. De este modo, para Husserl, las representaciones no se pueden posicionar respecto de la existencia de su objeto. Atribuir intencionalidad no significa, pues, posicionarse respecto de la existencia.

En las Investigaciones Lógicas³ se intenta dar una explicación de cómo los elementos inmanentes del acto mental refieren (o significan) algo distinto de ellos mismos y que no es parte del acto. Volvemos pues, al problema inicial de la intencionalidad.

La solución que va a dar Husserl va a mantener, de entrada, su carácter antimetafísico inicial, en tanto que va a evitar cualquier asunción sobre la naturaleza del objeto intencional. Se va a centrar exclusivamente en las vivencias, entendidas como acontecimientos dinámicos y mutantes que constituyen la unidad real de la conciencia (Jorba i Grau, 2017: 110). A partir de la noción de “vivencia”, Husserl va a hacer un inventario de todo el contenido de la conciencia diferenciando entre: 1. *Un* contenido particular de la conciencia 2. el conjunto total de los contenidos: el contenido *reell* de la conciencia 3. el objeto de la vivencia intencional. (Hua XIX, V, §3). Todo esto va a diferenciarse del objeto *real* que, al menos de momento, va a mantenerse trascendente respecto del flujo de la conciencia.

Husserl va a explorar, pues, cómo se nos puede dar el objeto en el contenido de la conciencia, diferenciando entre varios aspectos: en primer lugar, la calidad de la vivencia o el estilo de presentación, es decir, el modo en que el objeto se nos da y la manera en la que nos orientamos hacia dicho objeto. De este modo, podemos “juzgar que *x*”, “preguntar si *x*”, etc.

Aquí hay que poner especial énfasis en la noción de “acto ponente” que tendrá una especial relevancia para la modificación de neutralidad que aparecerá cuando estemos tratando la teoría de la imagen de Husserl.

En segundo lugar, el aspecto bajo el cual se nos da el objeto y que Husserl llama también “materia del acto” y que determina la dimensión que nos presenta el objeto en el acto. Es, en definitiva, lo que hace que el acto refiera a ese objeto concreto y no a

³ A partir de ahora: *LU*

cualquier otro. No es de extrañar, pues, que sea en la materia donde Husserl crea hallar la explicación de cómo la vivencia intencional pueda apuntar a un objeto que sea trascendente respecto de la vivencia misma (Jorba i Grau, 2017: 113)

Es en las *Ideen I* (1913) donde el pensamiento de Husserl sufre un cambio radical que sus alumnos acabarán interpretando como un giro idealista de su pensamiento. Esto se debe al intento de Husserl de ampliar el campo de lo absolutamente dado en la conciencia incluyendo el objeto intencional que, hasta ese momento, había permanecido como trascendente (González Guardiola, 2017: 196). Con tal de incluir el objeto intencional dentro de la vivencia, Husserl incorpora una serie de nociones no presentes en sus anteriores escritos. Una de las incorporaciones más novedosas de las *Ideen I* es la introducción de la noción de *noema* al que hicimos referencia al inicio de este apartado. Husserl introduce los términos de *noesis* y *noema* para diferenciar los actos y los objetos intencionales, eliminando asimismo los conceptos de *materia* y *cualidad* (Jorba i Grau, 2017: 116).

Noesis será, pues, el acto propio del polo subjetivo. *Noema* es, en las *Ideen I*, el objeto *en tanto que mentado* y, como correlato objetivo de la *noesis* pasa a formar parte de la descripción fenomenológica como un contenido de la vivencia (González Guardiola, 2017: 201). Sin embargo, Husserl también caracteriza el *noema* como un sentido. Esto genera dificultades interpretativas, ya que parece que el *noema* es, a la vez, la objetividad y el sentido. Además, el asunto se vuelve todavía más complejo si tenemos en cuenta la imagen que da el mismo Husserl del noema. El noema es comparado en *Ideen I* con un núcleo (Hua II, §91): el noema completo es la unión del carácter tético (lo que se corresponde con la *calidad* en las *LU*) y del sentido noemático (la *materia* en las *LU*), además de la *X determinable*. La imagen del núcleo pone de manifiesto la idea de que hay que pasar primero por las capas exteriores con tal de llegar al sentido noemático y, tan solo al pasar por el núcleo, se nos da lo que denominamos la *X determinable*.

En base a esta caracterización surgen dos visiones del noema: bien como el lugar donde hallamos el objeto mismo, bien como un medio. Según afirma Marta Jorba:

Aquest doble aspecte en la presentació de Husserl ha portat històricament a dues possibles interpretacions: podem pensar que (2') [haciendo referencia a la segunda de las dos visiones mencionadas anteriormente]⁴ ens indica una entitat ontològicament diferent de l'objecte esmentat i concebre-la com una entitat medidora a través de la qual ens referim a l'objecte, o bé podem posar èmfasi en la identitat de l'objecte en tant que esmentat i l'objecte mateix, negant que el noema sigui una entitat separada, encara que reconeixent el sentit com a part del noema (Jorba i Grau, 2017: 117)

Los que toman el noema en el primer sentido, es decir, como una unidad meramente medidora, lo entienden en un sentido más bien fregeano, mientras que aquellos que lo consideran como idéntico al objeto mismo, lo hacen partiendo de la teoría del objeto. No es de extrañar, pues, que Ingarden, tomando el camino de la ontología, se haya decantado por la segunda vía interpretativa, mucho más coherente con una postura realista.

El segundo elemento introducido por Husserl en las *Ideen I* que lo distanció significativamente de realistas como Ingarden fue la *epoché* y la reducción fenomenológico-trascendental. Estas nociones, centrales en las *Ideen* acaban de desarrollarse por completo en las “Meditaciones Cartesianas”. De hecho, según el propio Ingarden, es en las Meditaciones donde Husserl da el paso definitivo hacia el idealismo trascendental. Es por ello que, a continuación, vamos a exponer las nociones de *epoché* y reducción, tal y como son planteadas en las “Meditaciones”.

La *epoché* es el primer paso de este nuevo método que plantea Husserl y consiste, en último término, en la desconexión de la creencia acerca de la existencia del mundo. Este procedimiento no debe ser entendido, en ningún caso, como una negación o un escepticismo radical respecto del mundo real, sino tan solo como una suspensión de la tesis general sobre la existencia del mundo que todos presuponemos en nuestro trato con la realidad. Dicha “puesta entre paréntesis” de la tesis general propia de la actitud natural (frente a la actitud fenomenológica) da el paso definitivo hacia la fenomenología trascendental. Según dice el propio Husserl:

⁴ Añadido nuestro

L'ἐποχή és – així es pot dir també – el mètode radical i universal a través del qual jo em copso purament com a Jo, i amb la pròpia vida pura de consciència en la i per la qual tot el món objectiu és per a mi, i justament tal com és per a mi. Tot el mundà, tot l'ésser espacial-temporal és per a mi, i val precisament pel fet que jo l'experimento, el percebo, me'n recordo, hi penso d'alguna manera, el valoro, l'apeteixo, etc. Com se sap, tot això és el que Descartes anomena *cogito* (Hua I, §[4], 50)

De esta manera, se abre el campo de la pura conciencia como el campo temático propio de la fenomenología y el sujeto empírico de la actitud natural pasa a convertirse en el *ego cogito* del sujeto trascendental.

La fenomenología será, pues, a partir de este momento caracterizada como la teoría trascendental del conocimiento, al investigar las condiciones de posibilidad de la constitución de los objetos en la conciencia. Sin embargo, para Husserl, esto no significa de ningún modo quedarnos estancados en alguna especie de solipsismo de la conciencia. De lo que se trata es, únicamente, de fundamentar la validez del conocimiento en **al** ámbito de la donación. Al realizar la epoché, abrimos el campo de la inmanencia de la conciencia en la que las cosas del mundo real son reconducidas a fenómenos, es decir, a vivencias intencionales. Las vivencias intencionales apuntan a objetos que, en un primer momento, permanecen trascendentes respecto de ella, ya que lo único absolutamente dado son los componentes ingredientes (*reell*), como ahora, la cara de la silla que estoy percibiendo en este instante. Sin embargo, si nos quedáramos aquí, Husserl no sería capaz de ofrecer una explicación satisfactoria acerca de cómo los fenómenos suponen una fuente de conocimiento válido acerca de la realidad. Con tal de ampliar el campo de lo absolutamente dado, Husserl va a introducir las dos otras reducciones: la eidética y la trascendental. Con la reducción eidética incluimos las esencias de las cosas en el campo de la inmanencia de la conciencia. Mediante la operación de la variación eidética, somos capaces de pasar de lo meramente particular al conocimiento de las esencias.

No obstante, será la reducción trascendental la pieza clave de su planteamiento y la que hará que acabe posicionándose en un idealismo trascendental. La reducción

trascendental le permitirá a Husserl afirmar que la realidad efectiva que, hasta ahora había permanecido como trascendente respecto de la conciencia, pasa a formar parte del ámbito de lo absolutamente dado como el correlato noemático de la noesis. La reducción fenomenológico-trascendental desempeña, en último término, la función de explicitar la correlación noético-noemática de la conciencia, haciendo posible alcanzar el noema desde la inmanencia de la conciencia misma. Como dice Husserl en la sección 41 de las Meditaciones Cartesianas titulada *La autoexplicación fenomenológica genuina del “ego cogito” como “idealismo trascendental”*:

[...] tot el que és per a l'ego es constituïex en ell mateix i, a més, que tota classe d'ésser, inclosa tota classe caracteritzada en algun sentit com a transcendent, té la seva constitució especial. Qualsevol forma de transcendència és un caràcter d'ésser immanent que es constitueix dins de l'ego. Tot sentit concebible, tot ésser concebible, se'n digui immanent o transcendent cau en l'àmbit de la subjectivitat trascendental com a subjectivitat constituent de sentit i de l'ésser⁵ (Hua I [§32], 100)

En el fragmento anterior se puede apreciar claramente el carácter constitutivo de la conciencia trascendental. Este punto es considerado por Ingarden como el decisivo para el giro idealista de Husserl:

Y de este modo se altera el sentido de la fundación de todo acto trascendente de conocimiento. En todo acto así está contenido este momento de la fundación. A partir del año 1929, se dice: Todos los objetos trascendentes son “fundados”, dicho brevemente “creados” trascendental-intencionalmente (Ingarden, 2017)

El mismo Husserl no tiene ningún problema en denominar su planteamiento como “idealista”. De hecho, afirma que la fenomenología *es* y debe ser entendida como idealismo trascendental, pero no en un sentido kantiano, que mantiene la existencia de las cosas en sí, sino en el sentido de un análisis del ego trascendental como el sujeto de todo conocimiento posible (Hua I, §4). En este sentido, Husserl toma su idealismo como

⁵ subrayado nuestro

una postura epistémica. Además, afirma que es capaz de mantener su pretensión anti-metafísica inicial gracias a la epoché que pone entre paréntesis la tesis acerca de la existencia del mundo

Sin embargo, Ingarden afirma que el resultado de la reducción trascendental no es metafísicamente neutral

Pues en cierto sentido la conclusión que se alcanza en este ámbito ya es una conclusión metafísica. Y es, claro, naturalmente lo siguiente: si la solución es idealista-trascendental, si la realidad no es nada más que el correlato de una diversidad infinita de percepciones y operaciones de pensamiento reguladas de determinada manera, entonces se puede encontrar todo ya en el análisis de la conciencia pura en acto [noesis] y en correlato [noema]. (Ingarden, 2017)

Que el idealismo trascendental husserliano trasciende el terreno meramente epistémico y deviene una postura metafísica es la primera acusación de Ingarden hacia su maestro. La segunda crítica que le lanza parte de su planteamiento ontológico.

Como ya mencionamos en el apartado 3) del presente trabajo, dedicado a la ontología de Ingarden, el pensador polaco defiende una prioridad del análisis ontológico respecto de las consideraciones tanto metafísicas, como epistemológicas. No obstante, tras la epoché, tal y como la entiende Husserl, también quedan puestas entre paréntesis las ontologías (Ingarden, 2017: 300). Sin embargo, tal y como afirma Ingarden, la misma epoché, entendida como desconexión o puesta entre paréntesis, no se lleva a cabo sin presupuestos previos, en el vacío, si no que parte de unas determinadas nociones de realidad, existencia, etc., que deben ser analizadas previamente a cualquier reducción. Según afirma:

Llegué entonces a la convicción de que el intento de esbozo de una problemática constitutiva trascendental ya presupone algo, sobre todo la aclaración de la estructura objetiva de lo que se constituye en ella, la aclaración de la estructura formal del mundo, la aclaración del sentido de la existencia, del ser, una elaboración del sentido de las categorías [...] (Ingarden, 2017: 289)

De este modo, Ingarden parece demostrar que un exhaustivo análisis ontológico es la condición sine qua non para la realización de la reducción. De hecho, según afirma, la separación entre el ámbito de la inmanencia y de la trascendencia, clave para la ejecución de la reducción y la apertura del campo de la pura conciencia, es problemática si no se fundamenta en una distinción previa llevada a cabo desde la ontología.

Todo lo expuesto anteriormente nos lleva de vuelta a la problemática central de toda la disputa entre Husserl e Ingarden: el estatus del noema. Ingarden aborda dicho problema preguntándose qué resulta, en último término, de la reducción trascendental tal y como la describió anteriormente. Según afirma, la reducción trascendental le permite a Husserl, en primer lugar, desvelar el campo de la conciencia pura y, posteriormente, dar cuenta de la conciencia en tanto acto o vivencia intencional. Gracias a esto, queda explicitada la correlación entre la *noesis*: el acto propio de la conciencia y el *noema*: el objeto en tanto que mentado. Es esta estructura de la correlación la que le induce a Ingarden a interpretar que la noción de *noema* que maneja Husserl es inseparable del acto propio de la conciencia, ya que éste queda, de alguna manera, “puesto” por él. En este sentido, según Ingarden, el propio Husserl se decantaría más bien por la interpretación del *noema* en términos de un “sentido mediador” más que como la “x determinable”. De esta manera, la supuesta “cosa-en-sí”, al no formar parte de la actividad constitutiva de la conciencia, se mantendría como trascendente respecto de ésta. De hecho, al no formar parte del ámbito de la donación, no sería de interés para la fenomenología, tal y como la plantea Husserl. Esto es algo que un realista como Ingarden no puede aceptar.

Para resumir lo expuesto en este apartado vamos a reconstruir brevemente el razonamiento que sigue Ingarden para rechazar el idealismo trascendental de su maestro. Ingarden parte del análisis de la reducción trascendental, donde encuentra la vía de acceso al idealismo husserliano. La reducción trascendental, como método de descubrimiento de las condiciones de posibilidad de la donación del objeto en la conciencia pura, tan solo tiene validez en el ámbito epistemológico. De hecho, según Ingarden, ésta es necesaria para evitar el peligro de la petición del principio - un error metodológico en el que se cae al tratar de fundamentar el conocimiento sin la adopción

previa de una perspectiva trascendental (Ingarden, 2007). Sin embargo, Ingarden argumenta que el carácter “fundacional” que le otorga Husserl a la conciencia hace que toda la operación de la reducción trascendental desemboque, inevitablemente, en un idealismo metafísico.

En segundo lugar, afirma que la reducción trascendental, con tal de cumplir con su función debe ir precedida por un análisis ontológico del objeto del conocimiento, tomado independientemente del ámbito de la donación. Tan solo de este modo, podemos hacer coincidir el noema, entendido como el sentido del objeto generado por la actividad noética de la conciencia, con la “x determinable”.

Finalmente, partiendo de este último punto, Ingarden concluye que Husserl no fue capaz de identificar el noema en tanto objeto mentado con el objeto real. Dicha identificación no puede producirse, según Ingarden, en el ámbito de la donación, sino que tiene que fundamentarse en la teoría del objeto.

Estas son las conclusiones a las que llega Ingarden en el ámbito de la epistemología. La otra vía que toma para rebatir el idealismo husserliano es, como ya mencionamos, la vía estética. Con tal de dar cuenta de la problemática idealismo-realismo en el campo de la estética vamos a exponer primero, la teoría de la imagen tal y como fue planteada por Husserl en los textos del 1904/1905 y 1912 para posteriormente pasar a la crítica ingardeniana de éstos.

5. LA TEORÍA DE LA IMAGEN DE EDMUND HUSSERL⁶

En los textos de *Phantasie und Bildbewusstsein* (Hua XXIII) Husserl pretende trazar una distinción entre la fantasía y la percepción, problema que hereda en gran medida de Brentano y del que ya se ocupa en las *LU*. Con tal de trazar dicha distinción, se centra en la conciencia de imagen, estudiando cómo se dan los objetos artísticos en la conciencia y de qué modo su donación difiere de la percepción de los objetos reales del mundo físico. Se basa, pues, en las experiencias estético-artísticas, con tal de elucidar la distinción entre percepción y fantasía. En esto difiere ya significativamente del planeamiento de Ingarden que, como ya mencionamos, parte del análisis ontológico de los objetos puramente intencionales, es decir, de los objetos artísticos. El hecho de que se ponga el énfasis, bien en el modo en que se da el objeto en la conciencia, o bien en el modo de ser del objeto mismo, está estrechamente ligado con la postura idealista o realista de cada autor.

Lo expuesto por Husserl en los textos sobre la conciencia de imagen sufre variaciones a lo largo de los años, en paralelo con el desarrollo de su teoría general de la conciencia. En los primeros escritos (textos 1 y su correspondiente apéndice V), que datan de 1904/1905 Husserl distingue entre la función de imagen interna - las distintas intencionalidades que apuntan al tema de la representación *en* la imagen, y la función de imagen externa, también llamada conciencia simbólica - aquella que produce una asociación de elementos con lo que se halla fuera de la imagen misma. Posteriormente, pasa a entender la conciencia de imagen como la presentificación pura sin posición, introduciendo la noción de “modificación de neutralidad”, de gran importancia para la teoría husserliana de la conciencia desde las *Ideen I*. De hecho, este será el punto más criticado por Ingarden, tanto desde su teoría estética, como desde el ámbito epistemológico.

Primero de todo, comenzaremos por una exposición de las principales tesis de los primeros textos de Husserl sobre la teoría de la imagen de 1904/1905. En dichas

⁶ Queríamos agradecerle a María Pía Cordero cuya tesis doctoral “Hacia una teoría del arte en Edmund Husserl” nos sirvió como referente para la realización del presente apartado.

reflexiones acerca de la conciencia de imagen podemos ver reflejado el intento de Husserl de analizar todos los modos en los que un objeto se le puede presentar a la conciencia. En el caso de la conciencia de imagen, el ejemplo paradigmático es el objeto artístico que posee un doble carácter: tanto de presentificación⁷, como de percepción - el objeto artístico no es una mera fantasía, sino que se nos da mediante elementos perceptivos. A pesar de esto, la conciencia de imagen no puede ser entendida como equivalente a la percepción, ya que, en primer término, no se da una relación directa de la conciencia con sus objetos y, en segundo término, la conciencia de imagen involucra necesariamente tres estratos⁸ (a diferencia de lo que ocurre de la percepción actual de los objetos presentes):

- a) La *Bildding*, es decir, imagen-cosa (también denominada *physisches Ding* - cosa física), es decir, el aspecto material que es percibido en toda su actualidad. Es, en el caso de la pintura, el lienzo pintado y enmarcado que se encuentra, por ejemplo, colgado en la pared de nuestra casa.
- b) El *Bildobjekt*, es decir, el objeto pictórico; aquello pintado *en* el cuadro. El objeto pintado sería, por ejemplo, el perfil de un rostro femenino con un turbante en la cabeza y un pendiente de perla
- c) El *Bildsujet*: el objeto del que trata⁹. Siguiendo con nuestro ejemplo, el “objeto” figurado o el tema del que trata la imagen sería la dama de la perla. Es aquel objeto concreto e individual al que refiere, en último término, la imagen.

La aparición de imagen no es, pues, equivalente a la percepción de la cosa. Si este fuera el caso, nos limitaríamos a la percepción de las propiedades físicas del objeto, en este

⁷ Husserl establece una distinción entre presentación: *Gegenwärtigung*, es decir, la representación propia de la percepción directa y presentificación: *Vergegenwärtigung*, las representaciones propias de los actos que no son perceptivos, como ahora, el recuerdo, la fantasía o la conciencia de imagen. La presentación establece una relación directa con el objeto de la percepción que está ya presente ante nuestra vista. La presentificación, por el otro lado, es aquella operación que nos permite hacernos presente algo que no está por sí mismo presente.

⁸ Más tarde se verá que esta expresión es poco exacta, ya que, propiamente, deberíamos hablar de tres *objetividades* de un mismo objeto.

⁹ El término *sujet* utilizado aquí por Husserl es de origen francés y refiere al tema de la representación

caso, del cuadro. Sin embargo, la imagen que se nos da en la contemplación estética no es reducible al mero soporte físico y material. De ahí que la conciencia de imagen sea tratada por Husserl en relación con la fantasía.

No obstante, no podemos negar que la conciencia de imagen sigue manteniendo una relación de tensión con la percepción, ya que es mediante ésta que nos es posible el acceso al objeto pictórico y, por extensión, al objeto representado (*Bildobjekt, Bildsujet*). Esta relación de tensión entre la percepción y la fantasía es lo que Husserl va a tratar de explicar y analizar a lo largo del texto.

Con tal de poder comprender las conclusiones a las que va a llegar Husserl en estos textos tempranos, vamos a tener que dar un paso hacia atrás y recordar lo expuesto en el apartado 3) del presente trabajo, en el que explicamos el desarrollo de la noción husserliana de intencionalidad. Esto es así porque las tesis presentes en *Phantasie y Bildbewusstsein* se solapan con las tesis generales postuladas en las *LU*.

Como ya mencionamos, Husserl establece una diferencia entre el contenido del acto, es decir, lo aprehendido, y la cualidad del acto, o sea, el modo en que el contenido es aprehendido en el acto. Esto le va a permitir afirmar que la fantasía y la percepción varían no en cuanto al contenido, sino en cuanto a su modo de referencia intencional. La existencia o inexistencia del objeto como tal, tanto en la percepción, como en la fantasía van a ser, por lo tanto, irrelevantes para el estudio fenomenológico.

No obstante, como ya mencionamos, la fantasía es tan solo uno de los elementos constitutivos de la conciencia de imagen, tema que nos interesa para los fines propios del presente ensayo. Veamos, pues, lo que afirma Husserl acerca del modo de aprehensión en la conciencia de imagen:

La diferencia consiste en el hecho de que la imaginación aprehende el contenido como análogo, como imagen, mientras que la percepción lo aprehende como autoaparición (Hua XIX: 614)

Esta aprehensión por analogía es lo que tratará de analizar Husserl a lo largo de los textos de *Phantasie und Bildbewusstsein*.

La presentificación en la conciencia de imagen posee dos características constitutivas.

1) Se da en ella una doble objetividad¹⁰:

- a) La imagen *que representa*
- b) La imagen *que es representada*

2) A diferencia de la mera fantasía, la conciencia de imagen tiene un carácter heterogéneo en cuanto a su contenido. En la unidad del acto se dan simultáneamente dos tipos de contenido:

- a) Los contenidos de la percepción que tienen un carácter presentativo
- b) Los contenidos de la imaginación que tienen un carácter “analogizante”

Lo que Husserl va a tener que explicar es de qué modo estos dos contenidos se armonizan en un único acto y, de qué modo el objeto representado o figurado se presentifica a través de la imagen.

La relación presentificadora que guarda la imaginación con el objeto de la representación la va a tratar de analizar Husserl introduciendo una diferenciación entre:

- a) La función de imagen interna en la que se nos presentifica el objeto figurado mediante una representación por similitud. Vemos el objeto que es representado o figurado *a través* de la imagen que lo representa. Esto es posible gracias a una relación de similitud entre los elementos de la imagen y los elementos del objeto figurado. (Hua XXIII: 34)
- b) La función de imagen externa que se pone en marcha cuando falla el elemento de similitud entre la imagen y el objeto figurado. La conciencia de imagen permite

¹⁰ Esto parece chocar con la distinción entre las tres objetividades (Bildding, Bildobjekt y Bildsujet) establecida anteriormente. No obstante, más adelante se explicará el motivo de esta doble clasificación.

acudir a otras fuentes, como ahora, el recuerdo, con tal de presentificar correctamente el objeto.¹¹

Cuando la conciencia de imagen opera internamente se dan, como ya mencionamos anteriormente, dos objetividades: por un lado, la imagen que aparece y que podemos identificar con los dos primeros estratos: La *Bildding* y el *Bildobjekt*. Esto es así, ya que son los se nos aparecen inmediatamente en la percepción. Por el otro, la cosa figurada que corresponde con el *Bildsujet*: Es aquello que se nos presentifica a través de los dos primeros estratos.

Con esta distinción entre las tres objetividades Husserl no postula, empero, la existencia de tres objetos. La conciencia de imagen apunta a un único objeto que queda estratificado en tres objetividades que lo componen. A continuación explicaremos brevemente cada uno de dichos estratos.

a) *Bildding*

La *Bildding*, también llamada cosa-imagen o cosa física es el soporte material que le proporciona estabilidad a la imagen. El proceso de su constitución en la conciencia lo explica Husserl acudiendo a las sensaciones (*Empfindungen*). Las sensaciones que acompañan a la percepción no llegan a conformar, en el caso de la conciencia de imagen, un objeto percibido (ya que en tal caso estaríamos hablando de la percepción de un objeto físico cualquiera) sino tan solo un objeto figurador, en el que se fundará el acto de figuración del objeto representado en la imagen. De este modo Husserl es capaz de explicar el hecho de que, aunque la aprehensión de la imagen se produzca *desde* dicho soporte material, la aparición de la imagen como tal se da de forma autónoma respecto de la realidad actual en la que se encuentra inserta. Si esto no fuera así, no podríamos

¹¹ Husserl pone el interesante objeto de una fotografía desgastada que no nos permite llegar al objeto figurado desde ella misma. Sin embargo, con la ayuda del recuerdo, podemos presentificarnos a la persona a la que la fotografía hace referencia.

diferenciar propiamente entre los objetos estéticos, como las imágenes, y los objetos físicos del mundo real cuya aprehensión se agota en la percepción.

b) *Bildobjekt*

Es, de alguna manera, el estrato mediador entre los contenidos presentativos de la percepción y el objeto figurado. Entre el carácter meramente perceptivo de la cosa física y el carácter no-presente del objeto figurado hallamos un intermediario - El *Bildobjekt*. Es aquel elemento que permite entrelazar las dos esferas aparentemente irreconciliables: la esfera de la percepción y la esfera de la fantasía. De ahí que el *Bildobjekt* posea un doble carácter: Por un lado, su aparición es inmediata pero, por el otro, posee un carácter no-presente que Husserl recoge bajo el término de *Fiktum*.

c) *Bildsujet*

El sujeto de la imagen o, como lo definimos anteriormente, el “tema” de la imagen será aquello que vemos *en o a través del* objeto-imagen. La “representación por similitud” que explicamos anteriormente al hablar de la función de imagen interna es la que va a posibilitar dicha transición desde la imagen-objeto hacia la imagen-sujeto. La identificación entre los elementos de similitud entre ambos estratos se genera mediante lo que Husserl denomina “ilustración intuitiva”. El objeto figurado es intuido desde la imagen objeto, gracias a la presencia de los ya mencionados “contenidos analogizantes” que establecen un símil entre el objeto en tanto que pintado (*Bildobjekt*) y el objeto figurado (*Bildsujet*).

No obstante, Husserl no puede negar el hecho de que en toda imagen siempre habrá elementos que no guardarán una relación de similitud entre el objeto figurado y que no sirvan para su presentificación. De hecho, algunos de ellos, como por ejemplo las grietas sobre la superficie pintada del cuadro, podrían incluso entorpecer el proceso de figuración. Estos serán los “momentos no-analogizantes” que Husserl va a tratar de explicar desde la función de imagen externa, afirmando que la conciencia de imagen

opera también simbólicamente. Esto último no se va a mantener así en los textos más tardíos sobre la conciencia de imagen.

Tras el descubrimiento de la correlación noético-noemática en las *Ideen I* y la introducción de la noción de modificación de neutralidad, la teoría de la imagen de Husserl también va a cambiar significativamente. En los textos 16 *Reproduktion und Bildbewusstseins* y 17 *Zur Lehre vom Bildbewusstseins un Fiktumbewusstseins* del año 1912 la conciencia de imagen deja de entenderse en términos de función de imagen interna y externa o simbólica y pasa a definirse como “percepción pura sin posición”. Con tal de entender qué entiende Husserl por “percepción pura sin posición” debemos explicar, primero, en qué consiste su propuesta de modificación de la neutralidad.

Vivir es, para Husserl, tomar posición respecto del mundo. En nuestro trato con la realidad, nos posicionamos y comprometemos con la existencia de aquello acerca de lo que juzgamos. De ahí que todo acto sea, para Husserl, en último término, un acto tético (del latín *thesis*). Si este carácter ponente de los actos es propio de la actitud natural, la modificación de dicha “neutralidad” será una modificación de toda la correlación noético-noemática haciendo que se pierda su carácter de posición (González Guardiola, 2015: 144)

En caso de la conciencia de imagen es un caso curioso de modificación de la neutralidad. De acuerdo con cómo lo describe el dr. González Guardiola:

Cuando percibo un cuadro, percibo un lienzo en el cual se extienden líneas formando figuras y algunas superficies coloreadas. Este es el contenido de la percepción que Husserl llama “normal”. Pero el cuadro no es un objeto normal, es percibido como un objeto-imagen (*Bildobjekt*), y el acceso inmediato que tenemos a él se lleva a cabo a través de la conciencia de imagen, es decir, orientada ya directamente, no a los objetos de la percepción normal, sino a los objetos que éstos, a través de la semejanza, figuran (*abbilden*). Esta es la presentación primaria de los objetos-imagen, y la conciencia debería hacer un cambio de orientación para ver los elementos del objeto imagen como objetos de una percepción normal. Con todo, los contenidos de la percepción normal están en todo momento ya en la presentación primaria del objeto-imagen, aunque están neutralizados. Las líneas y los colores, en tanto que líneas y colores, no son ni

existentes ni no existentes, son simplemente objetos neutralizados. (González Guardiola, 2015: 146)

Con la introducción de la modificación de la neutralidad se trata de ofrecer una respuesta más satisfactoria a la problemática de la tensión entre la cosa física percibida y la cosa imagen.

A partir de este momento, se va a prescindir de la distinción entre la función de imagen interna y la función de imagen externa, al igual que entre los momentos analogizantes y no-analogizantes. Esto será así porque la cosa física se va a entender como un mero sustrato (que tendrá que ser neutralizado). Cualquier deformación o transformación que pueda sufrir el objeto real no afectará, en último término, al objeto imagen que se va a mantener siempre idéntico. Se va a radicalizar, pues, la tesis sobre la autonomía del objeto imagen.

El objeto imagen, dado ahora inmediatamente en la aparición, presentificará el *Bildsujet* de forma directa, desde los elementos de similitud entre ambos estratos. No será necesario ya complementar la representación con imágenes anexas. La relación presentificadora entre el *Bildobjekt* y el *Bildsujet* carecerá, por lo tanto, del componente simbólico. La aparición de la imagen exhibirá, desde sí misma, cada uno de los componentes propios de la representación figurativa que acabará conformando, en último término, *lo representado*. A pesar de la aparente dualidad de apariciones (la representación de lo figurado en la imagen por un lado, y la aparición de lo que se figura, por el otro), la inmediatez con la que se nos da la imagen hace que la aparición sea única: la aparición de *lo representado*.

Ahora cobra sentido el hecho de que Husserl haya acabado definiendo la conciencia de imagen como “percepción pura sin posición”. Esto es así porque, frente a los contenidos sensibles de la percepción que están ahora neutralizados (es decir, que pierden su carácter ponente) lo realmente percibido es, ahora, el objeto imagen que presentifica directa e inmediatamente el tema de la representación, esto es, el objeto figurado.

Resumiendo lo expuesto en este apartado, podemos decir que el propósito de Husserl con su teoría de la imagen, más que desarrollar una teoría del objeto artístico fue, tanto

en la primera como en la segunda etapa, dar cuenta de la especificidad de la conciencia de imagen. Además, el caso específico de la conciencia de imagen le permitió estudiar las diferencias entre la percepción y la fantasía, interés que heredó ya de Brentano.

Otro punto importante que cabe destacar es el paralelismo que se establece entre el desarrollo de la teoría de la imagen de Husserl y su teoría general de la conciencia. Paralelismo que será de gran relevancia para la demostración de la tesis que defendemos en el presente trabajo.

6. LA TEORÍA DE LA OBRA DE ARTE PICTÓRICA DE INGARDEN

El punto de partida de Ingarden a la hora de desarrollar su proyecto estético es la disputa idealismo-realismo que mantiene con Husserl. Como ya mencionamos, según Ingarden, si todo objeto intencional quedase, en último término, constituido por la actividad noética de la conciencia, todo objeto tendría un carácter “puramente intencional”, es decir, que carecería de autonomía y dependería en su ser de la conciencia intencional.

Para Ingarden, esto significaría que todos los objetos tendrían el mismo modo de ser que los objetos puramente intencionales por excelencia: las obras artísticas. De acuerdo con sus propios principios metodológicos, con tal de demostrar el error de Husserl, va a tener que estudiar primero los objetos artísticos tal y como éstos son independientemente del ámbito de la donación. Va a tener que llevar a cabo, pues, un análisis ontológico de la obra de arte.

En este apartado vamos a exponer su teoría de la obra pictórica, tal y como está expuesta en el capítulo *O budowie obrazu* (“Sobre la constitución del cuadro”), con tal de contrastarla con la teoría de la imagen de Husserl.

Ingarden, al centrar su análisis principalmente en el objeto, va a establecer, de entrada, una distinción entre dos objetos:

- a) La pintura (*malowidło*): Es la cosa real; el objeto físico equivalente al primer estrato y lo que Husserl denomina *physisches Ding*. Para Ingarden, es la cosa hecha de lienzo, tela o madera, cuya superficie está cubierta con pigmentos y que exhibe, en último término, aquello que denominamos “la obra de arte pictórica”.

Es desde la cosa física que se da el acceso hacia el objeto estético pero, a diferencia de Husserl, Ingarden no va a considerarlo como un estrato más del objeto estético. La cosa física va a quedar fuera de la estratificación del objeto estético propiamente dicho y se va a considerar como una mera condición objetiva, y material para la constitución de éste. Esto es así, ya que, de acuerdo

con la postura realista de Ingarden, la pintura, en tanto un objeto físico del mundo real, no se va a diferenciar en su modo de ser de cualquier otro objeto material. Al tener su fundamento óntico única y exclusivamente en sí misma, la pintura tiene un modo de ser autónomo. De hecho, la pintura, dice Ingarden, al poseer una serie de propiedades y características comunes con los otros objetos materiales, como ahora, la extensión, la dureza, etc., podría ser estudiada como cualquier otra cosa del mundo real. Un restaurador, por ejemplo, analiza las propiedades objetivas de la pintura y no su potencial estético, ya que lo que busca no es tener una experiencia estética, sino ser capaz de reconstruir una serie de propiedades inherentes a la pintura en tanto objeto físico.

La pintura supone, pues, el sustrato material y el soporte físico de la obra propiamente dicha. Aunque el objeto real sea la condición *sine qua non* para la constitución del objeto estético, éstos dos objetos no son ni equivalentes ni mucho menos idénticos. No hay que olvidar que la pintura posee una autonomía del ser que va más allá del objeto estético.

- b) El cuadro (*obraz*)¹²: Es el objeto artístico y estético que difiere tanto en su modo de ser, como en sus propiedades, de la cosa real y física. El cuadro es un objeto heterónomo y no autónomo: Su fundamento óntico se halla fuera de sí mismo y es doble: Primero de todo, en el objeto real, que supone el sustrato material; en segundo término, en la conciencia intencional del espectador que, mediante su vivencia estética, accede al cuadro en tanto objeto estético. Según afirma el propio Ingarden:

[...] ni los objetos representados en el cuadro ni su tema literario, en cuya determinación toman parte, no son ni las partes reales ni los componentes reales de la pintura en tanto cosa real colgada en la pared, sino que tan solo son los componentes del “cuadro” en

¹² Hemos optado por la traducción del término polaco *obraz* por “cuadro” y no por “imagen”, que sería el equivalente al *Bild* husserliano. La preferencia se debe tanto a razones etimológicas, como teóricas. Creemos que el término “cuadro” se ajusta mejor al enfoque realista adoptado por Ingarden, ya que “imagen” nos llevaría a la conciencia de imagen y la imaginación, algo que Ingarden trata de evitar

tanto obra de arte. Son "creaciones puramente intencionales", que se constituyen en otros componentes del cuadro, respectivamente de la pintura, y que son respecto de éstos ópticamente relativos, igual que respecto de unas determinadas operaciones de la conciencia llevadas a cabo por el espectador. (Ingarden, 1966: 18)¹³

Aquí podemos apreciar el hecho de que Ingarden introduce la noción de "conciencia intencional" tan solo para poner de manifiesto el hecho de la heteronomía del fundamento óptico del objeto estético, no para llevar a cabo un análisis de la conciencia de imagen. Recordemos que el objetivo de Ingarden a la hora de desarrollar su teoría estética es elucidar el modo de ser del objeto estético frente a los objetos físicos del mundo real. El tema de sus análisis no será ni la conciencia de imagen ni la relación entre la percepción y la fantasía, sino el objeto estético y su constitución óptica. Es por ello que, una vez hecha la distinción entre el objeto real y el objeto estético, pasa a analizar los elementos constitutivos propios de éste segundo.

Ingarden, al igual que Husserl, postula la existencia de tres estratos que conforman el objeto estético. No obstante, la clasificación ingardeniana no va a coincidir del todo con la husserliana. Estos son los tres estratos tal y como los plantea Ingarden:

- a) **El estrato de los escorzos pictóricamente reproducidos.** Los escorzos deben entenderse aquí como los componentes ingredientes (*reell*) del objeto representado antes de que éste se constituya como un "todo". Serían, por ejemplo, los perfiles de las caras que aparecen directamente retratados en el cuadro.

- b) **El estrato de los objetos constituidos** que se manifiestan o aparecen *desde* dichos escorzos. Siguiendo con el ejemplo anterior, serían los

¹³ «Zarówno jednak przedstawione w obrazie przedmioty, jak i jego temat literacki, w ktorego określeniu one biorą udział, nie stanowią prawdziwych części, realnych składników malowidła jako realnej rzeczy wiszącej na ścianie, lecz tylko są składnikami "obrazu" jako dzieła sztuki. Są one czysto intencjonalnymi wytworami, które konstytuują się w innych składnikach obrazu, *resp*, malowidła, i są w określonych operacjach świadomościowych spełnianych przez widza» (Ingarden, 1966: 18)

rostros de los apóstoles y el rostro de Jesús que aparecen *a través* de los perfiles inmediatamente representados.

- c) **El estrato del *sujet***. Este último estrato coincide con el estrato husserliano. De hecho, el mismo Ingarden apropia la noción de *sujet* directamente de Husserl. No obstante, para Ingarden éste no tiene exactamente el mismo significado que para Husserl. Para el pensador polaco, el *sujet* refiere exclusivamente al tema y, más concretamente, al tema literario del cuadro. No sería pues, tanto el objeto figurado que se presentifica desde el objeto representado, como el tema que se puede inferir desde el estrato de los objetos. Esto es posible ya que la relación de figuración se da, para Ingarden, entre el primer y el segundo estrato.

El tema del cuadro de nuestro ejemplo, sería, pues, la Última Cena.

Habiendo esbozado brevemente la constitución de la obra de arte pictórica, tal y como la concibe Ingarden, pasaremos ahora directamente a la crítica que hace éste a la teoría de la imagen de su maestro. Un factor importante que debemos señalar, antes de pasar a comentar la crítica de Ingarden propiamente dicha, es la fuente en la que se basó el pensador polaco a la hora de criticar el planteamiento de su maestro. Desconocemos si Ingarden, en el momento de escribir los “Estudios de estética” (*Studia z estetyki*) estaba familiarizado con los textos recogidos posteriormente en la Hua XXIII en los que nos basamos nosotros a la hora de investigar su teoría de la imagen. Las dos fuentes que cita Ingarden directamente en su capítulo son, por un lado, las *LU* y, por el otro, las *Ideen I*. Como ya mencionamos en el apartado anterior, lo expuesto en cada una de dichas obras se corresponde con un período distinto del desarrollo de la teoría de la imagen husserliana. No obstante, Ingarden, al no establecer ninguna distinción entre ambos acercamientos, entrelaza y confunde las tesis de ambas a la hora de lanzar su crítica. A pesar de ello, su crítica nos sigue pareciendo lo suficientemente coherente y contundente como para que nos sirva para los propósitos del presente trabajo.

En primer lugar, la crítica de Ingarden va dirigida al funcionamiento de la conciencia de imagen tal y como la plantea Husserl. Según el polaco, Husserl distingue entre dos

actos que acaban conformando la conciencia de imagen. Por un lado, la simple percepción en la que nos es dada la “pintura¹⁴” en tanto cosa física con todas sus propiedades visualmente perceptibles. Por el otro, la conciencia imaginativa que hace posible la transición desde la pintura hacia el cuadro en tanto objeto estético. Este proceso es, según Ingarden, demasiado complejo para que pueda realmente tener lugar en nuestro trato con las obras de arte pictóricas: con un ojo, de alguna manera, “puesto” sobre la pintura y sus propiedades materiales, debemos apuntar intencionalmente hacia algo nuevo que surge *desde* la pintura - el cuadro en tanto objeto estético. Sobre la base de la percepción, debemos construir una nueva aprehensión: la aprehensión del objeto estético. De ahí que Ingarden hable de una “fundación” del segundo acto sobre el primero.

La consecuencia que saca Ingarden de este “desglose” de la conciencia de imagen es que se genera, también, un desdoblamiento del objeto: por un lado, hallamos el objeto que representa (*Bildobjekt* en la terminología husserliana) y, por el otro, el objeto que está representado (*Bildsujet*)¹⁵.

Lo que establece Ingarden en este punto es significativo para la gran disputa idealismo-realismo que nos interesa en el presente ensayo. El pensador polaco parece postular aquí un paralelismo entre el funcionamiento de la conciencia de imagen y la conciencia intencional en general. En el caso de la conciencia de imagen, dice Ingarden, se da, por un lado, el objeto que representa *en* la imagen (*Bildobjekt*) y que se nos da directamente en la simple percepción. Por el otro lado, se nos aparece el objeto que es representado; el objeto figurado (*Bildsujet*). El objeto que está representado aparece como fruto no de la percepción, sino de los contenidos de la imaginación que tienen un carácter analogizante respecto del objeto de la representación. Ingarden menciona en este punto el papel de la conciencia fantaseante (función de imagen interna que opera

¹⁴ Ingarden no hace caso aquí a la estratificación propia de Husserl (*Bildding*, *Bildobjekt* y *Bildsujet*) sino que usa su propio vocabulario para analizar su teoría de la imagen.

¹⁵ Hasta qué punto es esta una acusación legítima sigue siendo una cuestión abierta al debate. El propio Husserl afirma que a pesar de una doble objetividad, el objeto presentificado es único. De hecho, esta cuestión queda resuelta del todo en los textos tardíos en los que se postula una única aparición: la del objeto figurado

sobre los momentos analogizantes) y del recuerdo (función de imagen externa que opera simbólicamente) para la presentificación del objeto figurado.

Lo que va a afirmar, en último término Ingarden, es que mientras que el objeto que representa (*Bildobjekt*) es inmanente respecto del cuadro, el objeto figurado, al que supuestamente apunta el primero, quedará siempre como trascendente respecto del cuadro. El ejemplo que pone Ingarden para ilustrarlo es el de un soldado que se quiere representar en el cuadro. Mientras que el soldadito pintado *en* el cuadro (lo que sería equivalente al *Bildobjekt* husserliano) sí es inmanente respecto de éste, el soldado real que hace de “modelo” de la representación pero al que ésta, en último término, apunta, siempre va a quedar como trascendente. Esto siempre y cuando se conciba la conciencia de la imagen tal y como lo hace Husserl.

Esta descripción guarda una similitud chocante respecto de la descripción de la correlación noético-noemática tal y como la interpreta Ingarden. Como ya mencionamos en el apartado 4) del presente trabajo, Ingarden cree que Husserl nunca fue capaz de “alcanzar” de algún modo el objeto real desde la conciencia intencional. Lo único que es capaz de constituir la actividad noética de la conciencia es el sentido del objeto; el objeto en tanto que mentado.

Una segunda crítica que le lanza Ingarden a su maestro y que guarda relación con lo anteriormente expuesto, tiene que ver con la introducción de la noción de “modificación de la neutralidad”. Para Ingarden, la modificación del carácter ponente de la percepción de la pintura en tanto cosa real no tan solo a) no resuelve el conflicto entre la percepción y la imaginación sino que de hecho, lo acentúa al hacer muy confusa la relación entre la pintura, en tanto cosa real supuestamente percibida (pero ahora neutralizada) y el cuadro que debe presentificar el objeto figurado. Para Ingarden, la modificación de la neutralidad hace imposible la presentificación del objeto figurado.

¿Cuál es entonces la respuesta de Ingarden a esos problemas? Al igual que en el campo del conocimiento, en el campo de la estética, también será una vuelta hacia “lo real”, con tal de escapar de las trampas en las que caemos al encerrarnos en el ámbito de la inmanencia de la conciencia.

Para Ingarden, lo primordial en nuestra aprehensión de la obra de arte pictórica serán los datos de los sentidos (*Empfindungen* en la terminología husserliana). Dichos datos supondrán el fundamento sensorial desde el que percibimos la obra. El fundamento sensorial no es propio, empero, de ninguno de los estratos anteriormente citados, sino que es, de alguna manera, previo a ellos. Según afirma Ingarden, los datos sensoriales provienen de los componentes de los esbozos, es decir, en último término, de las manchas de color, líneas, formas, etc. que no son nada en sí mismas pero que poseen cualidades estéticamente valiosas y que tienen la función de constitución de los esbozos (que, a su vez, posteriormente, constituyen los objetos representados). De ahí que el fundamento sensorial sea, al mismo tiempo, el fundamento de toda nuestra percepción estética.

No es necesario, pues, hablar aquí de ninguna modificación de la neutralidad, ya que la aprehensión del cuadro en su sentido estético no se funda en una percepción *completa* de la pintura real, sino tan solo de sus componentes estéticamente valiosos: los componentes de los esbozos. Es importante notar en este punto la curiosa manera que encuentra Ingarden de fundamentar nuestra aprehensión de la obra de arte en el objeto mismo, sin tener que postular, al mismo tiempo, una identificación entre ambos. Los componentes de los esbozos son considerados por Ingarden como aquellos elementos que, de alguna manera, bailan entre la pintura en tanto objeto real y el cuadro en tanto objeto estético. Dependiendo de la perspectiva pueden ser tomados:

- a) En sí mismos, como propiedades inherentes a la pintura. Pueden ser analizadas en vista a la luminosidad, color, tamaño, etc.
- b) Como el material sensorial que nos posibilita un ver casi-perceptivo del objeto representado en el cuadro. El material sensorial contribuye a la reconstrucción de los esbozos de los objetos y, a la vez, posee cualidades que tienen el potencial de ser estéticamente valiosas.

De este modo, incluso en su teoría estética, Ingarden consigue mantener una postura realista.

7. CONCLUSIONES

A partir de todo lo explicado en los apartados anteriores, podemos sacar las siguientes conclusiones:

1. En primer lugar, podemos hablar de dos niveles en cuanto a la crítica realista que hace Ingarden al idealismo trascendental de su maestro:
 - a) Desde dentro del ámbito de la teoría del conocimiento. Estas serían las críticas lanzadas por Ingarden que expusimos en el apartado 4) del presente trabajo cuando hablamos de la correlación noético-noemática y la actividad constitutiva de la conciencia.
 - b) Desde un meta-nivel que se genera en el momento en que Ingarden decide estudiar los objetos puramente intencionales (obras de arte) con tal de demostrar el error de la tesis general de Husserl acerca del funcionamiento de la conciencia intencional.
2. En segundo lugar, la disputa general que se da entre ambos trasciende, claramente, el ámbito puramente epistémico y penetra en las respectivas teorías estéticas de cada uno de los autores. Mientras que el propósito de Husserl va a ser el estudio de la conciencia y su modo de constitución de la imagen, para Ingarden lo primordial seguirá siendo el objeto y su modo de ser. Lo “real” será siempre, para él, el fundamento de toda vivencia.

De este modo, creemos haber sido capaces de cumplir nuestros objetivos, tanto generales, como específicos, y haber demostrado nuestra hipótesis inicial.

En primer lugar, en cuanto a nuestro primer objetivo general - aclarar el lugar que ocupa el análisis de la obra de arte pictórica respecto del conjunto de la filosofía de Ingarden, creemos haberlo logrado en los primeros apartados del trabajo, donde presentamos el proyecto ingardeniano en su conjunto, señalando específicamente la raíz de su interés por el análisis de la obra de arte. Explicitamos también la relación que se da entre su estética y su ontología, al igual que entre éstas y la fenomenología como tal.

En segundo lugar, nuestro segundo objetivo general - situar el lugar que ocupa la obra de arte en la obra de Ingarden desde el marco más general de la discusión idealismo-realismo, quedó cumplido en el apartado 4) del presente trabajo en el que llevamos a cabo un análisis exhaustivo de la problemática idealismo-realismo, señalando el lugar que ocupan las consideraciones sobre la obra de arte hacia el final de dicho apartado.

En cuanto a nuestros objetivos específicos que fueron, por un lado, analizar la terminología husserliana específica sobre el tratamiento fenomenológico de la obra de arte y, por el otro, llevar a cabo una comparativa exhaustiva del uso de la terminología que hacen servir Ingarden y Husserl en el análisis de la obra de arte, creemos haberlos cumplido satisfactoriamente en los dos últimos apartados del trabajo en los que presentamos, por un lado, la teoría de la imagen de Husserl de los textos *Phantasie und Bildbewusstsein* y, por el otro, la crítica y la propuesta alternativa de Ingarden.

Finalmente, nuestra hipótesis inicial que afirmaba la existencia de un paralelismo entre la disputa general idealismo-realismo y la disputa concreta sobre la interpretación de la obra de arte, ha quedado demostrada a partir de todo lo expuesto en el presente trabajo, tal y como señalamos al principio de este apartado de conclusiones.

8 . BIBLIOGRAFÍA

González-Guardiola, J. (2017). Reducció. En González-Guardiola, J. y Montserrat Molas, J. (Coord.), *Conceptes fonamentals de la fenomenologia* (pp.193-221). Societat Catalana de Filosofia - Institut d'Estudis Catalans

—(2015). Modificación de la neutralidad y la crisis de las ciencias europeas Sobre la posibilidad de una vida de la razón. *Investigaciones fenomenológicas*, vol. Monográfico 5, 143-157.

Husserliana I. *Cartesianische Meditationen un Pariser Vorträge*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1950

Husserliana III/I. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie I*. Halbband: Rext der 1. -3- Auflage - Nachdruck. Ed. Karl Schuhmann. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1977.

Husserliana XXII. *Aufsätze und Rezensionen*. Ed. B. Rang. Den Haag. Martinus Nijhoff, 1979.

Husserliana XXIII. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Texte aus dem Nachlass (1898-1925)* (editado por Marbach, E.). Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980.

Ingarden, R. (1966). *Studia z estetyki, t.II*. PWN

—(2007). *Sobre el peligro de la petitio principii en la teoría del conocimiento*. Encuentro.

—(2017). *Introducción en la fenomenología de Edmund Husserl. Lecciones de Oslo*. Avarigani

Jorba i Grau, M. (2017). Intencionalitat. En González-Guardiola, J. y Montserrat Molas, J. (Coord.), *Conceptes fonamentals de fenomenologia* (pp.103-123). Societat Catalana de Filosofia - Institut d'Estudis Catalans

Spiegelberg, H. (1994). *The phenomenological movement*. Kluwer Academic Publishers

Tischner, J. (1972). Ingarden-Husserl: Der Streit um die Existenz der Welt. En Kuczyński, J. (Coord.), *Fenomenologia Romana Ingardena* (pp. 127-145). Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk

Tymieniecka, A.T. (1971). Die drei Dimensionen der Phänomenologie (die ontologische, die transzendente und kosmische) und die Rolle Roman Ingardens. En Kuczyński, J. (Coord.), *Fenomenologia Romana Ingardena* (pp.175-209). Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.

I ANEXO: LA TRADUCCIÓN DEL CAPÍTULO “SOBRE LA CONSTITUCIÓN DEL CUADRO” DE ROMAN INGARDEN¹⁶

INTRODUCCIÓN

He tenido en numerosas ocasiones la oportunidad de comparar la obra de arte literaria con la pictórica¹⁷. Intentaré ahora analizar de más cerca la pictórica. Se la suele denominar “cuadro. Sin embargo, dicho término es polisémico. Aclarar sus significados particulares y compararlos con detenimiento – ésta será mi próxima tarea.

En el habla cotidiano se entiende normalmente por “cuadro” una cosa real, colgada en la pared, hecha de papel, madera, lienzo, etc., con su superficie plana dirigida hacia el espectador, cubierta con una capa de pigmentos, distribuidos de tal manera que en su superficie se extiende una serie de “manchas” de color de distinta tonalidad y forma. Sin embargo, el “cuadro” en tanto objeto de nuestro “mirar”, sobre todo de nuestra percepción estética, no es idéntico a la cosa colgada en la pared mencionada anteriormente¹⁸. La cosa es tan solo la condición real y objetual de nuestra mirada y de la existencia del “cuadro” en tanto obra de arte pictórica. Con todo eso, con tal de que el “cuadro” nos sea dado, es obvio que también deben ser cumplidas las distintas condiciones subjetivas.

¹⁶ Queríamos agradecer la ayuda de Agata Bąk cuyas sugerencias y observaciones fueron cruciales para la realización de esta traducción

¹⁷ Las consideraciones aquí presentes fueron inicialmente la §71 de la primera edición de mi libro *Das literarische Kunstwerk* escrito en enero de 1928 en París, como parte del último capítulo. Dicho capítulo iba dedicado a la presentación de un esbozo general de la estructura principal de la obra de arte musical, pictórica y arquitectónica. No lo pude anunciar en ese entonces debido a problemas técnicos. En la nueva edición lo anuncié bajo el título *Sobre la constitución del cuadro* en 1946.

La presente edición es una versión significativamente ampliada.

¹⁸ Esto ya fue notado por Husserl en sus *Ideen* (pág.226), donde también esbozó algunas de las partes constitutivas de un cuadro. A lo largo de mi investigación se demostrará que las ideas de Husserl deben ser modificadas en uno de los puntos y completadas en varios otros.

No obstante, incluso dado este nuevo sentido estético o artístico, el término “cuadro” sigue siendo polisémico. Estas afirmaciones deben ser justificadas. Debemos notar, ante todo, lo siguiente:

El “cuadro” colgado en la pared, en tanto una cosa real y material, posee toda una serie de propiedades que, en referencia al “cuadro” como objeto artístico o estético, o bien no se toman en consideración, o bien ni le pueden ser adscritas. Dicha cosa – que a partir de ahora pasará a denominar “pintura” – es, por ejemplo, de lienzo extendido sobre un trozo de madera

que ocupa una determinada extensión en el espacio real, extensión que se diluye y encoge dependiendo de la temperatura en la que la pintura se encuentra. Ésta tiene también unas determinadas propiedades visuales y táctiles: huele de un modo específico (si está cubierta, por ejemplo, de pintura al óleo) y, al mismo tiempo, posee una serie de propiedades que no son inmediatamente visibles, como ahora, propiedades químicas, eléctricas, térmicas, etc. Nos es dada en la simple percepción sensual y se nos da igual de bien en la percepción visual que en la táctil o auditiva. Debido a eso le corresponden - en tanto a un determinado objeto percibido que es real e idéntico a sí mismo - múltiples escorzos e, incluso conjuntos de escorzos concretos, de distinto tipo y distinto nivel constitutivo. En la percepción lo que se le da al sujeto perceptor es una y la misma pintura. Todo lo anteriormente dicho no puede ser verídico en referencia al “cuadro” tomado en su significado estético, o bien, tan solo le puede ser adscrito en un sentido figurado, significadamente modificado, y es por ello por lo que el “cuadro” debe ser tomado, en su nuevo significado, como un objeto distinto respecto de la pintura. Pronto veremos como estas cosas se presentan en detalle.

No obstante, se podría seguir objetando que, si bien no toda la pintura, una parte de aquello que se encuentra colgando en la pared, sí es un “cuadro” en un sentido estético, es decir, que puede suponer el objeto de una vivencia estética¹⁹. Como tal se puede

¹⁹ Esta formulación no es del todo precisa, ya que la vivencia estética tiene como objeto no el cuadro como obra de arte, sino su concretización estética. Sin embargo, no se puede esperar que se introduzcan desde el inicio aquellas distinciones a las que se llegará como resultado de la investigación entera. De todos modos, en el comienzo mismo del desarrollo de la vivencia estética el cuadro mismo, en tanto obra de arte, supone el objeto de la vivencia, y es en el desarrollo de las distintas fases de la vivencia cuando se va generando

considerar la superficie de la pintura que se encuentra cubierta con unos determinados pigmentos de color, junto con sus correspondientes propiedades visuales. Una vez analizada, esta idea resulta ser, sin embargo, errónea.

Antes de que lo trate de demostrar, tendré que diferenciar entre los distintos tipos posibles de “cuadros”, entendidos como obras pictóricas, con tal de evitar generalizaciones precipitadas. De este modo, seré capaz de poner de relieve la constitución de la obra pictórica y sus posibles variantes.

§1 CUADROS CON UNA TEMÁTICA LITERARIA

Tomemos la última cena de Leonardo da Vinci. Debemos diferenciar en ella toda una serie de componentes que necesariamente son presentes en un tipo determinado de cuadros. De éstos me ocuparé principalmente.

a. Dentro de la obra debemos destacar, ante todo, la cena misma, es decir, una determinada situación vital representada (encuadrada) en el cuadro mismo, que llena un momento particular del tiempo con su devenir (ocurrir). Dicha situación se nos da en el cuadro como presente, pero no se da igual como se nos daría si nosotros mismos tomáramos parte en la llamada “última cena”. Vemos las personas, cosas e instalaciones como si tomaran parte en sí mismas, pero a la vez no podemos afirmar que éstas nos sean presentes material y personalmente del mismo modo que, por ejemplo, las cosas reales de nuestro entorno inmediato, como ahora esa cosa hecha de lienzo y pigmentos

una mayor diferenciación entre el cuadro como obra de arte, creación artística intersubjetivamente dada, tal y como es hallada por el espectador, y el objeto estético constituido en la vivencia estética.

colgada en nuestra pared, que antes denominé “pintura”, u otras cosas que se encuentran en la habitación en la que está colgada la pintura.

Cuando tratamos de captar con más precisión la diferencia que existe en la manera en la que nos es dada, por un lado, la pintura y, por el otro, la situación real representada “en el cuadro”, se nos puede ocurrir fácilmente una idea que nos llevará por el camino equivocado. Naturalmente, alguien nos puede decir que la situación vital representada en el cuadro de Leonardo no es y no se nos puede, a nosotros – los espectadores del cuadro – dar inmediatamente, en su forma original, al tratarse de un acontecimiento que tuvo lugar hace más de 1900 años, y que le fue dado entonces a gente que sí tomó parte en él, que ya pasó para siempre, y que hoy en día ya no se nos puede dar a nosotros, ni en la percepción ni en el recuerdo. Nos la podemos visualizar en la imaginación, pero siempre tan solo mediatamente. Incluso, en un determinado grado, nos la podemos hacer presente pero ésta jamás nos será presente como tal.

Todo esto es, obviamente, cierto. Sin embargo, no es a esta situación una vez realmente ocurrida y ya concluida a la que me refería, cuando decía que en el cuadro mismo nos es presente una determinada situación vital. La situación presente en el cuadro, podría ser una representación o, como tal vez lo diría Aristóteles, una imitación, de aquella situación una vez ocurrida, pero es algo nuevo respecto de ésta. Esto hace que tan solo “reproduzca”, que sea una imitación, sin que sea idéntica a la misma. Esta situación vital fáctica y reproductiva tan solo es aquella reproducción pasada, cuando miramos el cuadro – para nosotros de alguna manera “delante de nosotros”, aunque, de nuevo, no se encuentre ahora en esta habitación, en este aula, de igual manera que se encuentran las sillas o la mesa en la que estamos sentados, porque no ocupa lugar; no ocupa espacio de la habitación, de modo que sí lo hacen las mesas o las sillas. De alguna manera, tienen lugar en un espacio totalmente distinto, al que nos abre el acceso la pintura. Aunque, de hecho, la contemplemos múltiples veces, ésta seguirá siendo algo idéntico, seguirá siendo lo mismo, invariable tanto en su ser, como en sus propiedades. Esto es lo que solemos denominar el *sujet* (fr. *tema*).

La manera en la que nos es dado el *sujet* se diferencia de la manera en la que se nos da una cosa materialmente presente en la percepción, sobre todo en el hecho de que la

situación presente en el cuadro es accesible a nuestro conocimiento tan solo desde su vertiente visual, aunque, como alguien podría precipitarse en afirmar, no nos es dada exclusivamente en sus cualidades visuales. No nos puede ser dada en base a otras cualidades sensoriales que no sean las visuales (a diferencia de la pintura). Este hecho no se ve influenciado por otras circunstancias, como ahora que en la situación vital puesta de manifiesto en el cuadro toman parte personas y cosas de tal tipo que , tomando en consideración sus cualidades representadas, deberían poder ser dadas a la percepción también en otras variantes perceptivas – debido a que, entre sus componentes podemos hallar personas que hablan, con lo cual emiten sonidos; platos distribuidos en la mesa que poseen una determinada temperatura y un cierto sabor. Todas estas cosas y personas presentes de alguna manera en el cuadro no pueden ser, sin embargo, ni oídas, ni tocadas. ni olidas. Suponer o exigir algo así sería un malentendido. Tan solo si pudiéramos abandonar la realidad mostrada en el cuadro y, si fuera posible, viajásemos a esa situación vital una vez ocurrida y pudiéramos tomar entre las manos el pan de la mesa, notar su rugosidad en nuestros dedos y saborearlo con un mordisco. Todo esto sigue estando, sin embargo, fuera de lo que es el cuadro. Aunque tampoco resulta cierto que lo que vemos en el cuadro son tan solo colores, luces y sombras, y no las cosas en él representadas; a esto volveré en breves. Al mismo tiempo, también algunas de las posibilidades de la percepción visual – si es que este tipo de percepción fuera aquí el caso –. nos resultan inaccesibles al mirar el cuadro. En la simple percepción visual de una cosa la podemos, por ejemplo, percibir desde distintas distancias y acercarnos a ella, al menos dentro de unos límites, tanto como queramos. Con todo esto, la cosa percibida no tan solo nos parece más grande, de acuerdo con las leyes de perspectiva, sino que también nos desvela distintas propiedades y detalles que no nos eran accesibles desde una mayor distancia. Esto hace referencia, entre otras cosas, a los detalles de ese objeto que denomino “pintura”. Las formas de las distintas manchas o sus grumos adheridos a la superficie del lienzo (sobre todo si la pintura no es del todo lisa, sino que presenta irregularidades y relieve) se nos presentan de diferente manera dependiendo del lugar desde el que apreciamos la pintura. Por el otro lado, no nos podemos acercar tal y como queramos hacia las cosas representadas en el cuadro que toman parte en la situación vital

encuadrada. Incluso si pudiéramos, dicho de alguna manera, meter la nariz en la pintura, éstas permanecerían en la misma lejanía en la que fueron una vez pintadas, y seguirían siendo inaccesibles para nosotros. La única diferencia entre ambos casos es que, mientras que en el primero, nos colocamos en una distancia adecuada respecto de la pintura y vemos las cosas con claridad, en el segundo estamos demasiado cerca o lejos y la claridad de las cosas se pierde. Jamás las podemos llegar a alcanzar.

Si nos acercamos demasiado a la pintura, la cosa representada en el cuadro ya no se nos da. Hablando con mayor precisión, ya no la vemos y en su lugar nos topamos con un trozo de lienzo o papel cubiertos con pintura. Lo correcto es mirar a la pintura desde una distancia poco variable, con tal de que las cosas y las personas nos sean, de algún modo, adecuadamente dadas. Si nos movemos excesivamente a la derecha o izquierda respecto de la pintura de tal modo que la pintura queda “al revés”, entonces o bien dejamos de ver por completo la cosa representada en el cuadro, o bien la vemos de un modo distorsionado. En su lugar, gracias a la perspectiva, aparece una determinada mancha de color en la superficie de la pintura. Si, por el otro lado, nos movemos dentro de unos límites determinados, esto no influye en nuestra manera de ver las cosas representadas en el cuadro: las vemos siempre desde el mismo lado y con las mismas propiedades. Sin embargo, los mismos movimientos del espectador ante la pintura tienen una influencia notable en la simple percepción de las cosas (sobre todo de la pintura colgada en la pared), ya que las vemos entonces desde otra perspectiva, desde otro lado y otra vista. Por el otro lado, las cosas representadas en el cuadro tan solo se nos pueden mostrar desde un determinado perfil y distancia - desde aquella que fue elegida y acordada pictóricamente de una vez para siempre por el artista.

Esto naturalmente no excluye que las veamos como objetos tridimensionales que ocupan el espacio representado en el cuadro, caracterizados ya de algún modo en sus distintas facetas. No obstante, es precisamente este mismo hecho y el hecho de que, de entrada, todos nuestros intentos de verlas desde otro lado están condenados al fracaso, lo que pone de manifiesto que la manera en la que éstas nos son dadas al mirar el cuadro difiere esencialmente del mero ver-perceptivo. Esto es así aunque no las aprehendamos ciertamente ni en la imaginación fantaseante ni en el recuerdo, sino en toda su actualidad

y concreción tan características de la percepción, y aunque esto se lleve a cabo en base a la percepción, en concreto de la percepción de aquello que denominamos pintura. Cómo es posible eso sigue siendo una cuestión que requiere una mayor consideración. De momento, lo más importante es indicar los puntos en los que se asemejan y los puntos en los que difieren ambos modos de dársenos las cosas: el puramente perceptivo; y aquel en el que “vemos” en el cuadro las cosas en él representadas. Estas diferencias conllevan también la diferenciación entre la pintura en tanto una cosa real y el cuadro junto con las cosas en él representadas.

b) Del *sujet* del cuadro, tal y como lo acabamos de describir, cabe diferenciar, tal y como ya señalé, aquella situación vital fáctica que tuvo lugar en un momento determinado; que ya concluyó y pasó para siempre. Aquella situación vital que una vez fue real es, como ya me expresé, tan solo “reproducida” en el cuadro (*Das literarische Kunstwerk*, § 37, pág. 246 y sig.). Naturalmente, los medios de reproducción son en la obra pictórica totalmente distintas de las presentes en la obra literaria. Sin embargo, la función de reproducción (representación) que desempeña la situación vital, encuadrada en el cuadro mismo es, respecto de la situación pretérita, exactamente la misma que en la obra literaria. Aquella situación vital pasada “representada” no le pertenece en sí misma a la obra pictórica y es, respecto de ésta, básicamente trascendente, a pesar de que y por mucho que dirijamos a ella nuestra atención al mirar la obra, gracias a la función de reproducción que desempeña el *sujet* del cuadro. Es el hecho de tomarla en consideración al percibir el cuadro lo que hace que tomemos un cuadro dado, al menos en cierto sentido, como “histórico”. Podemos, entonces, denominar aquella situación pretérita real, reproducida en el cuadro, como el tema histórico del cuadro

c) Quiero, sin embargo, abstraerme de momento de la función de reproducción desempeñada por el *sujet* del cuadro y voy a pasar a ocuparme únicamente de la situación representada en el cuadro y que supone un componente del mismo. Y es que existen cuadros en los que dicha función de reproducción no está presente y, en los que existe, sin embargo, una determinada situación objetual, principalmente vital (si, por ejemplo, en un cuadro vemos como un hombre se le lanza en un estallido de furia a otro y, justo alza el brazo para pegarle, pero al mismo tiempo tenemos una clara conciencia

de que la “escena” representada no tiene ningún correspondiente real y que, dicho de otro modo, aquella escena jamás existió realmente). Aquella situación objetual-vital representada en el cuadro que se nos aparece a la vista la denominaré el “tema literario” del cuadro. Ésta supone una fase de algo que, dicho de alguna manera, tomado en su conjunto, trasciende ya aquello que es efectivamente representado en el cuadro mismo; fase de algo que tan solo se podría contar con palabras (enunciados) o, dicho de otra manera, el “tema literario” nos lleva necesariamente fuera del cuadro, exige, si se puede decir así, su desarrollo en un proceso extendido temporalmente. Dicho proceso no puede ser llevado a su presentación completamente desarrollada con ayuda de medios puramente pictóricos, esto siempre y cuando nos limitemos a un solo cuadro de este tipo. Si al mirar el cuadro queremos desarrollar ese proceso por completo, debemos contarlo, ya sea de forma real o tan solo mental. Sin embargo, al contarlo, somos rápidamente frenados en cuanto intentamos ceñirnos exactamente a aquello que es representado en el cuadro sin modificar ni añadir nada. Esto se debe a que el tema literario del cuadro tan solo nos provee con indicaciones en gran medida limitadas acerca de eventos anteriores o posteriores respecto de la situación representada. Tan solo nos anima a que salgamos de aquello representado y le demos la espalda al cuadro tan solo para volver al cuadro tras un cierto desarrollo de las fases anteriores y posteriores y poder comprender aquello que es representado, ya sea por completo, ya sea tan solo un poco mejor de lo que se puede obtener simplemente mirando el cuadro – *Nota bene* entender no en sus momentos pictóricos, sino en su vertiente literaria. Si, por ejemplo, dejamos de lado toda la leyenda de Jesús, en la medida en la que al mirar el cuadro la excluimos por completo de nuestra conciencia, entonces el cuadro de Leonardo representará para nosotros algo completamente distinto de lo que se supone que, por el título de la obra, debería representar. No veríamos, entonces, a Jesús y sus discípulos reunidos en la Última Cena, y no seríamos capaces de comprender el repartimiento de pan y vino en el sentido cristiano. Por el otro lado, tendríamos delante de nosotros como mucho una reunión de hombres de distintas edades alrededor de una mesa, con lo que los distintos gestos y expresiones faciales nos resultarían difícilmente comprensibles, o bien, ni los entenderíamos. Pero incluso entonces habría en el cuadro considerado un cierto tema

literario, por mucho que fuese completamente distinto de aquel que está presente si conocemos la historia de Jesús y cuyo momento concreto esperamos ver gracias al título de la obra. También en ambas actitudes posibles hacia el cuadro analizado, tratamos con cierta “prehistoria” del acontecimiento representado en el cuadro; con una prehistoria cuyo recorrido no está representado del todo en el cuadro. La única diferencia es que, en el primer caso, empezamos por esta prehistoria (que de alguna manera nos es conocida) y el conocimiento que tenemos acerca de ella nos acercamos al cuadro y tratamos de comprenderlo en base a ésta, mientras que en el segundo caso contamos exclusivamente con el cuadro y debemos desarrollar su prehistoria basándonos en el cuadro mismo. Es cosa natural que, de acuerdo con las dos actitudes distintas respecto del cuadro existen dos tipos posibles de cuadros 1. cuadros “históricos” en el sentido estricto de la palabra, que están calculados para que uno se acerque a mirarlos estando ya familiarizado con cierta “historia” y que ilustran una fase de aquella historia . 2. Cuadros con un simple – como me voy a expresar – “tema literario”, que son comprensibles incluso sin un conocimiento de la “prehistoria” y cuya prehistoria está determinada exclusivamente por los detalles del tema literario y su representación pictórica en el cuadro. Ambos tipos de cuadros no acotan obviamente todas las variantes posibles de cuadros.

El hecho de que los cuadros históricos pueden ser totalmente comprendidos tan solo si tienen un título adecuadamente informativo y si se los aprecia en base a una prehistoria que se nos comunica literariamente – nos muestra de la manera más clara que los cuadros de ese tipo no suponen obras de arte pictóricas completamente autónomas, sino tan solo obras, que para su constitución y comprensión exhaustivas requieren de otros medios de representación, además de los puramente pictóricos. No es de extrañar, pues, que en las épocas que ya están saturadas con la pintura histórica, se suele hacer la guerra con la denominada “literatura” en la pintura y que se elige como lema la pintura “pura”. Dicho lema – si es que refiere a la posibilidad y el valor de la pintura pura – sin duda no está del todo infundamentado. Tan solo surge la pregunta hasta qué punto se puede desplazar un tema de este tipo. En particular, si puede ir tan lejos como ocurre por parte de todos los llamados “formalistas” puros y de parte de los representantes de la pintura “abstracta” que no tan solo rechazan toda pintura histórica y no tan solo demandan la

eliminación de todo “tema literario”, sino que también quieren excluir del cuadro toda representación objetual. Volveré aún a esta cuestión.

d) El tema literario no está representado en el cuadro *directamente*. Éste surge de alguna manera de la representación de una serie de objetos, cosas y personas. Dichos objetos deben ser visualizados en el cuadro en un orden adecuado y con las propiedades adecuadas, si es que tienen que llevar a la representación de un tema literario concreto . El hecho de que tanto una cosa como otra –el tema literario y los objetos (cosas, personas) representados en el cuadro– suponen dos componentes distintos del cuadro, demuestra de la mejor manera que existen cuadros exentos de tema literario y que, a pesar de ello representan ciertos objetos. Esto es así por ejemplo en los cuadros de naturaleza muerta. Sin embargo, incluso en un puro “retrato” en el que, como pronto veremos, la función de “reproducción” (“representación”) juega un papel esencial, carece de un tema literario. Naturalmente, también en este tipo de cuadros, más de una vez “ocurre” algo con los objetos representados, dicho de una manera poco precisa (por ejemplo, la persona retratada “está sentada” al lado de la mesa, las frutas están distribuidas en el cuenco de cristal, etc.) Este “ocurrir” se limita, sin embargo, al hecho de que el objeto representado es visualizado en un determinado punto en el espacio y en referencia con otros objetos representados, cosa que a menudo resulta inevitable. La presentación del tema literario requiere, sin embargo, algo más. Requiere, a menudo, una serie de objetos, cuyos estados representados (que llegan a estar delante-de-los-ojos) son de tal tipo, que todos juntos generan uno y el mismo acontecimiento, uno y el mismo hecho, la misma situación que supone la fase culminatoria de una cierta historia. Con todo esto, el tema literario suele ser un acontecimiento de la vida humana o, por lo menos, un determinado acontecimiento o proceso de la naturaleza (por ejemplo, una tormenta en el mar), que en cualquier caso es tomada como el mundo que rodea al ser humano, como aquello con lo que en la vida tenemos que luchar o habérmolas de algún modo. No obstante, lo más importante es que dicho acontecimiento –por mucho que a veces ocurra tan solo en uno de los objetos representados, por ejemplo la desesperación que se aprecia en la cara de uno– supone no tan solo un componente del cuadro, sino que, lo que es más, el componente composicionalmente (aunque, tal vez, no

estéticamente) más importante de una obra de arte dada, aquel del que se “principalmente trata” y aquel en el que se debería centrar la atención del receptor y en el que parece que debe fundarse el principal valor emocional de la percepción estética. Otros componentes de la obra cumplen respecto de éste distintas funciones ancilares y complementarias, lo cual no excluye que también éstas aporten ciertos valores a la obra de arte. Tan solo entonces estamos ante un cuadro con “tema literario” en el sentido estricto de la palabra. Si no hay ningún acontecimiento que cumpla esta función “axial”, entonces cae el tema literario pero quedan los objetos representados (cosas o personas) en un determinado estado.

Las cosas representadas deben ser, sin embargo, de un tipo específico, si tienen que actuar como componentes del cuadro. Deben poseer una selección de propiedades “visuales” – y de un tipo tal que dentro de éstas puedan constituirse uno o varios objetos uniformes; sobre todo, al menos propiedades que puedan “expresarse” o manifestarse en lo visualmente dado. Por ejemplo, el estado anímico (alegría) de la persona representada en el cuadro no es en sí mismo nada visual y no puede, por lo tanto, ser *directamente* representado en el cuadro; éste se expresa, sin embargo, por ejemplo en la “expresión facial” (o en los movimientos de su cuerpo) que, a su vez, sí tiene una base en las propiedades visuales de la cara humana. El agua “pura” tan solo puede ser visualizada en el cuadro en tanto que se la muestra en los tonos adecuados, o bajo una luz específica. Sin embargo, ya el aire “puro” es mucho más difícil de visualizar con la ayuda de medios puramente pictóricos, sin hablar ya de aquello que es absolutamente transparente. Las propiedades no-visuales de una cosa o bien ni se pueden representar en el cuadro, o bien tan solo de forma *mediata* – y esto tan solo cuando su apariencia se constituye en propiedades visuales. No se puede “pintar”, por ejemplo, el olor de la carne podrida, ni el dulzor del azúcar, ni la humedad del agua, es decir, todo aquello no puede ser efectiva y directamente visualizado con la ayuda de medios puramente pictóricos. Con toda certeza, el agua de las olas marinas, pintadas por un buen pintor, no es algo “seco”, ni tampoco algo que fuese totalmente *indeterminado* respecto de la serie de propiedades “seco-húmedo”, algo que fuese totalmente *carente* de este tipo de propiedades. Si el agua está bien pintada, nos parece ser húmeda. Sin embargo, su

humedad tampoco en este caso es *directamente* visible y en general no es, en sentido estricto, *visible*, sino que como mucho está co-representada, con la ayuda de los colores y formas coloridas adecuadas. A veces no se consigue ni siquiera este tipo de co-representación; entonces tal vez algunos podrían decir, que el mar representado en dicho cuadro está “mal pintado”.

En una “buena” representación lo que queda visualizado en el cuadro no son, como alguien podría suponer, tan solo los “objetos visuales”, apariencias puramente visuales, sino al contrario –cosas junto con su materialidad y multiplicidad de sus determinaciones polivalentes²⁰. Sin embargo, difieren de las cosas materiales de la naturaleza en que, en ciertos aspectos – como ahora los sabores, los olores, el calor, etc. – están totalmente indeterminadas. Tienen, dicho de otro modo, “espacios indeterminados”. A esto volveré más adelante (sección 11).

No obstante, ni los objetos representados en el cuadro ni su tema literario, en cuya determinación toman parte, no son ni las partes reales ni los componentes reales de la pintura en tanto cosa real colgada en la pared, sino que tan solo son los componentes del “cuadro” en tanto obra de arte. Son “creaciones puramente intencionales”, que se constituyen en otros componentes del cuadro, respectivamente de la pintura, y que son respecto de éstos ópticamente relativos, igual que respecto de unas determinadas operaciones de la conciencia llevadas a cabo por el espectador. Aquello en lo que éstas se constituyen supone un componente posterior del cuadro, en concreto de los escorzos visuales de la percepción reconstruidos en el cuadro.

e) Dichos escorzos están determinadas casi unívocamente por la selección y organización de las adecuadas manchas de color, líneas, manchas más claras y oscuras, que tienen su fundamento óptico en las correspondientes propiedades reales de la pintura. La manera en la que una y la misma apariencia es determinada por los colores, formas, líneas, luces y sombras que la soportan, puede ser incluso de distinto tipo, dependiendo de la “técnica” usada por el pintor en un cuadro determinado. No obstante, a pesar de estas

²⁰ Hemos optado por la traducción del término polaco *wielojakościowy* por “polivalente” al no encontrar una traducción exacta de dicho término. Sin embargo, hay un matiz que se pierde. El adjetivo polaco *wielojakościowy* refiere a aquellas entidades cuyas propiedades son de distintos órdenes, sentidos o campos. La traducción exacta sería “policualitativo” o “multicualitativo”.

posibles diferencias, en cada cuadro que represente algún objeto se dan escorzos visuales que, de hecho, deben aparecer, ya que suponen el *único* medio pictórico que hace posible una representación ante la vista de los objetos y situaciones objetuales en el cuadro. Y es que éstas suponen con ello un particular componente de la totalidad del cuadro que, como resultará más adelante, juega el papel principal en cuanto a la dimensión artística de éste. Sin embargo, para poder comprender qué componente del cuadro es y cuáles son sus variaciones, primero de todo se debe hacer una reflexión, por muy breve que sea, acerca de las apariencias en el campo en que éstas originalmente están presentes, es decir, en la percepción visual. Cuando veo, por ejemplo, una bola uniformemente tintada de rojo sobre el fondo verde de una mesa de billar, experimento simultáneamente –aunque no me ocupe de ello de forma separada y generalmente no me percate particularmente de ello – un cierto fenómeno visual. Además, incluso si me ocupara de ello, esto ya sesgaría el desarrollo libre de la percepción de la bola, y ya no la captaría más que como el objeto central de mi percepción. Pero hasta que siga estando concentrado en la bola misma y solo colateralmente trate de llevar a la conciencia de forma más precisa el escorzo percibido, entonces en el campo de mi visión aparece algo así como un disco cubierto de distintas tonalidades del color rojo, que generalmente confluyen los unos con los otros de forma constante, con lo cual en una de sus partes aparece una agrupación de las tonalidades más claras, en otro de más oscuras, a la vez que éstas poseen dentro de sí muchos otros “tonos” de color (por ejemplo, tonalidades lilizas, verdosas, más o menos saturadas, etc). Al cerrar los ojos, desaparece dicho disco de color junto con su entorno colorido, sin embargo no tenemos entonces la sensación de que la bola misma deje de existir, del mismo modo que deja de existir dicho fenómeno visual. Cuando vuelvo a abrir los ojos, veo *la misma* bola que antes (siempre y cuando alguien no la haya cogido o reemplazado por otra), pero el fenómeno del disco por mí percibido es *totalmente nuevo*. Cuando acerco mi cabeza hacia la bola, la veo mejor, con mayor precisión, pero ella misma no cambia con ello; y ese “mejor” y “con mayor precisión” está relacionado con el hecho de que dicho “disco colorido” que percibo cuando veo la bola, se convierte ahora no tan solo en mayor que el anterior pero que además, dentro de sus límites está ahora rellena con tonalidades de colores más

diversificadas, de alguna forma más saturadas, etc. Cuando me alejo – el “disco” se hace más pequeño, cuando muevo la cabeza – comienza a moverse dentro de mi campo de visión, etc. Algo parecido ocurre también cuando veo cosas materiales. Por ejemplo, aquella mesa cuya parte delantera veo como una superficie rectangular y colocada en el espacio horizontalmente, la veo percibiendo el “escorzo” que contiene dentro de sí algo así como un trapecio cubierto con colores que se diferencian entre sí en su calidad, brillo e intensidad. Algunas partes de dicho “trapecio” – aquellas, que están más cerca de su base más larga – están cubiertas con colores más intensos, más jugosos, más variados, etc, y otras con colores menos variados.

No se puede decir que el disco que percibo al ver la bola sea plana en el sentido estricto de la palabra, ni tampoco que sea convexa, así como es convexa la parte de la bola dirigida hacia mí. Se podría decir más bien que dicha esfera posee algo así como una “tendencia a ser plana” y , al mismo tiempo, debido a que sus distintas partes difieren entre sí en cuanto a las tonalidades distribuidas correctamente en su área, que tiende a resaltar su carácter convexo. De forma similar, el trapecio que percibo al ver la rectangular mesa de billar con su parte de arriba colocada horizontalmente en el espacio por mí percibido, no distribuye su superficie de forma tan visiblemente horizontal. Se podría más bien decir que se eleva hacia arriba, como si su parte más estrecha estuviera colocada más alto que no la más amplia, pero al mismo tiempo, que tiene algo así como una tendencia a marcar la situación horizontal de la superficie en la que se extiende. Al dar una vuelta alrededor de la mesa, sigo viendo la misma mesa que no cambia en cuanto a sus propiedades (tiene la misma forma, el mismo color, la misma superficie lisa, los mismos anillos en la madera de la que está hecha, etc.); por el otro lado, dicho “trapecio” empieza a cambiar notablemente: No tan solo se mueve en el campo de nuestra visión, sino que cambia también su forma, pasa por una serie de trapezoides, los lados que anteriormente estaban en la base se convierten posteriormente en los “brazos” tendidos hacia sí, etc. Del mismo modo, también los colores que llenan el interior de dichos “trapecios” de cada vez nuevos, lucen ahora con otros tonos. En ciertas partes de esos “trapecios” se hacen más intensos, en otros se apagan, difuminan, etc. Cada uno de esos múltiples escorzos que van sucediéndose los unos a los otros cumple la función

particular que hace que, al percibirlo, sintiendo de algún modo su presencia, pero sin prestar en él demasiada atención y sin analizarlo, tal y como lo estoy haciendo ahora, nos muestra y hace carnalmente autopresente un determinado objeto, una determinada cosa que está adecuadamente caracterizada en cuanto a sus cualidades, que nos son dadas a la vista. Cada uno de ellos nos desvela la cosa cargada de algún modo de unas propiedades visuales particularmente seleccionadas para las apariencias dadas, pero, al mismo tiempo, propiedades que no son en ningún caso – si se me permite expresarme así – las repeticiones de los colores, las formas, etc, presentes en las apariencias particulares. Al contrario, se da aquí una particular divergencia entre, por ejemplo, las formas determinadas que aparecen en los distintos escorzos y la forma de las cosas que se nos da visualmente a través de toda una multiplicidad de escorzos: La cosa nos es dada, por ejemplo, como esférica y en los escorzos aparece, sin embargo, tan solo la forma del disco, la cosa se nos da como mesa rectangular y, la gran mayoría de las formas presentes en los escorzos supone formas distintas de trapecios o rombos. Tan solo cuando miramos la mesa por ejemplo directamente “desde arriba”, colocando el ojo en algún punto perpendicular respecto de la superficie de la mesa, que llega al punto de cruce de las diagonales del rectángulo que supone su parte de arriba – tan solo entonces la forma presente en el escorzo contiene también un rectángulo, ya sea más grande o más pequeño, dependiendo de la distancia del ojo respecto de la mesa. Con todo eso, existe también una divergencia entre una constante transformación de la forma (colores) en los escorzos que se me dan a lo largo de mi rodeo alrededor de la mesa, y la constancia en la forma de la bola o de la mesa mismas.

Por mucho que, por ejemplo, al cambiar mi distancia respecto de la mesa (resp. de la bola) los escorzos aumenten (se amplíen) o se transformen, la cosa misma permanece para mí del mismo tamaño. Es tan solo cuando la distancia pasa un determinado límite que nos extrañamos de lo pequeña que ahora “es” la mesa dada – pero dicho “es” adquiere con todo eso el sentido de “me parece”. Estamos convencidos de que la mesa es tan enorme, como la vemos desde una distancia relativamente corta (por ejemplo, de un par de metros); este es su tamaño “propio”, según estamos convencidos en base a nuestra percepción cotidiana. Lo mismo se aplica a los colores: al tinte uniforme de la

bola “corresponde” en los escorzos visuales percibidas una multiplicidad de distintos tonos de color adecuadamente seleccionados. Lo sorprendente es precisamente el hecho de que no es hasta que percibimos los distintos tonos de color, que nos es dado uno y el mismo color de la superficie de la cosa correctamente constituida en el espacio (por ejemplo de la bola). En la teoría de la perspectiva se aprendió una serie de leyes estrictas, de acuerdo con las cuales deben ser constituidas los escorzos particulares — las “abreviaciones” de perspectiva — si es que gracias a ella se tienen que hacer presentes cosas con unas determinadas propiedades visuales. Es precisamente el trabajo de varias generaciones de pintores europeos lo que nos permitió darnos cuenta de dichas leyes y aplicarlas en la pintura. La actividad del pintor consiste pues — aunque no de forma exclusiva — en la reconstrucción de los escorzos perceptivos visuales (aunque no puramente visuales) en el cuadro, siempre y cuando el cuadro esté de entrada constituido de un modo tal que, al ser mirado por el espectador, deba “representar”, hacerle presente una cosa tal o cual. Existen distintos medios técnicos y diversas variedades posibles de la construcción artística de “uno y el mismo” escorzo para representar “uno y el mismo” objeto. El *cómo* son es otro tema del que habrá que ocuparse más adelante. En cualquier caso, el escorzo reconstruido en la pintura con medios pictóricos es el único medio que hace posible hacer presente ante la vista y mostrar en el cuadro los objetos (cosas y personas). Dichos escorzos deben ser, con todo eso, reconstruidos de tal modo, que no atraigan especialmente la atención del espectador, sino que tan solo sean por él percibidos, de manera que gracias a su percepción pueda ver las cosas por ellas mostradas. Aunque también sea cierto que dependiendo del tipo y de modo de la reconstrucción de los aspectos ocurre a veces que éstos se le imponen con mayor o menor fuerza al espectador y, en consecuencia, juegan un papel artístico más o menos relevante dentro del cuadro. Volveré a esto más adelante. De estos aspectos depende, pues, no tan solo la constitución y la manera en que aparecen los objetos representados (cosas) en el cuadro, sino que también la constitución de todos los demás factores del cuadro — tales, como la situación objetual, el tema literario, la síntesis cualitativa y otros factores a los que, hasta el momento, no había prestado atención, especialmente todos los momentos estéticamente relevantes, la “belleza” o la “fealdad”

del cuadro, su poder o no de sugestión, su expresividad o equilibrio armónico, etc. Los escorzos suponen, pues, el factor constitutivamente más importante en el cuadro, Sin ellos no existiría el cuadro en tanto obra del arte representativo.

Como vemos, el cuadro – en el sentido de una creación artística – tratándose del cuadro del tipo considerado hasta ahora, supone un ente constituido por varios estratos, de modo similar a la obra literaria. No obstante, no todos los estratos presentes en la obra literaria aparecen en el cuadro y, lo que es más – es otro el estrato que supone aquí el factor constitutivamente más importante. Puede ser también que dicha pluralidad de estratos no llegue a nuestra conciencia de forma tan precisa al percibir un cuadro, como sucede cuando tratamos de manera conciente con una obra de arte literaria. Esto tiene naturalmente sus razones importantes, a las que volveré más adelante.

§2. RETRATO

En el tipo de cuadro descrito hace un momento existen tres estratos diferentes 1. los escorzos de las cosas reproducidas pictóricamente 2. la cosa que se manifiesta a través de éstos (el objeto material) 3. el tema literario, apuntando a su vez a una “prehistoria” o “posthistoria” más o menos definida, de aquello que *explicite* es llevado a la representación visual en el cuadro. Y si además, dicho tema tiene que “representar” alguna situación objetual (vital) real, entonces tanto él mismo, como los objetos que toman parte en él cumplen la función reproductiva, que a su vez es un cierto momento del cuadro, y, además, un momento capaz, por varias razones, de tener importancia en la síntesis de los momentos estéticamente activos. No todo cuadro, empero, tiene que ser construido de esta manera. Y es que es posible que, como ya hice notar, que el tema literario sea completamente omitido, y que los objetos representados en el cuadro cumplan también la función de reproducir determinados objetos trascendentes respecto del cuadro. Se trata, entonces, de un “retrato”, con lo que aquello que suele “retratarse” son las personas. Siendo las cosas así, amplío un poco el concepto de “retrato” respecto de aquel comúnmente usado. Se suele hablar de “retrato” tan solo cuando el cuadro reproduce una o más personas. Esta limitación me parece, sin embargo, innecesaria y,

debido a eso, hablo de retrato, siempre cuando se da la función de reproducción de determinados objetos que se determinan como individuos irrepetibles y donde dicha reproducción supone la función principal de los objetos representados en el cuadro. Se puede entonces hablar tanto del retrato de, Adam Mickiewicz²¹, como de un retrato del Monte Giewont o del “Ojo del Mar²²”

Si buscamos que la función reproductiva tenga éxito, entonces el objeto visualmente representado en el cuadro tiene que guardar una semejanza con el objeto que se está representando (trascendente respecto del cuadro) y que no siempre es dado inmediatamente en la percepción al mirar el cuadro. La semejanza no tiene que darse en todos los aspectos, y, de hecho, ni siquiera podría. Si lo representado en el retrato es una persona o, en general, un ente psicofísico, entonces suele darse una semejanza no tanto de las propiedades puramente físicas por ejemplo de la cara, como – si se podría decir así – semejanza “espiritual”. El objeto representado en el cuadro se tiene que manifestar entonces en un escorzo especialmente seleccionado que haga explícitos los rasgos faciales que manifiesten, precisamente, no tanto el estado físico de la persona en un momento dado, como los rasgos esenciales y permanentes de su carácter. Por ese motivo el retrato puede ser hasta cierto grado poco semejante en cuanto a la apariencia puramente física con respecto a una persona dada (incluso a propósito) y, sin embargo, seguir siendo bueno o, incluso, excelente en el sentido de ser capaz de relevar los rasgos psicológicos de una persona dada, tal y como sucede por ejemplo en algunos de los retratos expresionistas (por ejemplo los buenos retratos hechos por Estanislao Ignacio Witkiewicz²³). También al contrario: el cuadro puede representar visualmente un determinado objeto, que en cuanto a sus cualidades puramente físicas es muy similar respecto del objeto reproducido (el modelo) y, a pesar de ello, ser “malo” como “retrato”, ya que no está presentado delante-de-los-ojos en él aquello particular, propio, aquello que no es susceptible de ser descrito, pero que supone un determinado e irrepetible rasgo significativo del espíritu de la persona dada. Los retratos que carecen de

²¹ Uno de los más apreciados poetas del Romanticismo polaco (N.T)

²² Lago en Polonia (N.T)

²³ Escritor y pintor polaco de principios del siglo XX. De hecho, en el año 1937, dos años antes de su muerte, realizó un retrato del joven Ingarden. (N.T)

expresión son muertos y sin valor, no tan solo cuanto retratos, sino también en tanto obras de arte en general.

Tanto el tema literario, como la función de reproducción presentes, entre otros, en el retrato, son en este sentido irrelevantes para el cuadro en tanto obra de arte en general, no son imprescindibles para que algo devenga cuadro. Esto se hace ya explícito al mirar retratos viejos que reproducen personas completamente ya desconocidas para nosotros, incluso por sus apellidos. Gracias a una adecuada y, en esencia, no-pictórica información acerca de que se trata en este caso de un determinado retrato, estamos ciertamente predispuestos a ver que el cuadro tiene que cumplir tal función, pero no la podemos efectivamente desarrollar en la percepción, ya que en este caso la semejanza a la persona retratada no se puede manifestar visualmente. Con tal de que sé el fenómeno de la semejanza no es ciertamente necesaria una comparación consciente de los objetos que se parecen; la semejanza nos suele normalmente “cautivar” sin este tipo de comparativa. No obstante, la condición de la constitución de dicho fenómeno es, en cualquier caso, una anterior familiarización visual con los rasgos del objeto reproducido. La función de reproducción con un modelo desconocido no puede desarrollarse. Con todo eso, un cuadro correcto no deja de ser por ello ni cuadro, ni obra de arte, siempre y cuando pertenece al conjunto de las obras de arte por otros aspectos suyos.

Nota bene: no se puede excluir el hecho de que determinados retratos, cuyo modelo no conocemos en absoluto, nos sigan pareciendo semejantes al modelo: determinados detalles de la manera en la que son pintados, una particular “viveza” de la expresión facial etc. nos llevan a pensar que el retrato dado “tiene que ser parecido”, por mucho que no lo podamos comprobar. Dicho pensamiento puede ser incluso, en un cierto grado, hecho realidad en la forma de una especie de un potencial fenómeno de la semejanza. Nos parece entonces que casi vemos que el retrato es parecido a la persona retratada. El retrato “da la impresión” de que fuera parecido. Esto tiene incluso un determinado valor estético en la percepción de un cuadro dado. Sin embargo, este es un fenómeno más bien especial y, en cualquier caso, no necesario a la hora de mirar retratos viejos, y éstos siguen siendo para nosotros cuadros y, en un caso dado, buenas obras de arte. Este potencial fenómeno de la semejanza no es entonces relevante para el cuadro en tanto

obra de arte. Una semejanza mayor o menor, por mucho que sea imprescindible para la función de reproducción, no supone, sin embargo, dicha función. Es tan solo el fundamento, en el que dicha función se desarrolla y que, a la vez, hace del cuadro un “retrato”. Y es que – como Husserl hace un tiempo correctamente hizo notar – el hecho de que un determinado objeto sea parecido a otro, como, por ejemplo, los son dos pinos, no hace que el primero sea imagen del segundo. Para que algo sea imagen de otra cosa (para que lo reproduzca) es necesario, ante todo, que el objeto representado en la imagen no sea por esencia un doble del objeto reproducido, es decir, del modelo. Éste es en sí mismo, en su modo de ser, de manera esencial diferente del objeto reproducido, siempre y cuando este último sea real. No alcanza su realidad, su completa determinación e inmanencia unilateral y polifacética, la encarnación de sus determinaciones en él mismo; es tan solo una apariencia²⁴ o, mejor, un cierto tipo de reflejo del modelo que tan solo lo “imita”, pero sin encarnar en él las mismas determinaciones que le pertenecen al modelo. El objeto representado en el cuadro – como ya veremos – es tan solo intencionalmente apuntado por un determinado esbozo reconstruido en el cuadro. Independientemente de lo visual que le parezca al espectador, su autopresencia no es, de hecho, nada más que tan solo una apariencia, una especie de fantasma, que no puede existir para sí mismo en una total encarnación de sus determinaciones. No siendo el modelo mismo, aquello que es reproducido, hace en su función de reproducción una simulación, como si fuera por sí mismo el objeto reproducido, de modo como si fuera la persona dada en toda su carnalidad, autonomía e individualidad. “Juega” tan solo a ser el otro, aparenta ser otra cosa de la que en sí mismo es, y esto es, el objeto que reproduce. Si nos adentramos en un buen retrato (fotografía) de una persona bien conocida por nosotros, entonces nos parece como si tratáramos con ella misma: tan vivo, concreto y auténtico nos parece el humano que se nos aparece en el cuadro. No obstante, no llega a haber jamás una identificación o superposición con la persona representada. Existe aquí una frontera infranqueable: aquí – una persona representada únicamente con medios

²⁴ Entendida en oposición a lo que realmente es (N.T)

pictóricos que se nos aparece en el retrato, ahí – una realidad irrepetible y real, que tan solo puede ser reproducida, “imitada” en el cuadro, pero nunca realmente encarnada.

§3 EL CUADRO PURO

No obstante, si en algunos cuadros cae tanto el tema literario, como la función de reproducción, entonces el cuadro se limita únicamente a dos estratos: 1. el escorzo reproducido 2. el objeto representado visualmente por dicha apariencia. La única complicación que puede darse en tal caso, es que si el objeto representado en el cuadro es una persona (resp. generalmente, un individuo psicofísico), entonces se debe diferenciar también entre su cuerpo junto con sus propiedades físicas y los estados psíquicos por éstos expresados, o bien los rasgos permanentes del carácter de la persona representada en el cuadro. Ya que la función de reproducción en este caso cae, la cuestión de si, y en qué grado los objetos y las situaciones objetuales que se manifiestan visualmente se asemejan a aquellas que fácticamente percibimos en el mundo real se hace completamente irrelevante. Seguramente, en el cuadro debe ser conservada la denominada así por mí “coherencia del objeto”, siempre y cuando en el cuadro puede ser representado visualmente algún objeto determinado.

De lo que se trata con ello es de lo siguiente: los objetos, que nos son dados en la experiencia (particularmente sensual), o bien indicados por ciertos axiomas aprióricos, se dividen en ciertas especies y tipos de acuerdo con ciertos momentos superiores presentes en ellos, que solemos denominar como “tipos” generales. Aquellos tipos, al menos en algunos casos, se nos hacen presentes a la vista como un momento específico en los objetos que nos son dados en la experiencia y marcan el conjunto de una manera específica. Dicho momento exige la coexistencia de un conjunto de propiedades (momentos cualitativos) en el objeto de un determinado tipo que, entrando en armonía las unas con las otras, conducen a veces a la aparición de un momento sintético: justamente el momento que determina el tipo del objeto. Dicha selección – siempre y cuando se mantenga la identidad del tipo de objeto – puede seguir padeciendo modificaciones en cuanto a las propiedades particulares que lo componen. Qué cambios

son permitidos en los casos particulares es algo que requiere una investigación aparte. Es incluso algo dudoso si lo que se da aquí son contingencias puramente empíricas o si, por el otro lado – unas ciertas regularidades necesarias. Parece seguro, sin embargo, que en cada caso existen unas fronteras que no se pueden franquear, siempre y cuando el tipo de objeto tiene que ser mantenido. No obstante, otras propiedades del objeto, que no entran en la composición de dicha selección de propiedades, son variables dentro de unos límites que hacen que la variabilidad no influya de manera desmesurada en la variabilidad de las propiedades que están directamente relacionadas con el tipo del objeto. Las leyes de dependencia entre el tipo de objeto y la selección de propiedades subordinada a éste son, generalmente, de naturaleza apriorica (es decir, que están determinadas necesariamente por las cualidades mismas, que suponen la materia de las propiedades que entran en juego). Generalmente no es tan fácil detectar los vínculos entre los momentos cualitativos, que determinan de forma inmediata un tipo dado y, además, independientemente de si se trata de vínculos solamente empíricos, o bien, de vínculos esenciales necesarios. Usualmente, los captamos mediante experiencias casuales, sobre todo, cuando el objeto, gracias a las circunstancias ocurridas, sufre unos cambios tan profundos que la frontera de la transformabilidad permitida es franqueada, y entonces el tipo llega a su modificación o, incluso, destrucción. Las experiencias de ese tipo se suelen conseguir de la manera más fácil al experimentar con arte. En la práctica, si queremos mostrar en el cuadro a un ser humano y, además, por ejemplo de la llamada “raza blanca”, entonces debemos sufrir las consecuencias de esa decisión: con toda la enorme variedad de rasgos faciales de la cara humana, algunos de ellos los tenemos que pintar y otros, abandonar. Es decir, debemos reconstruir alguno de dichos escorzos, con las que los rasgos “dictados” de alguna manera por el tipo general de la forma facial del hombre blanco se visualicen “en el cuadro” y, otros, no aparezcan en absoluto.

Si al reconstruir los escorzos en el cuadro y, lo que es lo mismo, al representar en él los objetos, conseguimos mantener las leyes de la “consecuencia objetual”, entonces el objeto representado aparece *sub especie* de su tipo general. Si, por el otro lado, las propiedades bajo las que tratamos de representar el objeto no están adecuadamente seleccionadas, si no concuerdan con el tipo del objeto, entonces a menudo ocurre que el

tipo del objeto no llega a manifestarse en el cuadro. Puede pasar, sin embargo, que con la ayuda de unos medios adecuadamente aplicados conseguimos, por un lado, llegar a representar ante la vista en el cuadro un tipo general de un cierto objeto representado y, por el otro, otorgarle al objeto una serie de propiedades, que no le pertenecen a la selección de propiedades del *idealiter* permitido por un tipo de objeto dado; se llega entonces a presentar en el cuadro un determinado tipo de objeto inarmónico, cargado con una inadecuación interna, un objeto que se encuentra en un estado de “explosión” interna, como lo diría Husserl. Pueden existir distintos tipos y grados de tal disarmonía en el cuadro. Algunos de ellos no interrumpen la función general de representación que cumplen los aspectos reconstruidos. En tal caso aparece en el cuadro, pongamos por caso, una cosa individual de una determinada especie, y tan solo algunas de sus propiedades o rasgos visuales no concuerdan. No obstante, ese tipo de discordancia puede a veces poseer un encanto estético muy particular, para el que se introduce dicha discordancia en el cuadro. Puede, sin embargo, ocurrir que tal discordancia es tan grande y vistosa que no tan solo carece de valor estético, sino que imposibilita incluso la manifestación del objeto introducido en el cuadro. La unidad del objeto queda violentada y tan solo medios artificiales de representación posibilitan todavía una apariencia de la presencia de algo que, gracias a su forma, tiene que suponer la unidad pero que, simultáneamente se está disipando, ya que las cualidades que le son adscritas disipan dicha unidad. O bien, dicho de otra manera: si el escorzo reproducido en el cuadro tiene que ser aun el escorzo de algo uniforme y, en particular, el escorzo de una cosa de un determinado tipo, entonces – no tanto debido a la semejanza con un determinado objeto real, trascendente respecto del cuadro, como debido a una posible uniformidad del objeto, su armonía interna dictada por la coherencia del objeto – no pueden aparecer en la superficie de la pintura manchas de color, tales que no se adecúen al contenido de un escorzo dado y que, además, estorben su función de presentación ante la vista de un objeto uniforme. O, dicho lo mismo aplicándolo a al objeto representado en el cuadro: si en un cuadro dado tiene que ser mostrado visualmente un objeto de un determinado tipo, entonces las posibles desviaciones (“deformaciones”), por los cuales el objeto representado se diferencia de los objetos reales de ese tipo, que nos son dados

habitualmente en la experiencia, pueden ir tan solo tan lejos, como lo permite la coherencia del objeto, es decir, como sea necesario para que se mantenga la mismidad del tipo o de la identidad y una unidad interna del objeto dado. Es cierto que en detalles es más difícil juzgar hasta qué punto pueden ir las desviaciones respecto de la “naturaleza”, ya que más de una vez se trata de vínculos puramente empíricos entre las partes, resp. propiedades de las cosas, que “deben” ser representadas en un cuadro dado. No cabe duda, de que precisamente las fronteras de los vínculos puramente empíricos (contingentes) de pertenencia de los momentos objetuales particulares pueden ser, a menudo, franqueadas por el pintor sin derrumbar ni la unidad ni el tipo del objeto representado ante la vista en el cuadro. Podemos, por ejemplo, pintar a las personas o, de forma más general, a los seres vivos con dos o más cabezas, con dos caras o con unas proporciones completamente distintas de las que nos encontramos normalmente en la naturaleza (como ya ocurrió más de una vez en el arte griego o, más tarde, en la obra de Rubens: el gran cuadro representando una de las escenas de la vida de Catalina de Medici en el Louvre, una serie de mujeres tienen unos cuantos pares de pechos, etc). Ese tipo de deformaciones, por mucho que no sean tan llamativas, aparecen en los cuadros más a menudo de lo que suponemos. No están en discordancia con el cuadro como tal. Es cierto que hay que procurar también que las desviaciones (deformaciones) del objeto representado en el cuadro no sean respecto del objeto real, simples errores del dibujo, por ejemplo, errores en la perspectiva – dicho brevemente, una consecuencia de una defectuosa técnica pictórica – sino deformaciones, que sean claramente el resultado de la voluntad artística y que jueguen un papel positivo en la composición artística del conjunto del cuadro. No se trata con esto a la condición de posibilidad de la existencia del cuadro, sino a la condición de la uniformidad de su sentido artístico y del valor, tanto artístico, como estético. El testimonio mismo del pintor acerca de esta cuestión no es, sin embargo, suficiente, ya que pueden ser a menudo falibles. Tan solo un análisis preciso del cuadro mismo y de su constitución artística y de la técnica pictórica usada para su realización pueden sernos de ayuda en esta cuestión, aunque no siempre consigamos llegar a una conclusión unívoca y del todo cierta.

§4 LA CUESTIÓN DE LOS CUADROS CARENTES DE OBJETOS REPRESENTADOS

La llamada así, deformación de la realidad – como ya había afirmado – no puede ir, sin embargo, demasiado lejos, si el cuadro tiene que representar ciertos objetos. En el caso contrario, el resultado será un tipo completamente distinto de obra pictórica, que difícilmente ya se puede seguir llamando “pintura”. Como lo indican, por ejemplo, las arabescos, algunas obras de vitrales (por ejemplo, los famosos rosetones en la nave transversal de la iglesia Notre Dame en París) y últimamente algunos cuadros del denominado arte abstracto, pueden existir obras pictóricas e, incluso, grandes obras de arte, en los que no llega a haber una representación de ningún objeto uniforme (tanto personas como cosas) y que, en relación con esto, no contienen en sí mismos ningunos escorzos reconstruidos de los objetos en el sentido estricto de la palabra. A pesar de si su valor estético es grande, o pequeño, tales cuadros siguen siendo obras del arte pictórico y, como tales, deben ser analizados. Tan solo se debe considerar con mayor precisión si éstos pueden ser colocados en la misma fila junto con los tipos de cuadros ya mencionados, o si bien suponen un caso límite muy particular, que guarda más parentesco con obras de otro arte totalmente distinto, por ejemplo, de la arquitectura. Para ello hay que, por un lado, analizar con un poco más de precisión, los cuadros en el sentido establecidos ya al tratar los tipos 1-3 y, por el otro, solucionar definitivamente la cuestión de la diferencia entre la pintura en tanto objeto real y el cuadro en un sentido estético. Comenzaré por la primera de las dos cuestiones.

§ 5. EL ESCORZO RECONSTRUIDO EN EL CUADRO Y SUS MODOS DE RECONSTRUCCIÓN

Los cuadros analizados por mí en la sección 3 tienen un doble estrato. Contienen en sí mismas: 1. el objeto representado visualmente en el cuadro 2. el escorzo que representa

dicho objeto que es reconstruido en el cuadro. Dicha distinción nos ofrece quizá el argumento más fácilmente captable en pro de que el cuadro no es idéntico con la pintura en tanto una cosa real. En la pintura no hay en absoluto objetos (cosas, personas) representados, mostrados al espectador, ni tampoco ningún escorzo reconstruido. Existen, sin embargo, algunas partes o propiedades de la pintura que determinan si y cuáles de los escorzos reconstruidos se le pueden constituir al espectador, con lo cual, también si y qué objetos llegan a ser representados en él. Estas partes particulares (la capa de pigmentos de color en el lienzo, papel o madera) y las propiedades de la pintura determinadas por ellas son producidas precisamente por el pintor en su actividad artística, y su creación supone un nuevo estado de una cosa real que es igual de real que ella. Lo que, en dicha creación, posee tan solo su necesario fundamento óptico, pero que para constituirse plenamente requiere de otro fundamento óptico – en el espectador – es el cuadro en el sentido propio de la teoría del arte y trasciende en su esencia lo que es real y de hecho, lo hace de maneras muy distintas, justamente debido a que está compuesto por muchos estratos (objeto y escorzos) que simplemente no están contenidas en absoluto en la cosa real llamada pintura. Por eso, se abre ante nosotros la tarea de determinar el modo de ser característico del cuadro. El hecho de que no es simplemente *la realidad* ya quizá se nos dibuje en este preciso momento en base a nuestras consideraciones. Pero esto dice todavía demasiado poco. En las consideraciones siguientes resultará incluso que la palabra “cuadro” significa aquí distintos objetos para la captación de los cuales se necesitarán distinciones más avanzadas. Pero también para una mejor orientación en la constitución del cuadro no será todavía suficiente la distinción entre el objeto representado y el escorzos reconstruido.

Hay que distinguir, ante todo, los distintos papeles y funciones que los componentes del cuadro pueden desempeñar:

1. se puede hablar de la simple existencia de los componentes del cuadro en él: cada componente del cuadro cumple – si se puede decir esto así – la función de tomar parte como un elemento del cuadro, de estar contenido y de simplemente *ser* en dicho contener.

2. cada componente o momento del cuadro contribuye también a su conjunto en que, en sí mismo, es algo determinado; su presencia en el cuadro enriquece el cuadro con todo eso que él, en sí mismo, es (con una cualidad que lo genere, o con otros complementos). Dependiendo de cuál sea la determinación del componente, puede jugar en el cuadro un papel más avanzado, que va más allá del mero enriquecimiento que, de hecho, no todos los componentes del cuadro desempeñan ni pueden desempeñar.

3. un componente del cuadro puede jugar en el conjunto del cuadro un papel constitutivo, que surja de su determinación y de su participación en el cuadro. Éste trata, o bien, de generar (o conllevar) otros componentes de la obra, o al menos apoya su existencia en el cuadro. De este modo, por ejemplo, los colores (manchas de color) que se dan en el cuadro bajo unas determinadas formas son, en varios sentidos, sus componentes constitutivos, es decir: a) llevan a la presencia en el cuadro de los escorzos adecuados y, de forma mediata, a la manifestación de determinados objetos representados b) presentándose en un orden determinado y en una determinada calidad, brillo y saturación unos juntos a otros, llevan a distintos fenómenos de contraste y armonía o disharmonía del color y, de forma mediata – eventualmente a la presencia de caracteres y atmósferas emotivas que, de otro modo, no se darían en el cuadro. De un modo similar: algunos componentes y momentos de los escorzos reconstruidos, al igual que las escorzos mismos, cumplen un papel constitutivo debido a que generan en el cuadro la presencia de unos determinados objetos representados por éstos. Sin embargo, también algunos de los rasgos de los objetos representados cumplen en el cuadro un papel constructivo (por ejemplo, los rasgos faciales) generandola aparición ante la vista de unos determinados estados psíquicos (por ejemplo, de asombro o temor, etc.) o de los rasgos del carácter de un determinado individuo psicofísico o, incluso, la presencia visual de dicho individuo. O, con tal de ofrecer un ejemplo más del papel constitutivo de un componente del cuadro: la orientación en el espacio de los miembros de un ser humano o de un pájaro, o unos árboles doblados por el viento le imponen al espectador un determinado movimiento del cuerpo dado. Se comporta, pues, constructivamente respecto del movimiento, ya que le debe tan solo a él su presencia visual en el cuadro, independientemente de si cumple por sí solo un papel constitutivo o no.

Se debe, sin embargo, establecer otra distinción importante, y es la distinción de las cualidades de distinto tipo, que pueden estar presentes en el cuadro en tanto obra de arte:

1. existen sin duda cualidades que, independientemente del papel que cumplen en el cuadro, son en sí mismas estéticamente completamente indiferentes, es decir, que no tienen un valor ni positivo ni negativo estéticamente, independientemente de lo gran que pueda ser su significado para la presencia en el cuadro de otros componentes estéticamente valiosos.
2. existen cualidades que poseen un valor estético. Destacan por a) el hecho de ser en sí mismas o en colaboración con otras cualidades, de una manera u otra, estéticamente solemnes b) suponen en el cuadro (de forma más general: en la obra de arte en sí) un elemento activo de la obra, que genera en el espectador una actitud estética y que le incita a cumplir una vivencia estética, en particular influye en el desarrollo de su fase emocional. Existe una multitud diversa de cualidades estéticamente valiosas y me iría muy lejos de mi tema principal si quisiera considerarlas más de cerca todas. De momento, basta con ofrecer algunos ejemplos para una primera orientación. Pueden ser tanto de naturaleza formal, como material y tener un valor tanto positivo como negativo.

Por ejemplo, simétrico, asimétrico, bien formado, amorfo, firme, expandido, no uniforme, claro, transparente, oscuro, opaco, enredado, noble, distinguido, refinado, elegante, ordinario, simplista, inelegante, nuevo, fresco, original, curioso, banal, cómico, chistoso, grotesco, serio, festivo, solemne, ligero, pesado, blando, duro, afilado, balanceado, sereno, intranquilo, dinámico, tenso, triste, desesperado, trágico, terrorífico, alegre, feliz, caliente, frío (en un sentido emocional), natural, simple, artificial, etc.

Entre otras, existen cualidades que poseen un valor estético, que están estrechamente conectadas con la materia de la obra de arte. En la pintura tenemos, por ejemplo, colores “chillones” y “suaves”, “saturados” y “pálidos”, etc; en la música tonos “llenos” y “finos”, tonos “melódicos” y “afilados”, tonos “rasposos” etc. Con todo esto, hay que diferenciar entre las cualidades valiosas estéticamente autónomas y absolutas, que le deben su valor exclusivamente a sí mismas y que son en éste independientes respecto del entorno, y aquellas que tan solo en conexión con otras cualidades adquieren valor, y su

valor lo pueden cambiar bajo la influencia de los cambios de las cualidades co-presentes. Estas últimas son heterónomas y poseen un valor estético relativo. Esto, incluso hasta tal punto que bajo la influencia del entorno pueden pasar de tener un valor positivo a neutral e, incluso, negativo. Quizá dicha distinción sea puramente conceptual y que en la realidad no se den cualidades que tengan un valor estético autónomo o absoluto, sin embargo, esta es una distinción que cabe introducir.

3. Finalmente, existen cualidades de los valores estéticos, es decir, determinaciones más cercanas de dichos valores que diferencian los distintos valores entre sí. Es en ellos donde se constituye la manera en la que los valores particulares o sus conjuntos son estéticamente valiosos. Ya que dichas cualidades estéticamente valiosas son en ellas mismas la materia de las propiedades de los componentes del cuadro o del cuadro entero, entonces las cualidades de los valores estéticos le corresponden de forma mediata al cuadro como sus cualificaciones particulares y, debido a eso, marcan dicha obra (cuadro) en su conjunto. Dicha marca es su valor estético.

Las cualidades de los valores generan, al mismo tiempo, una correspondiente valoración (juicio valorativo) en la que a una determinada obra de arte (resp. a un objeto estético) le adscribimos un valor estético. Sin embargo, antes de emitir un juicio de ese tipo, el valor estético debe – siempre y cuando el juicio tiene que ser tomado de manera primogénita y tiene que tener un fundamento objetual – serle dado al espectador de manera visual y debe ser captado por él como una síntesis de las cualidades de los valores presentes delante-de-los-ojos en la obra. En el juicio valorativo dicho valor, en tanto un rostro particular de la obra, tan solo es captado y resaltado por sí mismo en el conjunto de la obra; al otorgarle un valor a la obra se lleva a cabo simultáneamente una apreciación de la obra.

Existen distintas cualidades estéticas de los valores y, quizá, incluso distintas categorías de las mismas. Existen, por ejemplo, distintas variedades de la belleza de algo que, a pesar de su diversidad, se mantiene en ellas (se deja entrever a través de ellas) como uno y el mismo fenómeno fundamental. Esto se puede captar de la forma más fácil en las

obras bellas que pertenecen a distintas áreas del arte (en los cuadros, esculturas, obras arquitectónicas, musicales, etc.) y que son de estilos distintos. Por ejemplo, la belleza de una catedral gótica difiere cualitativamente de la belleza de un *duomo* románico²⁵ o de un palacio renacentista y, sin embargo, sigue siendo una belleza, que no puede ser identificada con la gracia de un palacio rococó, ni tampoco puede ser incluida en la serie de las variedades de lo que constituye la *gracia*. De un modo similar, la belleza de un retrato de Rafael difiere cualitativamente de la belleza de los retratos de Rembrandt, por mucho que en ambos casos tratamos precisamente con la belleza. En un grado todavía mayor difieren entre sí las bellezas de las obras que pertenecen a distintas áreas del arte, por ejemplo, esculturas, obras arquitectónicas y músicas. Es bella tanto la escultura de Michelangelo, por ejemplo la Pietà en la Academia de Florencia, como la V Sinfonía de Beethoven, por mucho que las diferencias cualitativas de sus bellezas lleguen a ser muy profundas. Sin embargo, su unidad se manifiesta si, tomándolas en su totalidad concreta y visual, las comparamos con la lindura y gracia de una sonata de Mozart (por ejemplo, de la Fantasía y la Sonata B-moll). Hablando con más precisión, la belleza de toda gran e íntegra obra de arte en toda su completitud y unicidad sintéticas es algo totalmente específico, que tan solo puede ser captado de forma mediata, pero que no puede ser determinado de manera puramente conceptual. Sin embargo, a pesar de ello, la última resonancia de dicha belleza o – si alguien lo prefiere así – de su cualidad básica nos es dada a la vista y se mantiene en todas sus variantes como un tono fundamental. Este tono fundamental nos es arrojado de tal manera que incluso, si alguien no es lo suficientemente sensible a las diferencias cualitativas más sutiles, no tan solo lo capta antes que todos los demás sino que también capta tan solo ese tono. Y así, no es capaz de hacerle del todo la justicia a la obra de arte dada. Es, al mismo tiempo, capaz de explicarse incorrectamente la variedad de la belleza, a las que no está acostumbrado, y omitir aquello que es en ellas específico, o – siempre y cuando su insensibilidad a ellas no sea completa – hasta cierto grado juzgarlas o, incluso, despreciarlas. Entonces se

²⁵ Palabra italiana, hoy casi en desuso, que hace referencia a la sede del obispo. Es la traducción más fidedigna a la palabra alemana *Turm* usada por Ingarden en el pasaje original (N.7)

llega a una determinada – aunque todavía positiva – valoración y consideración de una obra determinada como bella, pero no a una consideración incondicional, ya que entran en juego algunas dudas profesadas por él [el espectador], por mucho que éstas no estén justificadas.

No obstante, al lado de la belleza – tanto como una determinada cualidad básica (categoría), como sus múltiples variantes cualitativas – existen también otras cualidades de los valores estéticos positivos. Así ocurre, por ejemplo, con la ya mencionada gracia, lindura, profundidad, madurez o perfección de la obra, etc. Todas ellas son distintas cualidades de los valores o, tal vez, incluso categorías de valores que en los casos particulares se presentan *in concreto* en las distintas variantes cualitativas. No obstante, incluso sus contrarios son cualidades de los valores, pero precisamente de los valores negativos, que se deben diferenciar de la completa “carencia de valor”, es decir, de la indiferencia respecto de las cualidades. Algo así, pues, como la fealdad, desaliño, superficialidad, inmadurez, imperfección – es también una determinada cualidad del valor, pero de lo que se trata no es de una simple falta, no-presencia de un valor positivo, sino de una presencia positiva de una cualidad negativa del valor dada fenoménicamente. Ciertamente, a menudo nos faltan palabras a parte, formuladas positivamente con tal de determinarlas, pero esto no interrumpe en nada su presencia fenoménica en las obras de arte. Si realmente tratamos con una determinada falta, con la pura ausencia de, por ejemplo, la belleza (de una variante determinada), entonces tratamos no con un valor estético negativo, sino con una cosa valorativamente indiferente.

En la obra de arte misma (en el objeto estético) están presentes normalmente múltiples cualidades de los valores (algo es, pues, al mismo tiempo bello, profundo y maduro); con lo que no son normalmente insensibles unas a las otras, ya que entran en diversas relaciones entre ellas, en las que se modifican significativamente en cuanto a sus cualidades y, en estas modificaciones, se entrelazan en un grado tal que, al observar una obra de arte, se requiere a veces una sensibilidad a las distintas variantes y una determinada capacidad de abstracción que se realice en una relación inmediata con lo

que nos es dado ante la vista, con tal de captar por separado y en su mismidad todas las cualidades específicas de los valores presentes en la obra de arte.

Los momentos cualitativos de todos los tres tipos básicos destacados son, para cada obra de arte – que no es tan solo un producto artesano indiferente hacia los valores – igual de importante e imprescindible, por mucho que puedan aparecer en una selección distinta en las distintas obras de arte. En particular, no puede existir un cuadro carente de unos determinados valores de cada uno de los tres tipos diferenciados. Sin ninguna cualidad estéticamente valiosa y sin unas adecuadas cualidades de los valores el cuadro es un producto neutral en cuanto a los valores, un producto que – que es como mucho una reproducción documental (una copia) de una realidad indiferente valorativamente. Es tan solo una particular selección de cualidades estéticamente valiosas lo que lleva a una determinada selección de las cualidades de los valores y constituye positivamente el valor de una obra de arte de un determinado tipo o categoría. Naturalmente, ésta posee también una multiplicidad de propiedades totalmente indiferentes en cuanto a los valores entre los que, sin embargo, debe existir una determinada cantidad de propiedades, cuya determinación cualitativa sea, ciertamente, en sí misma valorativamente indiferente pero que, al mismo tiempo, sirva como fundamento óptico de unas determinadas cualidades estéticamente valiosas, siempre y cuando obtenga de forma mediata una determinada grandeza artística. Es ella la que determina ópticamente las cualidades estéticamente valiosas, las conlleva y determina unívocamente. Mientras que dichas cualidades neutrales cumplan en el cuadro (en toda obra de arte en general) un papel constructivo: producen nuevos momentos de la obra de arte, en particular momentos, sin los que no sería ni siquiera una obra de arte. Producidas por el artista en la obra, sirven de herramienta y del medio para causar en la obra cualidades estéticamente valiosas, de las que depende el valor estético de la obra (del objeto estético). Si en realidad cumplen dichas funciones, entonces son también ellas mismas mediatamente valiosas, mediatamente en un doble sentido: porque les es atribuido el valor de otra cosa, que tiene un valor en sí misma y, además, porque suponen tan solo el medio para la realización de otra cosa, valiosa en sí misma, y poseen por ello un especial valor, que es su importancia. grandeza. Si le son atribuidos a una cosa por el artista, producidos en

ella, entonces tan solo por ello deviene ésta una obra de arte. Es por ello que las denominamos en el sentido estricto de la palabra “valores artísticos”. Y como valores, cuya esencia radica tan solo en su importancia para otra cosa, además de un tipo bastante determinado, son valores relativos, en contraposición a los valores estéticamente determinados, que son en sí mismas valiosas, y entonces poseen un valor en este sentido absoluto, no relativo. Dichas cualidades adquieren también una cierta importancia para un espectador sensible y, de este modo, también una cierta relatividad, pero eso no contradice su valor absoluto. Estas relatividades en relación al espectador las adquieren tan solo secundariamente y tan solo son capaces de adquirirlas, porque poseen un valor absoluto fundamentado en sí mismas. La idea generalmente aceptada que rechaza la existencia de valores objetivos en base a la detección de relatividad de los valores de un determinado tipo es en su esencia falso y habla en realidad en contra de la posibilidad de la relatividad de los valores como tales. Sin embargo, esto se puede entender tan solo si se lleva a cabo la diferenciación de tres o cuatro tipos de valores enfrentados aquí. Naturalmente, esto supone una cuestión fundamental a parte: cuáles de las cualidades neutrales en cuanto a su valor y en qué selección tienen que estar presentes en una cosa o ser producidas por nosotros para que puedan adquirir una importancia estética, *resp.* valor artístico y para que puedan llevar a la constitución de la obra de arte. Este es un asunto tanto de la teoría del arte, como de la teoría de la creación artística. Y hay que hacer notar que dicho asunto fue resuelto satisfactoriamente en muchos casos particulares a través de la acción artística de grandes creadores, aunque a menudo sin una concienciación particular. No obstante, este éxito práctico en sí mismo no lleva todavía a una resolución teórica y una captación conceptual. De este modo, la teoría del arte, así como la teoría misma de los valores estéticos, de alguna manera se queda atrás respecto de la obra de creación de los artistas y en general se nos plantea tan solo como una tarea científica.

Estas distinciones preliminares deben ser tomadas en cuenta en las consideraciones posteriores acerca del cuadro, en particular de los escorzos en él reconstruidos.

Los componentes de los escorzos se pueden dividir en virtud de las funciones que cumplen, es decir:

- a) la presentación de los objetos representados en el cuadro
- b) el enriquecimiento del cuadro con momentos estéticamente valiosos

En el primer caso, éstos son los elementos constructivos del cuadro y, en el segundo, los componentes “decorativos”. Pueden darse casos en los que ambas funciones distintas son cumplidas por el mismo ingrediente del escorzo, pero esto no es necesario. Por ejemplo, un determinado color en una determinada forma superficial pueden cumplir la primera, la segunda, o ambas funciones. En el primer caso, ésta, es seleccionada en virtud de su cualidad de un modo tal que presenta la cara y, en particular, la frente de un cierto hombre, representado también con la ayuda de ésta, mientras que en sí misma es neutral en cuanto a su cualidad y forma. En el segundo caso, esta es, en virtud de su cualidad, no tan solo seleccionada de un modo tal que puede ser tomada por el color de la frente de ese hombre, sino que, además, crea – gracias a su cualidad, brillo y saturación – una cierta mancha de un color amarillo claro uniforme con una forma determinada presente en un cierto punto del cuadro y, debido a eso, supone una valiosa cualidad determinada estéticamente, que en la multiplicidad de las cualidades estéticamente valiosas del cuadro supone un acento particular y “juega” en su totalidad. Que sea a la vez un elemento constitutivo del escorzo no juega ningún papel en esto. De un modo similar, una mancha intensamente azul que representa el ropaje de un hombre determinado puede ser, gracias a su azul intenso de la “belleza” y, por eso, contener en sí misma una cualidad estéticamente valiosa y, además, servir como un momento que entra en un fuerte contraste con la pura blancura de otra mancha, situado al lado de ésta, y ese contraste puede ser, de nuevo, un momento estéticamente valioso en la totalidad del cuadro. Surge la pregunta de si ambas de esas funciones están necesariamente conectadas la una con la otra o si las manchas de color pueden realizar únicamente la segunda función, sin cumplir al mismo tiempo la función de presentación o, al menos, de tomar en ella alguna parte. Este es el asunto fundamental de la posibilidad de una pintura “abstracta”. No cabe duda – como ya hice notar – que muy a menudo, por no decir casi siempre, ambas de esas funciones son cumplidas por el mismo elemento del cuadro. Es también seguro que la primera de ellas, la función constructiva, más de una vez – y en los cuadros malos incluso demasiado a menudo – es realizada sin la segunda. Sin

embargo, ¿ puede darse el caso contrario, primero de todo – sin violentar la estructura fundamental del cuadro y, en segundo lugar – sin introducir en el cuadro una cierta desventaja desde el punto de vista estético? Volveré aún a esta pregunta. Primero cabe, empero, llevar a cabo el análisis de los escorzos reconstruidos en el cuadro.

Para la obra del arte pictórico es característico no tan solo que se tomen en consideración exclusivamente los escorzos visuales o como mucho unos ciertos escorzos que tienen su fundamento en el material visual, sino también que dichos escorzos son reconstruidos exclusivamente con medios pictóricos. Esos medios pictóricos, a su vez, consisten en que una u otra operación técnica causa en cada una de las partes de la superficie del listón o del lienzo en el que se pinta, una permanente coloración de esa superficie. Ésta debe cumplir en el cuadro generado por esta vía unas determinadas tareas, esto es, ante todo, la de reconstruir un determinado escorzo en el que el objeto que tiene que ser reproducido en el cuadro aparece en la experiencia visual. Las manchas de color distribuidas y formadas de maneras diversas tienen que corresponder, en la reconstrucción del escorzo, a los datos sensoriales visuales primogénitos, experimentados por la persona que percibe; deben, pues, causar en el espectador del cuadro datos en un cierto grado similares a aquellos, que posteriormente conducen a la reproducción de un escorzo similar. Naturalmente, la reconstrucción es siempre tan solo esquemática y crea siempre tan solo una cierta aproximación de aquello que en la percepción primogénita de la cosa correspondiente (por ejemplo en el caso del retrato, del hombre correspondiente) es vivido, percibido o constituido como el escorzo de aquella cosa. Lo particular es que en la pintura se trata precisamente de que dicha aproximación no sea una copia exacta, y que incluso en la denominada pintura realista no vaya demasiado lejos. Se la consigue también en los distintos tipos de cuadros con medios distintos y de maneras distintas. Con todo, el objetivo de la reconstrucción de los escorzos no se agota nunca en que la cosa representada en el escorzo devenga la más fiel reproducción de una cierta cosa real, sino que siempre juegan en ello un papel significativo algunos de los motivos decorativos o, mejor dicho – artísticos. Los modos de reconstrucción o, mejor dicho: de la construcción de los escorzos en el cuadro, son por dichos motivos artísticos determinados de una manera significativa, aunque

–mientras sea en construcción del cuadro donde se pone el énfasis de la función de representación – jamás puede haber una arbitrariedad en la elección de la manera de reconstrucción del escorzo. Unos ciertos componentes del subsuelo visual del escorzo reconstruido deben ser, si bien no totalmente constantes, sí mantenidos dentro de unos ciertos límites de la variabilidad. Expliquemos esto en más detalle.

Uno y el mismo objeto – por ejemplo, una cierta cosa material: el árbol, la mesa o la silla – representado en las mismas propiedades visuales (en cuanto al color y la iluminación) y visor desde el mismo lado, se nos puede aparecer visualmente a través de los escorzos reconstruidos de maneras diversas. No se trata con ello de las diferencias entre los escorzos que se generan cuando una cierta cosa la percibimos desde diferentes distancias o bajo iluminación distinta. Entonces, se trata, simultáneamente, de distintos escorzos de la misma cosa. Se trata, sin embargo, de las diferencias que padece uno y el mismo escorzo (hablando con más precisión: el esquema del escorzo), es decir, el escorzo que nos hace aparecer visualmente uno y el mismo objeto desde el mismo lado y la misma distancia (desde el mismo ángulo), en las mismas propiedades visuales del objeto, y en las mismas condiciones objetuales y subjetivo-fisiológicas de la percepción. Y es que a pesar de la identidad del escorzo, las dos reconstrucciones pictóricas de él pueden diferenciarse de un modo doble: 1. en que pertenecen – como se dice de ello en la fenomenología de la percepción visual – a distintas capas constitutivas y se diferencian en los tipos y grados de “racionalidad” del escorzo relacionados 2. los modos de reconstrucción pictóricos específicos. Es más fácil apuntar las diferencias del segundo tipo. Así pues, empezaré por él: Uno y el mismo escorzo puede ser, por ejemplo, una vez reconstruido “dibujando”, y otra puede ser “pintado” por ejemplo con pintura al óleo o acuarelas, o de cualquier otro modo. Esta diferencia de “material” es significativa para el cuadro, en tanto que en la manera visible se marca la distinción en la cualidad y la distribución de las manchas de color en la superficie de la pintura. Ni el lápiz, ni el carbón ni el lápiz de color no pueden jamás llegar a cubrir la superficie de un modo igual como lo hace por ejemplo la pintura al óleo o la acuarela. Esta distinción al cubrir la superficie de la pintura conduce a otra coherencia y uniformidad del color como una cualidad particular que, en consecuencia, causa en el espectador diversos datos

sensoriales, respectivamente, lleva a la aparición superficies coloridas de las cosas representadas formadas de un modo distinto y, al mismo tiempo, apunta a un material diferente de esas cosas, al igual que a una determinación diferente de su superficie (lisa o rugosa). Con lo cual queda una lisura, dureza y rigidez de los cuerpos representados dada a la vista o, por el contrario, su aspereza o suavidad vistas. Es diferente también la lisura de la superficie de la pintura visible con los distintos materiales pictóricos, lo que va de la mano con la existencia o inexistencia en ella de unos determinados brillos o luces. Junto con ello cambia el grado en el que se le hace consciente al espectador que percibe el escorzo reproducido la existencia y la presencia de la superficie de la pintura. Esto tiene relevancia tanto para la función de hacer mostrar un determinado objeto representado mediante el escorzo – y ésta es tanto más eficaz, como menos visible para el espectador la superficie de la pintura – como para la percepción estética del cuadro. Con una cierta, pero no impositiva, visibilidad de la superficie de la pintura, la multiplicidad de los diversos componentes del cuadro es relativamente más elevada y más complejo es con ello su armónica co-presencia que cuando la superficie de la pintura deja de ser visible por completo y desaparece entre los datos perceptivos del cuadro. Una forma diferente del color que proviene del material utilizado al dibujar o pintar posee, empero, en ella misma un significado distinto al constituirse estéticamente las cualidades valiosas. Entonces, incluso si no debería otorgarse un peso de cualidades estéticamente valiosas a las características secundarias de los colores, éstas poseen caso siempre (lo cual depende también de otros momentos del cuadro) una cierta grandeza estética. Poseen, además, un determinado valor artístico.

Una secundariedad diferente en la reconstrucción de los escorzos ocurre cuando éstas, una vez, son generadas “unicoloradamente”, es decir, con la ayuda de distintos tonos o distintos brillos del mismo color (por ejemplo, cuando en el fondo blanco tenemos diferentes tonos de colores neutros) y, la segunda vez, con la ayuda de muchos colores de distinto brillo, cualidad y saturación. También en este caso, surgen de ello diferencias en la manera de representar los objetos a través de estos escorzos como en los efectos decorativos relacionados.

No se debe suponer que el escorzo generado “en el dibujo” tiene que ser ya *eo ipso* tratado linealmente (en el sentido de Wölfflin). Puede ser tratado también no-linealmente, lo que normalmente significa lo mismo que “en forma de manchas”. Pero también la linealidad puede ser en muchos aspectos diversa, dependiendo de la manera de trazar las líneas, su continuidad o discontinuidad, su grosor, su ondulado o rupturas, su bravura o una visible timidez, una angustia temblorosa o una serenidad fluida, la ... de las direcciones de su evolución y su ... paralelo con las demás líneas, etc. También la no-linealidad puede estar presente en diferentes variedades. O bien, se trata únicamente de una manera esencialmente diferente de trazar la línea que en una reconstrucción lineal en el sentido estricto de la palabra, o bien, de un evitar más o menos pronunciado de la línea, un uso exclusivo de la superficies, manchas, una vez grandes, otras, pequeñas, disipadas en puntos minúsculos, etc. Con todo esto, también son posibles diferentes tipos transitorios entre la linealidad y la no-linealidad. La mayoría de estas variedades de la reconstrucción del escorzo es posible, aunque siempre con unas ciertas modificaciones, también en los escorzos “pintados” y no dibujados.

Las diferencias en las maneras de reproducir los escorzos marcadas justo ahora tienen o, al menos pueden tener, relevancia para determinar a qué capa constitutiva pertenece el escorzo reproducido con la ayuda de una o otra “técnica”, como se la suele denominar. Para ejemplificar y explicar lo que quiero decir hablando de las diferentes capas constitutivas, comparemos, por ejemplo, algunos cuadros de Ingres, por ejemplo, la conocida obra ... con los cuadros de los impresionistas franceses (pero se puede también tomar muchos otros ejemplos, que nos puedan hacer visibles la misma diferencia – por ejemplo, los cuadros de Rafael o de Durero, por un lado, y los de Rembrandt, por el otro).

Los escorzos en los cuadros de Ingres hacen aparecer los objetos que en ellos se manifiestan como cosas separadas por superficies constantes, unívocamente determinadas: dichas superficies son “pintadas” de una manera tal que las vemos en cada una de las partes como unívocamente ubicadas, esbozadas claramente en el espacio – en el espacio representado en el cuadro. Esta separación unívoca con superficies constantes se gana aquí no tan solo por una visible constante en la separación de la silueta de una

cosa dada de su entorno inmediato, sino también por el hecho de que dentro de la silueta misma la separación de la cosa dirigida hacia el espectador está cubierta con colores claramente localizados y – si se puede decir así – uniformes, lisos. La superficie del objeto (por ejemplo, del cuerpo de la chica representada en el cuadro) es en sí misma visible y, primero de todo, en una manera tal que – con una actitud adecuada por parte del espectador – no se ve por completo la superficie de la pintura y, además, que de algún modo entre la superficie de la cosa representada y el espectador – todo esto dentro del espacio representado en el cuadro mismo – es visible una parte del espacio (del aire entre la cosa y el espectador). La superficie de la cosa representada – gracias a una adecuada organización de los colores – es presente tan claramente, como si fuera palpable: se tiene la sensación de que se la puede tocar en todas sus rupturas y pliegues. Se debería investigar con mayor precisión de qué propiedades de las manchas de color, visibles en el cuadro, y de qué momentos característicos de la manera de poner la pintura en la superficie del cuadro depende dicho fenómeno. Por ahora, no obstante, lo más importante es que nos hagamos conscientes del tipo especial de la constitución del escorzo visual de la cosa representada en el cuadro (en particular del cuerpo humano en cuyo color se percibe de alguna manera su lisura y suavidad), diferente de la manera que está presente, por ejemplo, en los cuadros impresionistas a la hora de representar objetos similares, es decir, por ejemplo, también del cuerpo femenino. Se trata con ello no tan solo de que, como de hecho ya se hizo notar hace tiempo, en el cuadro impresionista aparecen visualmente el aire y la luz como factores a parte, que se van deslizando por la superficie de las cosas representadas y dejando en ellas sus manchas cambiantes, que pertenecen claramente no al color del objeto representado en el cuadro y mediante las cuales el color trasluce de algún modo. Más importante es el hecho de que en el escorzo de la cosa representada, reconstruido de manera impresionista su delimitación por unas superficies constantes, unívocamente determinadas y situadas en el espacio (representado) no es en absoluto directamente visible y en su precisión no es visible en absoluto. Y otra vez, no se trata aquí de una manera completamente distinta de la delimitación de la silueta de una cosa dada respecto de su entorno inmediato (delimitación que no se podría “estirar” con una línea continua del, así llamado,

contorno sin una salida radical fuera del escorzo dado y sin un cambio profundo de su tipo), sino de una particular propiedad del escorzo, relacionada de manera significativa con su tipo. Y es que este tipo de contorno o delimitación linealmente tajante no existe en absoluto en este tipo de escorzos. Además, las distintas manchas de color situadas una al lado de la otra, solapándose parcialmente no se organizan en este caso en distintos grupos de este tipo, con tal de que cada una de ellas represente un cuerpo dado, y las otras los objetos del entorno, que se separen las unas de las otras de forma tajante. Es necesario, entonces, un cierto tipo de recolección de las múltiples manchas de color en un escorzo de la misma cosa por parte del espectador, con lo que tan solo entonces se llega a contraponerlas con las otras, también recogidas en uno, múltiples manchas de color. El espectador es aquí necesario para la construcción de los escorzos coherentes, como un factor que queda fuera del cuadro, tan solo gracias al cual llega a constituirse el fenómeno visual de las cosas y personas representadas. Pero incluso entonces no se alcanza lo mismo que se consigue en el anteriormente mencionado modo de reconstrucción de los escorzos (llamémosle escorzos “objetivamente interpretados”). En los escorzos “impresionistas” tampoco el interior de la superficie de las cosas dirigidas hacia el espectador no es dado en un determinado conjunto de convexidades y oblicuidades ya listas, determinados de una vez por todas, cruzándose las unas a las otras de manera continua en las curvas de los pliegues claramente visibles.

La superficie del cuerpo – siempre y cuando tiene que ser vista en primer lugar – se manifiesta a través de las distintas manchas de color aparentemente no conectadas y no pertenecientes las unas a las otras. Con una actitud adecuada y un comportamiento activo por parte del espectador ésta debe todavía constituirse. Mientras que una determinada multiplicidad de los datos del color (que le son impuestos al espectador mediante unas adecuadas manchas de color de la pintura) es sensorialmente sentida o percibida por el espectador, éste capta los datos sensoriales y los recoge en escorzos coherentes, y la vivencia de dichos escorzos le hace posible ver un uniforme – a pesar de los múltiples tonos – tinte del cuerpo representado. Ninguno de los tonos de color percibido sensorialmente tomado en sí mismo corresponde exactamente en su cualidad a un tinte uniforme del cuerpo representado. Tan solo a la multiplicidad de las manchas de

color cualitativamente distintas le corresponde el tinte objetual del cuerpo adecuadamente iluminado o cubierto de sombras representado en el cuadro. No obstante, incluso cuando, gracias a una adecuada observación por parte del espectador, gracias a su observación de la superficie de las cosas en las manchas de color y luz que se van deslizando, se llegase a constituir la cosa representada y se llegase a establecer su color propio, de tal manera que éste deviene algo visible o, mejor dicho, que deviene visible la cosa misma, manifestándose a través de la multiplicidad de las luces, sombras, colores, etc. y que, a pesar de dicha mediatez, deviene de alguna manera inmediatamente presente – incluso entonces dicha cosa no se nos aparece como una superficie única cubierta o visiblemente delimitada, uniforme de manera continua en todas sus oblicuidades, pliegues, (...) que separa la cosa del espacio situado delante de ella (dentro del perímetro del cuadro mismo), tal y como ocurría en el cuadro de Ingres anteriormente analizado. Ciertamente, también aquí el cuerpo es dado en su forma propia, sin embargo, falta aquí esa clara delimitación que tan plásticamente era presente ahí.

La diferencia entre una reconstrucción impresionista y objetual de los escorzos consiste en que , en el primer caso, se pinta en el cuadro tan solo esas manchas, colores y luces que suponen el fundamento sensorial-visual de los escorzos, es decir, una cierta multiplicidad de los datos sensoriales para el espectador; por el otro lado, en el segundo caso, es reconstruido el escorzo que se construye en dicho fundamento en las cualidades interpretadas objetivamente, que deben corresponder a un determinado objeto. Si el espectador se rinde ante los impulsos provistos por la pintura y, como ocurre en el primero de los casos, él mismo reconstruye el escorzo correspondiente en la vivencia, entonces se le aparece en el cuadro el objeto representado en toda su concreción y completitud, pero tan solo en su forma puramente visual. Sin embargo, en el segundo caso, es decir, por ejemplo, en el caso de Rafael o Ingres el espectador encuentra – si se puede decir así – escorzos completos y basta tan solo que los perciba y llega a través suyo de una al objeto que se manifiesta.

Con todo, es cosa muy difícil describir positivamente el aparecer de la delimitación visual y superficial en la manera impresionista de reproducir los escorzos de los objetos.

No se puede negar que – con un adecuado modo activo de la percepción del cuadro por el espectador – el objeto representado en el cuadro que finalmente aparece visualmente es, a pesar de todo, separado del espacio que lo rodea (en el cuadro). No obstante, la precisión de la continuidad de las cosas y su superficie es aquí, de todos modos, mínima en tal grado que – si es que se puede estar de acuerdo de que se da en el cuadro en absoluto – las curvaturas de la superficie, sus convexidades y oblicuidad, la determinación de su situación en el espacio representado etc. están cargadas con un determinado tipo de potencialidad, con lo cual, destacan visiblemente por su particular impreparación, intranquilidad, vibración. Quizá precisamente esto excluya que, al ver el cuadro, podamos tener la sensación de que podemos captar o manosear la cosa representada en el cuadro, que podríamos, al tocarla con la mano, justamente llegar a una determinada superficie que en el cuadro tan solo queda subrayado visualmente en una localización imprecisa. Esencial para la manera impresionista de reproducción de los escorzos es que las pinturas, en realidad untadas en el lienzo, aportan tan solo el soporte sensorial del escorzo concreto, percibido por nosotros al ver las cosas. Este soporte percibido por el espectador al ver el cuadro estimula al espectador a completar la multiplicidad de los datos sensoriales con diferentes – como dicen los fenomenólogos – matices estructurales y de contenido, es decir, a una construcción intencional de un escorzo de una capa constitutiva más alta. A los matices de contenido pertenece, entre otros, que gracias a la conexión por parte del espectador de una determinada cantidad de manchas de color en una unidad le son dadas no las manchas, sino, a través de ellas, el color uniforme propio de la cosa y, al mismo tiempo, en constraposición a éste, las sombras y luces que tal vez la cubren. Por ejemplo, vemos entonces el vestido blanco de una cierta señora bajo una iluminación rosa o la nieve blanca cubierto con sombras azules que se extienden en él; en sus pliegues. No vemos, pues, simplemente el vestido “rojo” o la nieve “azul”, sino que diferenciamos – y esto en el “ver” mismo” – el color propio del cuerpo representado: la blancura del vestido y la luz (o sombra) colorida que, de algún modo, flotan encima de ésta. Esta diferenciación, por un lado, del color propio de la cosa y, por el otro, de la iluminación en la que la cosa se encuentra, las sombras y los reflejos que en ella yacen, va de la mano con captar una determinada forma espacial de

las cosas, además de la aparición de unas ciertas cualidades materiales de las cosas representadas, por ejemplo, de la corporalidad del cuerpo, el terciopelo del vestido, la liquidez y translucidez del agua, etc. Al mismo tiempo, aparecen matices puramente estructurales (categoriales) en los que están presentes los objetos representados: aquellos son los momentos propios, radicalmente carentes de cualidades pero destacables en aquello representado. Y es que éstas hacen tratamos, por ejemplo, con una cosa que es el sujeto de unas determinadas propiedades o bien, con un proceso (por ejemplo, con el flujo del agua) que deviene en el tiempo. De esta manera, el fundamento sensorial diverso y cambiante se cubre de una especie de red de estructuras complicadas y de cualidades conectadas las unas con las otras que – siendo presentes en los escorzos – nos hacen posible el hecho de ver los objetos representados. O, dicho de otra manera: tan solo esta manera de completar el fundamento sensorial que proviene de la pintura impresionista nos permite el aparecer visual del objeto representado en el cuadro. Del cumplimiento de las operaciones subjetivas relacionadas con ello, muy parecidas a aquellas que hacemos cumplir de un modo no intencionado y sin destacarlas (acentuarlas) concientemente en el ver normal, cotidiano de las cosas en el espacio real, estamos, al menos en cierta medida, exentos al mirar ese tipo de cuadros, como, por ejemplo, el ya mencionado cuadro de Ingres (y, naturalmente, entran aquí en juego también los cuadros de, por ejemplo, Rafael, Leonardo, Durero, pero no las obras de Rembrandt y, todavía menos, la de los impresionistas contemporáneos). Se puede decir que los cuadros de los maestros mencionados aquí en el primer grupo nos echan la mano tan solo en la tarea de completar los escorzos, ya que en sí mismas nos dan no solo y no tanto el fundamento sensorial de los escorzos, como también los matices estructurales y materialmente-objetivos que crean el escorzo concreto de la cosa representada junto con el fundamento sensorial (con una cierta selección de éstos). Dichos cuadros son, de algún modo, “listos” en un mayor grado que las obras de Rembrandt, y mucho mayor que de los impresionistas. En los impresionistas el objeto que se manifiesta a través del escorzo es, al menos en cierta medida, constituido tan solo potencialmente. El fundamento sensorial que nos provee la pintura acuerda, por así decirlo, tan solo los caminos en los que la constitución definitiva del objeto tiene que realizarse y, para la

realización y completitud de dicha constitución es llamado en este caso el espectador que, ciertamente no puede llevarlo a cabo de manera arbitraria, pero bajo la presión y de acuerdo con las directrices del fundamento sensorial de los escorzos, le es dejado un cierto margen de libertad. Naturalmente no cabe suponer que en los cuadros del tipo opuesto el espectador no tenga ya nada que hacer y que con una completa pasividad y con una simple percepción de los escorzos le sea dado visualmente el objeto representado en el cuadro. También aquí es reconstruido ante todo el escorzo – aunque de una capa constitutiva significativamente superior, más “racionalizada” que en el cuadro impresionista. También aquí se necesita, pues, de la colaboración del espectador con tal de que se le llegue a dar al espectador el objeto representado en el cuadro mediante el uso de la función cumplida por el escorzo. No obstante – metafóricamente hablando – el camino que, en este caso, tiene que recorrer el espectador desde la sensación de las manchas de color de la pintura adecuadamente formadas y grabadas en el lienzo hasta el objeto que se manifiesta en el cuadro es significativamente más corto y las operaciones realizadas por el espectador, más simples y, a la vez, más unívocamente determinadas que al mirar el cuadro impresionista. No obstante, está aquí más implicado a la hora de mirar.

El modo de reconstrucción de los escorzos con el que tratamos ya sea en Ingres, Rafael, Leonardo o Durero hace del cuadro un producto mucho más objetivado y racionalizado, de lo que ocurre en el cuadro impresionista. Y es que las diferencias en el modo de la reconstrucción de los escorzos quedan reflejadas en el tipo de formación de la luz representada visualmente en el cuadro. Por ejemplo, en el cuadro impresionista los objetos representados pictóricamente no suponen esta clase de individuos separados, nítidamente delimitados unos de los otros, tal y como ocurre en el segundo de los tipos de obras pictóricas anteriormente diferenciados. También el espacio tridimensional vacío (representado en el cuadro) en el que se hallan cuerpos enteros y sólidos delimitados por planos no llega en los cuadros impresionistas a su representación efectiva en tanto un factor separado en el cuadro. Naturalmente, también aquí existe el espacio pero el contraste entre aquello que es entero, material y aquello que es vacío no se dibuja aquí tan nítidamente. El espacio está aquí de alguna manera lleno de aire, luz y, a menudo,

también de niebla. Ésta es aquí tan solo co-constituida como un *medio* repetido y, a menudo, oscuro y borroso del fondo del que surgen las cosas de una manera poco nítida. No se opone a aquello que es sólido, cerrado en sí mismo, que llena el espacio. Casi se puede decir, por mucho que pueda parecer paradójico e imprevisto que el espacio representado de un modo impresionista tiene, ciertamente, un parecido de familia con el espacio imaginado.

Las relaciones que aquí se dibujan entre el modo de representación con la ayuda de escorzos reproducidos de tal o cual manera y unas ciertas propiedades del mundo pictóricamente representado en el cuadro – apuntan a que el cuadro en tanto producto estético (artístico) supone, a pesar de su construcción estratificada, un todo internamente conectado y que tal vez lo sea incluso en mayor medida que la obra literaria.

Los ya mencionados detalles de la constitución de los tipos de cuadros aquí contrapuestos tal vez se hagan presentes de forma más nítida si les contraponemos los cuadros de un tipo completamente distinto, como el que apareció, por ejemplo, en el cubismo.

La diferencia consiste en este caso, ante todo en el hecho de que, mientras que en los tipos de cuadros ya mencionados el punto de presión se halla en la reconstrucción de (la apariencia?) del objeto representado, en los cuadros cubistas se abandona hasta cierto punto la reconstrucción de los escorzos en virtud de los objetos representados. Se emprende aquí, de alguna manera, un intento de representación visual de la estructura directamente interna de las cosas con, siempre que sea posible, un uso mínimo de los escorzos. Tal vez alguien esté dispuesto a decir que en los tipos de cuadros anteriormente mencionados se pinta las cosas tal y como ellas aparecen y, por el otro lado, en los cuadros cubistas tal y como son. No obstante, por mucho que realmente se ponga aquí el acento en cómo las cosas son en su estructura espacial, tal y como se manifiestan, por ejemplo, en la escultura, no es cierto que sea posible “pintar” directamente las cosas (los cuerpos) en sus propiedades y en su estructura espacial, sin hacer servir para ello en absoluto los escorzos. Y es que esto es, en el sentido estricto de la palabra, imposible. No es, entonces, posible mostrar, con la ayuda de medios pictóricos, cosas espaciales y corporales sin escorzos. Es únicamente posible:

1. Pintarlas en tales escorzos que la “escorcisidad” de los escorzos se marca lo menos posible, así que los escorzos como tales juegan en el cuadro un papel minúsculo y como consecuencia son reconstruidos en una forma muy simplificada y esquematizada, y también junto a una avanzada pauperización de su contenido y, al mismo tiempo, con una avanzada pauperización de su fundamento sensorial; 2. se puede elegir los escorzos cuyo contenido manifieste inmediatamente una adecuada propiedad del cuerpo representado. 3. finalmente, se elige entre todas las posibles propiedades de las cosas representadas justamente aquellas que revelan la estructura interna y, sobre todo, espacial del cuerpo. Y es que en los cubistas se trata particularmente de aquellas estructuras, de la constitución arquitectónica, de dar de alguna manera el “esqueleto” del cuerpo, aunque naturalmente no se omita aquí en absoluto esos factores de la totalidad que son importantes para la pintura como tal.

Entonces cuando los impresionistas ponen el mayor énfasis en la riqueza y la diversidad de los datos de color inmediatos – y por este mismo motivo por ejemplo pinten con particular afecto aquellos objetos que den pie a un juego de colores, por ejemplo, el agua oleado – y al mismo tiempo, con la ayuda de diversos trucos intenten causar la impresión de variabilidad de los datos de color primogénitos, el cubismo emprende el intento de llevar a cabo la más avanzada abstracción de dicha diversidad, pluralidad y variabilidad, de manera que, del fundamento sensorial de los escorzos se reconstruye en el cuadro tan solo el material más simple y más de una vez llevado a una cualidad. Al exterior, este deseo se manifiesta en la operación con manchas de color relativamente grandes, a diferencia del impresionismo, que hace servir muchas manchas minúsculas variopintas o, incluso, borrones.

Por el otro lado – como ya hice notar – se elige para la reconstrucción aquellos escorzos que en su contenido poseen cualidades relativamente más familiarizadas con las propiedades que tienen que ser representadas en las cosas. Al representar una cosa de forma circular se elige por ejemplo entre una gran cantidad de distintas elipses, justamente aquel escorzo en el que la forma del círculo esté claramente presente. Sin embargo, en la pintura impresionista se elegiría más bien aquel escorzo que – aunque demuestre una forma poco similar al círculo (por ejemplo, una elipse muy aplastada) –

es sin embargo pictóricamente más impresionante y refleje mejor el escorzo del círculo percibido al mirarlo en una abreviación de perspectiva dada. Esto conlleva la tendencia a una particular transformación del mundo representado que favorece el hecho de mostrar la estructura anatómica de las cosas. De ahí la tendencia a representar el cuerpo humano bajo la forma de maniqués o como una constelación de muchos bloques geoméricamente simples (esferas, cilindros, hexágonos, etc). Dicha constelación se compone con ello para obtener efectos pictórico y estéticamente valiosos. En este punto tratamos el caso que pertenece a un nuevo conjunto de cuestiones importantes a la hora de considerar la constitución del cuadro. Ahora voy a esta cuestión.

§6. LOS MOMENTOS ESTÉTICAMENTE VALIOSOS DE LOS ESCORZOS RECONSTRUIDOS.

Como ya había notado, en el contenido del escorzo reconstruido en el cuadro se dan, al lado de aquellos momentos cuya razón de existir y función radica ante todo en la representación visual de un objeto dado, también momentos que son en sí mismos estéticamente valiosos, independientemente de si juegan con esto un papel constitutivo en la representación del mundo de los objetos. Están estrechamente vinculadas con el tipo del modo pictórico de reconstrucción del escorzo y el sentido de su existencia en el cuadro es completamente distinto que el de los momentos constitutivos. Su presencia en el cuadro sigue estando en relación con el modo de reconstrucción de los escorzos; sin embargo ésta puede, o bien, agotarse en el hecho de que dichos momentos simplemente existen en el cuadro y que, debido a eso, contribuyen al enriquecimiento de la multiplicidad de las cualidades estéticamente valiosas presentes en él, o bien, además, con esto juegan también un papel constitutivo en que conllevan la presencia en el cuadro de otras cualidades estéticamente valiosas. De ahí surge normalmente la aparición de nuevas cualidades estéticamente valiosas de un rango superior, por ejemplo, de ciertas armonías y desarmonías. Con esto, entran en consideración distintos tipos de las llamadas “composiciones” del cuadro: por composición del cuadro se puede, sin

embargo, entender diferentes cuestiones y es, por ello, indicado, dedicar un par de palabras a este tema.

Ante todo, ocurre aquí una manera de agrupación de los objetos representados dentro de la superficie del cuadro. Éstos pueden estar distribuidos, por ejemplo, en su eje vertical u horizontal, simétrica o asimétricamente respecto de alguno de los ejes del cuadro, en una dispersión homogénea en toda su superficie o, al contrario, en puntos de concentración especiales, etc. Los motivos de esta agrupación y su sentido pueden ser diversos. Pueden hallarse en el tema literario del cuadro (por ejemplo, los grandes cuadros históricos de Makart, Matejko²⁶ o Rubens), o bien estar en conexión con las cuestiones de la constitución artística del cuadro. No obstante, se tiene primero la impresión de que la composición del cuadro refiere ante todo al estrato objetual del cuadro. E, indudablemente, la composición pertenece a dicho estrato si la agrupación de los objetos se lleva a cabo exclusiva o, al menos, mayoritariamente, debido al tema literario del cuadro. El espectador artísticamente ingenuo es, usualmente, también susceptible de entender la composición del cuadro de este modo, porque al mirarlo está ante todo vuelto hacia los objetos representados (cosas y personas) en tanto partícipes de una situación literaria o histórica. Pero en cuanto nos damos cuenta de que los objetos representados están agrupados en el cuadro por motivos distintos de los temáticos, llegamos a la conclusión de que la composición del cuadro refiere, al menos en el mismo grado, a los escorzos. El pintor puede agruparlos en el cuadro de una manera y no de otra porque puede, por ejemplo, arropar a las personas representadas con ropajes tintados de un determinado modo y le importa que en un punto escogido del cuadro aparezcan, por ejemplo, manchas rojas distribuidas al lado de las verdes y amarillas. Éstas representan, por un lado, las propiedades correspondientes de la vestimenta o del cuerpo desnudo de las personas representadas, o de las herramientas por ellos utilizados y, sin embargo, por el otro, crean el sustrato sensorial del escorzo y, estando en este u otro punto del cuadro generan también la correspondiente agrupación de los escorzos en su totalidad. De un modo tal, que la composición del cuadro en el sentido considerado

²⁶ Pintor polaco del siglo XIX (N.T)

ahora refiere tanto a los objetos representados, como a los escorzos que se manifiestan. En ambos estratos del cuadro se pueden buscar motivos y reglas de dicha composición. A la “composición” del cuadro en un sentido un tanto modificado y, al mismo tiempo, ampliado, le pertenece no tan solo la manera de agrupación de los objetos representados o de los escorzos uno al lado del otro sobre la superficie del cuadro, sino también el modo de su distribución en el espacio representado. Se trata aquí, entonces, ante todo, de en qué lugares de dicho espacio se encuentran las cosas representadas: si más en las profundidades, en algún lugar del horizonte, o bien más cerca del espectador o, finalmente – tal y como lo dicen los espectadores – en el primer plano. El espacio representado en la imagen es el espacio orientado (en el sentido de Husserl) y no el físico o puramente geométrico. Es decir, existe en ella un determinado “centro de orientación” (normalmente delante de la imagen) en el punto indicado por la imagen desde el que se ve el espacio representado, o bien desde el que ésta debería ser vista, y alrededor del cual las cosas representadas en la imagen están distribuidas y respecto del cual están orientadas. Están más o menos alejadas de él: hacia la derecha o hacia la izquierda etc., con lo que caen en cuanto a su tamaño, formas y nitidez bajo leyes de la perspectiva. Dependiendo de la composición de la imagen, las cosas representadas están agrupadas en este espacio orientado. Además, están distribuidas de una determinada manera respecto del “centro de orientación” y en esta misma distribución consiste la composición de la imagen en el sentido aquí considerado. El hecho de que un determinado cuerpo se dirija o le dé la espalda al espectador o al centro de orientación puede, con todo esto, darse o bien, debido al tema literario – por ejemplo, las personas representadas se dirigen hacia la persona principal, alrededor de la que se agrupan – o bien porque tienen que dirigirse con un lado (seite) determinado hacia el espectador, con tal de que con su forma o colorido puedan jugar un determinado papel en la composición puramente artística (estética) de la imagen, de la que pronto se hablará.

Gracias a esta agrupación de las cosas en el espacio representado, están también adecuadamente agrupados en el cuadro los escorzos, mediante las que éstas se manifiestan, y esa agrupación suya pertenece también a la composición del cuadro. En

este caso, el sentido estético de los escorzos particulares juega un papel importante en la composición del cuadro. Y es que las cualidades estéticamente valiosas pueden estar presentes tanto en el contenido de los escorzos, como en la determinación de los objetos mostrados en el cuadro.

“La misma” cara, por ejemplo, puede parecer en una abreviatura (escorzo) “bella” , en otra, indiferente en el aspecto decorativo y, en el tercero, puede incluso resultar fea. Igual que en un escorzo puede asemejar “parecida” o “conocida”, viva y simpática y, en otro, ajena, desconocida o, incluso, muerta y entumecida.

En consecuencia, en ambos estratos de la imagen pueden estar presentes cualidades estéticamente valiosas y, además, cualidades de los valores estéticos. El rostro del ser humano representado puede ser “bello” o tan solo “lindo” o, en contraposición, “feo”. Las cualidades de los valores estéticos pueden tener su fundamento también en las adecuadas cualidades de los escorzos, mediante las que se manifieste el rostro dado. En relación con esto se abre la posibilidad de la determinación de otro concepto de la composición de la imagen

En una y la misma imagen puede, en ambos de sus estratos, estar presente toda una multiplicidad de valores estéticamente valiosos que están fundamentados en distintos momentos estéticamente indiferentes de la imagen. Sin embargo, cuando hay muchas cualidades estéticamente valiosas que están presentes en el cuadro al mismo tiempo, éstas pueden – de un modo similar que los tonos particulares o las voces en la obra musical – reconciliarse entre ellas, armonizarse y llevar a la aparición de nuevas cualidades estéticamente valiosas, o bien pueden no reconciliarse entre sí y causar distintas disonancias que son cualidades valiosamente negativas separadas, existentes para sí. Éstas pueden estar presentes de manera suelta unas al lado de otras, sin relacionarse las unas con las otras y sin llevar a una síntesis cualitativa, o bien, al contrario, juntarse orgánicamente y, de alguna manera, soldarse entre sí.

En cada uno de estos casos, son introducidas las adecuadas cualidades de los valores estéticos que – siempre y cuando algunas de ellas estén presentes en la misma obra – pueden, de nuevo, guardar distintas relaciones entre ellas, juntarse las unas con las otras, reconciliarse y, finalmente, constituir *una* cualidad estética, o bien, entrar en conflicto

entre ellas, eliminarse mutuamente, de manera tal que, por ejemplo, finalmente, todo se neutralice mutuamente y surja de aquí una creación carente de valor, por mucho que existan en la obra muchas distintas cualidades estéticamente valiosas. En cada uno de estos casos, la imagen adquiere otro rostro estético. Debido a las cualidades estéticamente valiosas presentes en él, está compuesto de una manera distinta o posee una composición diferente. Por composición se entiende aquí, entonces, la forma cualitativa del cuadro, que surge de una determinada multiplicidad de las cualidades estéticamente valiosas, su ordenamiento y distribución en la imagen. El artista al crear la imagen cuenta con qué composición valiosa debe darle a su imagen. Es, con esto, un asunto secundario cómo llega a esta composición: si el artista de entrada capta la forma valiosa de la imagen, que surge en último término de su constitución, o si bien, su captación se realiza tan solo durante la creación de la imagen, cuando ya fueron realizadas en él ciertas cualidades estéticamente valiosas. No obstante, si esa composición valiosa es realmente realizada en el cuadro, entonces el artista adquiere el valor estético cualitativamente determinado, el valor del cuadro entero, y no tan solo de las partes particulares o de los momentos.

Esta composición del cuadro dibujada ahora, la llamo “composición artística”, aquella de la que trata el artista al crear el cuadro o la obra de arte en general. Las composiciones anteriormente referidas – siempre y cuando tienen que llevar a un sentido uniformemente completo de la obra de arte – tienen que ser conducidas bajo el dictado de la composición artística del cuadro. En el conjunto del cuadro, que en su fundamento tiene componentes estéticamente neutrales, existe no tan solo una particular agrupación de las cualidades estéticamente valiosas, como de sus grupos enteros en la totalidad de la obra de arte que posee uno u otro valor. El artista crea su obra de arte para esa totalidad cualitativa y valiosa y para el particular juego que se desarrolla en el interior de la obra entre las cualidades y entre sus grupos enteros. La imagen que se encuentra sobre el fundamento de esta totalidad – como una creación que compuesta únicamente por la selección de los escorzos y los objetos que se manifiestan a través de éstos – supone tan solo el medio para la formación de esta totalidad cualitativa y valiosa y para su mostración al espectador invocado para tal fin.

A la generación de la totalidad de las cualidades estéticamente valiosas contribuyen especialmente las cualidades estéticamente valiosas que están presentes en los escorzos reconstruidos, o bien, contruidos en la imagen. En este aspecto, tiene un significado esencial no tan solo la selección de los escorzos, sino también su modo de reconstrucción. Este modo va relacionado con el caso de cómo será construido el fundamento sensorial de los datos de los sentidos de los escorzos particulares. Y es que ya las manchas de color mismas – debido a su cualidad, brillo, saturación, al igual que su forma – pueden llevar encima las cualidades estéticamente valiosas y, o bien, cada una de ellas por separado, o bien tan solo en su coexistencia con las demás, adecuadamente seleccionadas. Y es que existen cualidades de los colores que son, en su apogeo, “majos”, o bien “chillones” o “delicados”. También pueden ser “excitantes”, al igual que algunas tonalidades del color rojo, o “calmantes”, como por ejemplo el azul claro. Pueden ser “blandos” o “duros”, “tenues” o “luminosos”, Existen también colores “puros” y “sucios”, “llenos” y “fracturados”, “profundos” (por ejemplo, un cobalto profundo) y “llanos”, y todo esto son, precisamente, las determinaciones visuales de las cualidades colorísticas mismas que encontramos en ellos y que son estéticamente valiosas o que, al menos, pueden serlo si se dan con otras cualidades de los colores con los que – como se suele decir – armonizan o contrastan o bien generan este u otro acorde colorístico. Por ejemplo, el negro profundo (de una buena fotografía) y el blanco puro brillante que contrasta con él, la rojez de las amapolas o el oro claro de algunos pelos rubios – todo esto son ejemplos en los que se dan cualidades estéticamente valiosas que, en todo caso, se dejan captar. Después, empero, hay cualidades que se muestran captando el ojo de distinta manera en unos ciertos acordes generados de unos cuantos colores, cualidades que, en su mismidad, apenas se dejan nombrar y que se dan mayoritariamente en los cuadros de los grandes maestros que llamamos grandes coloristas. Existen pintores que, sobre el mismo, o casi el mismo tema objetual que juega aquí tan solo el modesto papel de una cierta ocasión, nos cuentan – si así se puede decir – mediante sinfonías enteras de acordes colorísticos coexistentes y, además, múltiples veces, de diversas maneras, en distintas “tonalidades” o, si alguien prefiere, “gamas”. Dichos acordes de color están todos cualitativamente determinados, con que sus

cualidades ya no son en sí mismas colores, por mucho que tengan su fundamento en ellos. A veces pueden ser también estéticamente neutrales pero pueden ser también, de diversas maneras, estéticamente valiosas, dependiendo de qué acordes sean y en qué colores estén fundamentados. No se dejan apenas determinar conceptualmente en su clasificación y realmente tan solo pueden ser descubiertos y mostrados en su mismidad *in concreto* en el arte. Aunque sea cierto que juegan un papel en esto no tan solo los colores, ya que cada color puede darse *in concreto* solamente bajo una cierta forma, y también mostrarse en una extensión determinada. Esas formas de las manchas de color se sintonizan en el surgimiento de los ya mencionados acordes de color y añaden, por su parte, momentos propios para la calificación de dichos acordes.

Sin embargo – como ya mencioné – sobre el fundamento de los datos sensoriales de los sentidos se construye una red de distintos escorzos (en el idioma de Husserl), entonces, de ciertas cualidades saturadas o, más o menos, insaturadas que junto con su fundamento sensorial crean tan solo el escorzo de un determinado objeto o de una cierta calidad concreta suya. Mediante estos escorzos, respectivamente, cualidades, el contenido constituido del escorzo es vivido por el espectador y es usado en su función de representación del objeto. Entre los componentes de dicho contenido existen, de nuevo, aquellas que son estéticamente neutrales y aquellas que son estéticamente valiosas o que pueden serlo. Entre ellas destaca aquel grupo de cualidades que tienen un significado especial para el valor estético de la imagen y que pueden ser denominadas con mayor adecuación como momentos “decorativos”. Se trata aquí de los efectos específicos que pueden ser conseguidos de diversas maneras y, sobre todo, con la ayuda de los así llamados “planos de perspectiva” que aparecen en los escorzos de las cosas representadas. Tanto en la pintura, como en la fotografía artística se había intentado mostrar el objeto en un escorzo tal que sea rico en este tipo de efectos decorativos, ya sea gracias a un juego de luces y sombras particular. o bien mediante formas perspectivistas de la transformación propias etc. Son decorativos en un sentido tal que enriquecen el objeto o el conjunto de objetos con una cualidad estéticamente valiosa, con que lo “decoran”, ornamentan. Aquello que los escorzos ornamentan con la ayuda de los momentos decorativos son los objetos representados mediante esos escorzos. Tanto las

cualidades estéticamente valiosas presentes en el fundamento sensorial de los escorzos, como los anteriormente mencionados momentos decorativos se combinan y relacionan entre sí y con las cualidades estéticamente valiosas de los objetos en una única totalidad de las cualidades estéticamente valiosas que constituye el valor estético de la obra. Siguiendo con lo que ya dije, dicho valor está, en sí mismo, determinado cualitativamente y es responsable de que todas las grandes obras de arte se distingan entre sí cualitativamente respecto de su valor, incluso cuando la categoría del valor sea, fundamentalmente, la misma. Así por ejemplo, las grandes obras de Rembrandt son bellas en un sentido diferente que las obras de Rafael o de Leonardo. Y casi no se puede decir que un valor sea superior a otro, de un modo tal que, por ejemplo, el autorretrato de Rembrandt con la bata sea más bello que alguno de los retratos de Leonardo o su Mona Lisa, lo cual tiene su fundamento precisamente en la esencia cualitativa del valor estético. Todo lo que dije aquí sobre esta materia debe ser tan solo un cierto esbozo o anuncio que tan solo podría fundamentarse sobre la base de un análisis escrupuloso de las cualidades estéticamente valiosas y de las cualidades de los valores por ellas apuntadas en los ejemplos determinados de las grandes obras de arte

§7 LOS MOMENTOS ESTÉTICAMENTE VALIOSOS EN EL ESTRATO DE LOS OBJETOS REPRESENTADOS

Si nos dirigimos al estrato de los objetos visualmente representados en la imagen y al estrato de las situaciones objetuales desveladas con medios pictóricos, entonces nos puede parecer, de momento, que dichos objetos y situaciones son, respecto del valor estético, neutrales. Esta idea fue profesada múltiples veces bajo la afirmación de que tan solo la “forma” de la obra pictórica es estéticamente grandiosa, sin embargo el “contenido” es estéticamente indiferente. Abstrayendo del hecho de que los conceptos de “forma” y “materia” usados aquí son, en los distintos autores, completamente diferentes y, por lo general, insuficientemente explicados, dicha idea aplicada a los componentes de la imagen parece falsa. Naturalmente, si habláramos de las cosas reales tomadas exactamente tal y como éstas deben ser en su propia y simple entidad (es decir, como,

por ejemplo, nubes de átomos) sin ninguna determinación cualitativa que parecen pertenecerles dentro de la experiencia sensorial humana, entonces quizá se podría decir que en su simple entidad y propiedades son completamente estéticamente neutrales. Sin embargo, los objetos representados en el cuadro (cosas, personas, acontecimientos, procesos) no son este tipo de objetos reales (físicos). Son cosas que se manifiestan mediante escorzos pictóricamente reconstruidos y se dan como dotados de distintas cualidades inmediatas y, particularmente, visuales que tan solo parecen reales sin poder, en realidad, nunca devenir reales. En el mejor de los casos son unos ciertas reproducciones fragmentarias y nunca exactas de unas ciertas cosas reales, es decir, que se se nos dan en la experiencia como reales y que, en dicha experiencia, se dan como dotadas de todas sus calificaciones “sensoriales”. Es, por lo tanto, una pregunta completamente nueva e independiente de la ya mencionada afirmación acerca de la neutralidad estética de las cosas reales físicas, si y en qué sentido las cosas representadas en el cuadro son, realmente, estéticamente neutrales. Al considerar esta cuestión se debe eliminar la confusión en la que se cae desde los tiempos de Kant entre el “fenómeno” como el modo en que se le dan las cosas al espectador en la multiplicidad de sus escorzos, o bien como el modo de representación visual en el arte, particularmente el modo pictórico, y el objeto que se manifiesta en los escorzos. Un objeto dado visual y fenoménicamente, por ejemplo, la iglesia de Santa Magdalena en París vista por mí posee – de acuerdo con el propio sentido de las percepciones en las que es dado – sus propias cualidades y caracteres dadas visualmente, por ejemplo, la forma rectangular de su proyección horizontal, las columnas que rodean el edificio principal, el tinte oscuro de dichas columnas, etc. En ellas en tanto sus determinaciones éste se da visualmente en la experiencia completamente independientemente de su las posteriores consideraciones de la teoría del conocimiento, o de cualquier otra ciencia (por ejemplo, de la psicofisiología o de a física) lo confirmen o consideren las calificaciones sensoriales de las cosas dadas en la experiencia tan solo como fenómenos subjetivos²⁷ que no pertenecen a las cosas reales, tal y como éstas son en sí mismas. Pero aunque esto último

²⁷ Aquí fenómeno no debe ser entendido en el sentido fenomenológico del término, sino más bien en su acepción coloquial (*N.T*)

fuera cierto, las propiedades de la cosa que percibimos, dadas visualmente, son – como ya había afirmado anteriormente – diferentes de la multiplicidad de los escorzos concretos de la sensación, que se generan y perecen; y de su fundamento sensorial. Una bola uniformemente roja es – con una iluminación completa – uniformemente roja (es decir, el color de una misma tonalidad, luminosidad y saturación cubre toda la superficie de la bola que nos es dada en la percepción). Sin embargo, los componentes de los escorzos determinados, la sensación de los cuales nos hace percibir una bola uniformemente coloreada, muestra una avanzada diversidad cualitativa del fundamento de los datos sensoriales de los colores. Con razón o no, las propiedades fenoménicas y visuales de la cosa que percibimos nos son dadas como pertenecientes a ella misma y existentes independientemente de la contingencia de la percepción visual. No obstante, los escorzos los sentimos algo tan solo por nosotros vivido y como algo que pertenece al contenido de la vivencia del sujeto perceptor y que, en último término, queda aniquilado con la vivencia en la que es sentido. Se debe, pues, necesariamente diferenciar el uno del otro, sin tener en consideración qué modo de existencia se le va a adscribir finalmente a la cosa percibida y a sus propiedades visuales. Sin embargo, siendo así las cosas, no es cierto que todos los objetos visualmente dados – sin tener en cuenta si es en la percepción o tan solo en la “imagen” – sean indiferentes en cuanto al valor estético. Y, ciertamente: Entre los objetos (cosas) visualmente dados unos son feos, otros bonitos y bellos, horrendos, otros llenos de gracia, encanto, etc. Y, con todo esto, existen diferentes tipos o variedades de la belleza, especialmente cuando de las cosas pasemos a las obras de arte: De una manera diferente es bello un templo griego, por ejemplo, dórico, y de un modo diferente una antigua catedral gótica, y de un modo completamente distinto por ejemplo un paisaje “romántico”. De un modo diferente es bella la Venus de Milo que la Afrodita de Cnidos. Y aunque estos momentos constitutivos del valor estético de la obra de arte no siempre son por nosotros captados, aunque caigamos en diversos errores e ilusiones a la hora de captarlos, éstos no son, sin embargo, “valoraciones” o “ilusiones” arbitrarias, sino que suponen fenómenos concretos fundamentados en los momentos objetuales de un tipo específico. Su fundamento se halla en las diversas cualidades estéticamente valiosas a las que ya apunté aquí más de una decena de veces y que son,

en la gran mayoría, determinaciones de los objetos representados, pero están presentes también en los componentes ingredientes de los objetos. Aquí se debe contentar con tan solo algunos ejemplos de las cualidades objetuales estéticamente valiosas, que se dejan visualizar en la imagen. Por ejemplo, aquí pertenece la comicidad, al igual que la “grotesca”, o uno de sus contrarios: la “seriedad”, o la “banalidad” o la “sutileza”, con aquello que es “gordo” o “obsceno”, con aquello que es, por ejemplo “refinado” y con aquello “fino”, “maduro”, etc. Todos estos momentos son, primero de todo, determinaciones de ciertos objetos o situaciones objetuales o de sus estados, de manera secundaria son, en sí mismos, algo totalmente cualitativo, no formal (estructural). A parte de eso, existen, entre otros, momentos estéticamente cualitativos de las estructuras objetuales mismas, como por ejemplo el entresijo o la transparencia de una determinada estructura, su complejidad o simpleza, su ligereza (gracia) o pesadez, su ritmicidad o su falta de ritmicidad (más generalmente: no-musicalidad), su dinamismo o su quietismo en equilibrio, etc. Estos momentos estéticamente valiosos de las estructuras (formas en un cierto sentido especial) son, en sí mismos, algo cualitativo. Aquí pertenecen, en último término, también las llamadas así “cualidades metafísicas” que traté de esbozar en otro lugar y que aparecen sobre el fundamento de las situaciones objetuales, especialmente sobre el fundamento de varios tipos de asuntos humanos e intersubjetivos. Son cualidades de un tipo tal que la grandeza o la horizontalidad la tragicidad, el horror o aquello agitante, aquello que es incomprensible, lo demónico del acto de alguien o de una persona, la santidad o su contrario – lo “pecaminoso” el éxtasis del mayor asombro o el silencio de la serenidad definitiva, etc. Las cualidades de este tipo no son, simplemente, algunas propiedades específicas de los objetos (de las cosas), pero normalmente tampoco son los rasgos de estos o aquellos estados psíquicos pero son, más bien, un cierto tipo de atmósfera específica, que rodea unos ciertos acontecimientos humanos o suprahumanos o situaciones; son cualidades que, de alguna manera, envuelven a la gente y a las cosas que se encuentran en unas determinadas situaciones o fases de aquello que sucede con ellos, que lo penetran e iluminan todo en ellos, otorgándoles un bizarro encanto. Precisamente es este encanto, común a todos ellos (por cierto, presente en muchas variedades cualitativas y en muchas intensidades) es aquello

que nos estimula de esta manera tan específica, especialmente cuando, gracias a unas circunstancias particulares, tenemos la posibilidad de alternar con las cualidades metafísicas desde una cierta distancia, tras un cierto aflojamiento de la fuerza con la que, en realidad, en la vida cotidiana, éstas se nos manifiestan. Esto ocurre precisamente más a menudo a la hora de alternar con las obras de arte, en las que las cualidades metafísicas se desvelan; el encanto en ellas contenido nos estimula y suscita de una manera específica y, al mismo tiempo, calma en nosotros un cierto hambre o anhelo que tenemos hacia las cualidades metafísicas (y esto a pesar de si nosotros mismos tenemos teóricamente una actitud metafísica o antimetafísica, espiritualista o materialista). Un materialista o un positivista en la teoría filosófica se preocupa igual por las cualidades metafísicas sentidas en la obra de arte, como un metafísico espiritualista convencido. Como mucho puede ocurrir que presente un especial agrado por algunas de las cualidades metafísicas que se le manifiestan en la naturaleza o en el arte. De este modo, todo el asunto de la existencia o inexistencia de este tipo de cualidades no tiene nada que ver con las disputas que se llevan a cabo dentro del campo de la metafísica o con la lucha contra la metafísica. Para nosotros, en este momento, es importante y relevante el hecho de que este tipo de cualidades metafísicas, primero de todo, suponen en la obra de arte el factor estéticamente grandioso (y, quizás, el más estéticamente activo) y, en segundo lugar, que éstas aparecen en todo tipo de obra de arte, ya sea una obra literaria, una obra musical o una obra del, así llamado, arte plástico, es decir, una obra pictórica, escultórica o arquitectónica.

Con esto, ha sido resuelta una determinada cuestión que podría surgir respecto de la obra de arte pictórico: si las cualidades metafísicas aparecen tan solo en aquellas imágenes que tienen algún tema literario, o si también en otro tipo de imágenes, por ejemplo, en los retratos o en las imágenes puras, que representan estos u otros objetos, o finalmente, también en las imágenes del arte “abstracto”. Entonces, sin duda en las imágenes que contienen un tema literario, las cualidades metafísicas tienen, de alguna manera, una mayor posibilidad de aparecer, ya que se abre para ellas todo un campo de acontecimientos humanos, conflictos, etc. Pero, al igual que este tipo de cualidades aparece en la naturaleza dentro de los objetos y los acontecimientos suprahumano, del

mismo modo éstas aparecen en las obras pictóricas que no tan solo carezcan de tema literario, pero incluso no contengan el factor psíquico humano (que se da, por ejemplo, en el retrato), es decir, que son imágenes de la así llamada “naturaleza muerta” o, por ejemplo, puras imágenes abstractas.

Es resuelto, con esto, de alguna manera el antiguo problema entre los así llamados “formalistas” y sus adversarios. Y es que si por “contenido” de la imagen entendemos los objetos en la imagen representados y, particularmente, el tema literario del cuadro, y por “forma” el modo de representación de dichos objetos en los escorzos – entonces podemos decir que los momentos estéticamente valiosos aparecen tanto dentro del “contenido” así entendido, como en la así entendida forma, es decir, tanto en el estrato de los objetos representados, como en el estrato de los escorzos pero, al mismo tiempo, no es cierto que todo lo que esté presente, ya sea en el estrato de los escorzos, o en el estrato de los objetos sea estéticamente valioso. La disputa no se resuelve, pues, a favor de ninguna de las partes combatientes entre sí. Y es que tanto dentro de la forma, como dentro del contenido están presentes tanto los momentos estéticamente indiferentes, como las cualidades estéticamente valiosas y se requieren operaciones espaciales para encontrar éstas últimas en los dos factores de la obra de arte.

Dicha disputa no se resuelve tampoco a favor de ninguna de las partes que tratan de aniquilarse, si por “forma” y “contenido” entendemos algo completamente distinto. Ya mencioné anteriormente que entre las cualidades estéticamente valiosas se dan momentos estéticamente valiosos de las estructuras. Y es que se entiende a menudo por “forma” o, dicho de otra manera, “estructura” de un determinado objeto una cierta selección de las relaciones que se dan entre los componentes de una determinada totalidad y por “materia” (“contenido”) la selección de esos componentes. Entonces dichas relaciones se expresan en unos ciertos rasgos que le pertenecen a la totalidad construida de un determinado modo, es decir, en una cierta forma. Entre estas algunas son – como parece – estéticamente neutrales y otras, estéticamente valiosas. Si decimos, por ejemplo, que una determinada imagen muestra una gran simetría en la distribución de las manchas de color, entonces dicho rasgo es, o puede ser, estéticamente valioso, sin embargo ésta surge de una determinada selección de las relaciones espaciales entre las

manchas de color, gracias a las cuales la imagen está “simétricamente construida”. Estas relaciones pueden ser muchas (por ejemplo, la distancia de las determinadas manchas en el eje de la simetría) pero ellas mismas son estéticamente neutrales, y es tan solo la propiedad de la simetría que surge a partir de ellas lo que es, o puede ser, estéticamente valioso. De igual modo, si decimos que una obra de arte, por ejemplo, una imagen no es uniforme, entonces nos referimos a una cualidad negativamente valiosa estéticamente; pero la no-uniformidad es tan solo una cualidad derivada de la presencia en una obra de arte de muchos componentes diversos y no relacionados estrictamente entre sí, es decir, de las relaciones que surgen de sus calificaciones. Por su lado, estas relaciones en sí mismas, es decir, por ejemplo los grandes contrastes en la calidad de los colores o en las formas de los colores existentes en la imagen son, generalmente, estéticamente neutrales pero, en tanto que conducen a una determinada cualidad negativamente valiosa poseen una cierta grandeza estética etc. De este manera, podemos señalar algunas cualidades “formales” en este nuevo sentido que son o pueden ser estéticamente valiosas, como la simetría o la asimetría, la uniformidad o la no-uniformidad, la armonía o la desarmonía, la buena proporcionalidad o su falta, al igual que la luminosidad y la falta de claridad derivadas de éstas, la transparencia, la complejidad y otras ya mencionadas, y todas ellas, en su fundamento poseen múltiples cualidades “formales” que en sí mismas son estéticamente neutrales. De este modo, se debe llegar al acuerdo de que en la así llamada “forma” de la obra de arte puede hallarse el valor estético del objeto pero, de ninguna manera, en todos sus momentos formales. Del mismo modo se presenta el asunto en referencia a la “materia” (contenido) de la obra de arte, si entendemos por esto ahora la selección de sus componentes. Si, por ejemplo, tomamos por uno de estos componentes el escorzo de una cierta cosa representada en la imagen, entonces – como ya apuntamos anteriormente – éste puede, pero de ninguna manera debe, contener en sí mismo la cualidad estéticamente valiosa y con ello contribuir al valor estético completo de la imagen. La cosa no cambia en relación a los objetos representados en el cuadro. Aquí ya no hace falta desarrollarlo más, pero en todo caso es cosa segura que dichos componentes de la imagen – ya estén presentes en el escorzo de los objetos o en el escorzo de los objetos representados – que

cumplen en la imagen un papel exclusivamente constitutivo son, en sí mismas estéticamente neutrales. No obstante, siempre y cuando los nuevos componentes introducidos por éstos en la imagen contengan entre sus cualidades, cualidades estéticamente valiosas, entonces estos componentes puramente constitutivos de la imagen devienen artísticamente grandiosos.

La posibilidad, subrayada anteriormente, de representar el cuadro objetos (cosas y personas) que destacan por sus distintas “deformaciones” y que claramente se desvían, en varios aspectos, de las cosas de la naturaleza que nos son dadas en nuestra experiencia cotidiana – abre ante el pintor el camino a darle a los objetos visualmente representados en el cuadro unos momentos estéticamente valiosos que normalmente no están presentes en las cosas que nos son dadas directamente dentro de la naturaleza. Este asunto está en relación con los dos anhelos contrapuestos que aparecieron en la historia del arte europeo. En la pintura, en tanto arte representativo, una de las tendencias trata de que los objetos representados en el cuadro reproduzcan – fidedignamente, dentro de las posibilidades – los objetos que se encuentran en la naturaleza. Es esta reproducción fidedigna en la obra de arte de aquello que se halla fuera del arte en la naturaleza lo que es tomado como el ideal: se ve en ello no tan solo el máximo valor de la obra de arte, sino también la condición imprescindible de dicho valor. Este es el lema del así llamado “naturalismo” o “realismo” en el arte. No se hace consciente, con ello, hasta qué medida este postulado se puede en realidad cumplir. No se considera tampoco la cuestión de si una reproducción fidedigna de los objetos reales supone la condición suficiente del valor artístico (estético) de la imagen (obra del arte representativo). Tanto el uno, como el otro parecen ser, por lo menos, dudosos. De todos modos, sean las cosas como fueren, es un hecho que existe también una tendencia opuesta en el arte representativo. Se supone que la reproducción de la naturaleza en el arte no tan solo no es la condición necesaria del valor estético de la imagen, sino que, al contrario, la introducción consciente de unas ciertas desviaciones o, como también se dice, deformaciones supone la condición de la mostración de unas ciertas cualidades estéticamente valiosas, sobre todo si se trata de las cualidades que en la naturaleza no están presentes en absoluto. Esto trata ya diferentes “estilizaciones” a las que están subordinadas distintas “formas” tomadas de la naturaleza

(por ejemplo, de las flores) con tal de otorgarle al objeto una nueva figura y arroparlo de distintas cualidades estéticamente valiosas que se interrelacionan en una unidad armónica. Es una totalidad de un tipo particular, no una unidad puramente formal, propia de cada objeto, si es que ésta existe, sino la unidad cualitativa que consiste en la aparición en el objeto de la cualidad de la figura, que marca uniformemente el objeto entero y, al mismo tiempo, que acopla con ella una cierta multiplicidad de las cualidades presentes en el objeto, que conjugan armónicamente y están conectadas las unas con las otras, cualidades que, de alguna manera se hallan en la base de dicha cualidad suprema, primordial y no tan solo dirigen en la totalidad del objeto, sino que al mismo tiempo conjugan con la cualidad suprema. Cuando la estilización se lleva a cabo sobre el trasfondo de un determinado objeto cuya constitución general y cuyo arsenal de propiedades primogénitas (de la naturaleza) no están presentes en ninguno de los estilos, es decir, por ejemplo, sobre el trasfondo del cuerpo humano, entonces sus partes específicas tienen que ser transformadas en sus cualidades de un modo tal que, por un lado, conserven sus propiedades básicas, que les pertenecen en tanto partes específicas del cuerpo humano y, por el otro, sufran una cierta modificación en la que demuestren no tanto una cierta familiaridad, como una sintonía en la totalidad de una cualidad única, que marque el cuerpo dado de un modo característico.

No obstante, cometeríamos un cierto error si tomáramos el postulado de la familiaridad interna o de la sintonía de los componentes, o partes de la totalidad “estilística” demasiado rigurosamente. Y es que en aquello que denominamos “grotesca” son también posibles diferentes estilos. Al mismo tiempo, empero, no hay grotesca que se dé en una obra de arte sin una cierta desarmonía, sin una diversidad especialmente seleccionada de entre las propiedades o partes del objeto (o, en todo caso, de la situación) o sin una cierta desproporción y de un contraste inesperado pero, no obstante eso, cautivador. Si, a pesar de eso, la posibilidad de una estilización en la grotesca sigue siendo relativamente alta, entonces esto tan solo puede entenderse del modo que, a pesar de dicha desarmonía y de una composición paradójica de las cualidades, la unidad armónica – quizá precisamente bajo la forma del contraste o de la discordia – vence la

multiplicidad de las partes que se disipan y produce una pertenencia de dichas partes con sus determinaciones cualitativas

En los momentos que constituyen el *specificum* de un cierto estilo, el arte (sobre todo el arte pictórico) trasciende lo que nos es dado en la experiencia cotidiana y se convierte en algo creativo, en el sentido estricto de la palabra, respecto de la naturaleza. Cada gran época del arte y cada gran pintor crea en sus obras esa especie de “estilo” propio de los objetos representados en el cuadro, al igual que en los escorzos presentificadores, como, finalmente, de toda la composición artística de la obra de arte. Naturalmente, dos estilos separados difieren en muchos detalles secundarios. No obstante, a pesar de eso, cada estilo verdadero se distingue por una cierta cualidad formal de la totalidad, que marca las obras de un mismo estilo, incluso al haber diferencias significativas entre ellas. Por el otro lado, las obras de estilos diferentes – a pesar todas las similitudes secundarias – son caracterizadas como fundamentalmente distintas. La particular cualidad que supone la marca de un estilo dado se puede – dicho de forma general – captar tan solo como estando delante-de-los-ojos, pero no se puede descomponer en elementos mediante un análisis conceptual. Es, sin embargo, posible, analizar las propiedades de los objetos y sus partes y establecer qué momentos cualitativos fundamentan y condicionan la aparición de dicho momentos cualitativo total en el objeto (o, como mucho, en la totalidad del cuadro). No obstante, eso nos dice poco o nada acerca de dicha marca particular del estilo. Se nos abren también aquí múltiples cuestiones cuya elaboración nos permitiría explicar la esencia de los estilos particulares. Se podría preguntar qué es, de hecho, aquello en el cuadro que lleva la marca característica del estilo; si es el objeto representado, si son los escorzos y su modo de reconstrucción o, finalmente, si es la totalidad del cuadro en todos sus estratos y perfiles. Sería poco cauteloso querer decidir esto de manera completamente general, ya que es posible que el estilo mismo decida sobre aquello que tiene que estar subordinado a él en el cuadro. De esta manera, parece que todas las posibilidades quedan abiertas y que tan solo un estudio detallado de los estilos particulares podrá aclarar el asunto. En todo caso, el estilo mismo, y, respectivamente, su marca cualitativa, es algo que es, en sí mismo, estéticamente valioso, y es precisamente debido a este valor estético inmediatamente perceptible que

durante muchos decenios se crean obras en un determinado estilo. Dicho valor de la belleza estilística no excluye, por cierto, que generalmente llegue el momento en que todos “estén ya hartos” de las obras de un estilo dado y no puedan soportar más su valor estético positivo considerado hasta ese momento y, por tanto, de nuevo, por un tiempo, crean y consideran las obras con un carácter estilístico completamente diferente.

No cabe duda, empero, que también los objetos representados delante-de-los-ojos en el cuadro contengan en sí mismos momentos estéticamente grandiosos y cualidades valiosas, y que no es cierto que ese tipo de cualidades se den exclusivamente en el escorzo reproducido de un tipo constitutivo tal o cual, o en su fundamento de datos perceptivos. Naturalmente, ambas series o selecciones de los momentos de los valores estéticos y, especialmente, de los valores pictóricos, y de las cualidades valiosas están co-presentes en en todo cuadro (siempre y cuando nos abstraemos aquí de los casos radicales) y se mantienen en múltiples relaciones entre sí, que llevan a distintos tipos de fenómenos derivados, como ahora, a los momentos cualitativamente sintéticos, armónicos, etc. Es precisamente la existencia en el cuadro de estas distintas selecciones de las cualidades estéticamente valiosas y de las cualidades que constituyen su valor estético que hace que el cuadro en tanto obra de arte, respectivamente, su concretización, tenga el carácter de una creación igualmente polifónica que la obra de arte literaria, por mucho que dicha polifonía no tenga en el cuadro nunca tantas voces como en una obra literaria. Con todo esto, hay que recordar que en los cuadros que contienen un tema literario dicha polifonía – ante la aparición de un estrato de situaciones vitales humanas y, asimismo, ante la aparición del factor psíquico – se enriquece respecto por ejemplo de los cuadros que representan la denominada así “naturaleza muerta”, con nuevas selecciones de las cualidades estéticamente valiosas. Dependiendo del tipo de cuadro, y también del estilo en el que éste esté pintado, en la síntesis general polifónica de las cualidades de los valores estéticos se resaltan una vez estas, otra vez aquellas selecciones de cualidades; una vez, por ejemplo, las que son propias del campo de los escorzos visuales, la segunda vez, las que aparecen en el campo de los objetos físicos representados en el cuadro, otra vez, justamente, aquellas que están relacionadas con el “tema literario” del cuadro, etc. Todo esto son, sin embargo, detalles que deberían ser

elaborados en las consideraciones acerca de los tipos particulares o estilos de la pintura. Se abren aquí ante nosotros grandes perspectivas para las investigaciones propias del conocimiento descriptivo sobre el arte pictórico. Un conocimiento que, también en la denominada así historia del arte puede y debe tener un amplio uso.

§8 LA RELACIÓN ENTRE EL CUADRO Y LA PINTURA

Entre toda la serie de investigaciones llevadas a cabo se deben ahora sacar conclusiones en referencia a las relaciones que se establecen entre el cuadro y la pintura correspondiente. Estas dos entidades mantienen, por un lado, una relación muy cercana entre sí y, por el otro, se diferencian el uno del otro de una manera significativa. Los argumentos que se pueden aportar a favor de dicha diferencia son los siguientes:

1. La pintura es – como ya dije – una cosa real fabricada sobre este u otro material (madera, lienzo, vidrio, etc). Una vez lista, posee distintas partes (por ejemplo, el pigmento, las pinturas que cubren el lienzo) y propiedades que fueron generadas por el artista sobre el material primogénito y que, durante un tiempo, sufren cambios relativamente insignificantes, por mucho que toda la pintura mantenga siempre relaciones causales con todo su entorno físico y, naturalmente, esté siempre bajo sus distintas influencias.

No obstante, el cuadro – es decir, una particular unión de estratos: el escorzo reconstruido, el objeto representado delante-de-los-ojos y, posiblemente, el tema literario (con lo que tanto el segundo como el tercer componente pueden darse también en la función de reproducción) no es una parte real ni una selección de las propiedades de la “pintura”. Y es que posee unas propiedades y cumple unas funciones que no le pertenecen a la pintura. El lienzo, en el que ésta está pintada, no contiene en sí mismo ningún estrato y por sí mismo no puede representar ningún objeto ni reproducir nada. Por otro lado, las propiedades de la pintura no le pertenecen al “cuadro” en tanto creación artística. Por ejemplo, el hecho de que sea de lienzo, que posea una u otra temperatura, que cuando la temperatura

sube, ésta se dilata, que posee una superficie plana en la que se extiende una cierta cantidad de pigmentos de color. Dichos pigmentos, sin embargo, juegan sobre todo un determinado papel para la existencia del cuadro y sus propiedades, aunque no sea cierto que sus propiedades sean las propiedades del cuadro. Este es el punto que nos puede instruir acerca de la relación entre el cuadro y la pintura. Esto requiere ahora de una mayor explicación.

2. La pintura supone el fundamento óptico físico del cuadro en tanto obra de arte. Y esto primero en el sentido de que el cuadro no existiría sin una pintura que lo sustente en la existencia, aunque ésta, en sí misma, no sería suficiente para la existencia del cuadro. Cuando destruimos una pintura, destruimos el original del cuadro y si, además, no existe ninguna copia o reproducción, destruimos dicho cuadro en general, el cual, tras su destrucción, nos podemos más o menos vivamente imaginar, pero que ya no podríamos nunca más ver *in concreto*. La pintura traza también – como ahora se mostrará – el fundamento de los escorzos reconstruidos en el cuadro y contribuye, asimismo, al mantenimiento de la identidad del cuadro, algo a lo que todavía volveré. Y es que los pigmentos distribuidos en la superficie de la pintura reflejan la luz que cae sobre ellos de un modo tal que la superficie de la pintura está, para el espectador, cubierta con un sistema de manchas de color de una determinada cualidad, brillo, saturación y forma. Es, naturalmente, posible ver dichas manchas de color como propiedades de una cierta cosa física, algo que de hecho ocurre cuando se mira la pintura por ejemplo para fines conservatorios. Pero entonces se ve, ciertamente la pintura, pero no el cuadro pintado en ésta. Y es que las manchas de color generan, ciertamente, la condición necesaria para la actualización de los escorzos reconstruidos en el cuadro por parte del espectador, pero no la condición suficiente. Dicha condición necesaria consiste en que las manchas de color presentes en el cuadro no se toman como un objeto de la percepción en sí mismas, sino que se las usa para la actualización por parte del espectador de una cierta multiplicidad de los datos sensoriales visuales que, usados como el

fundamento sensorial hacen posible la constitución y la vivencia de una cierta selección de escorzos. Se puede entonces decir: las manchas de color de la pintura determinan por su parte el sistema de los datos sensoriales visuales posibles, pero no cualesquiera, sino tan solo aquellos que tienen que ser reconstituidos en el cuadro. No se debe olvidar que la misma multiplicidad de las manchas de color nos provee con los datos sensoriales visuales, que suponen el fundamento sensorial de aquellos escorzos en los que se manifiesta la cosa real, la “pintura”. La presencia de esas manchas de color en la pintura cumple en esa cosa un papel extraño, diferente de aquel que desempeñan esas manchas de color con las que nos topábamos a veces en la guerra en los coches y otro equipamiento militar (por ejemplo, en las capas). En este último caso, servían para que una cosa dada visible desde gran distancia devenga invisible gracias al ajuste del color al entorno (color protector en la naturaleza). Vistas de cerca, parecían un increíble “pintado” del auto, igual de increíble que que las manchas de color en la pintura, pero es cierto que no llevaron a la vista de ningún cuadro. Las manchas de color en la superficie de la pintura son de un tipo tal que inducen al espectador a la actualización de los escorzos que representan delante-de-los-ojos unos ciertos objetos totalmente distintos de la pintura misma. Le proveen al espectador unas ciertas reglas directrices de cómo tiene que entenderla, qué matiz del objeto tiene que actualizar con tal de constituir el escorzo de un cierto objeto totalmente nuevo: las cosas, las personas representadas. El hecho de si dicha regla directriz es siempre unívoca, de un modo tal que el cuadro esté siempre unívocamente determinado en su estrato objetivo, es una cuestión que una consideración aparte y que seguramente pueda resolverse de formas distintas dependiendo del tipo de cobertura de la pintura por los pigmentos. No obstante, de todos modos, la multiplicidad de las manchas de color presentes en la pintura no supone la condición suficiente para la constitución del cuadro, ya que para este propósito se requiere no tan solo el espectador (que puede ser muy diverso) sino también una actitud adecuada que posibilite una captación correcta de algunos de los rasgos de la pintura. [...]

3. Con la diferencia diferencia entre la pintura en tanto cosa real y el cuadro, en tanto creación intencional de un determinado tipo, está estrechamente relacionada la diferencia entre la manera en la que es dado, por un lado, el cuadro y, por el otro, la pintura real (un trozo de lienzo pintado). La pintura es dada en la simple percepción (ante todo visual, pero no exclusivamente), manifestándose en la multiplicidad de los escorzos puramente visuales, percibidos por el sujeto perceptor. Sin embargo, a la hora de mirar el cuadro tiene lugar un proceso de conciencia complejo que requiere un análisis aparte. Desde que Husserl trató esta cuestión, es mayoritaria la idea de que, con tal de ver el cuadro, se debe construir una nueva aprehensión intencional sobre la base de la percepción de la pintura, que nos lleve al cuadro, posibilitando asimismo su constitución en un sentido estético en tanto creación equipada con valores estéticos. El acto de ver el cuadro sería, pues – dicho a la husserliana – siempre un acto por su propia esencia “fundado”, construido sobre otro acto. Dicha fundación sería tanto más complicada y compleja, cuantos más estratos esconda el cuadro, especialmente si cumple la función de reproducción y contiene un tema literario o histórico.

La idea anteriormente mencionada requiere un análisis más profundo, ya que en esta formulación tan breve como se encuentra en Husserl induce a algunas ideas falsas. Una de ellas se podría formular del siguiente modo:

La aprehensión del cuadro está en este sentido apoyada en (construida sobre) la percepción visual que primero percibimos la cosa real: la pintura; y estando apuntando hacia ella y aprehendiendo perceptivamente sus cualidades, nos dirigimos – manteniendo nuestro “apuntar” en la pintura – a la vez hacia algo diferente, es decir, hacia el cuadro en el sentido estético y lo aprehendemos, de algún modo, visualmente. Subjetivamente – la aprehensión del cuadro se construiría desde un cierto momento sobre la percepción de la pintura, de un modo tal que estaríamos entonces sumergidos en el cumplimiento de dos vivencias distintas (de las que la segunda sería ópticamente no-autónoma respecto de la primera). Objetivamente, naturalmente, tan solo en el sentido del correspondiente objetivo de nuestras vivencias que nos es dado fenoménicamente

– tendríamos que tratar, en este caso, con dos objetos que sean, a la vez, distintos, pero de alguna manera particular conectados entre sí: la pintura real y el cuadro en un sentido estético. El segundo de ellos estaría, con todo eso, constituido sobre el primero de una manera más bien poco explicada.

Dicha idea no se corresponde con los hechos, ya que postula la existencia de un proceso de la conciencia que es – al menos hasta cierto grado – en su esencia imposible. Y es que no es cosa posible que, a partir de un cierto momento, estemos simultáneamente cumpliendo el acto de la percepción completa aprehendiendo aquello que es dado en ella y, al mismo tiempo, estemos sumergidos en la aprehensión del cuadro. Y correlativamente: que se dé una respectiva dualidad de los objetos y, especialmente, que tengamos por un lado – dicho a la husserliana – una “pequeña figurita” sobre el papel y, por el otro lado, que nos sea presente delante-de-los-ojos el caballero representado en el cuadro. Es cierto que en Husserl se da una cierta duda acerca de ese “caballero” representado. Por un lado, habla Husserl de él como del caballero *aus Fleisch und Blut* – de tal modo como si el caballero fuese el objeto real (modelo) trascendente respecto del cuadro – ya que precisamente tiene que ser de “carne y hueso” – por otro lado el caballero debe ser, según Husserl, intuido en una actitud puramente estética llamada “modificación de la neutralidad” (en los actos con una creencia indiferente respecto de la realidad) y, entonces, tiene que ser más bien el objeto que se manifiesta en el cuadro mismo, presentado en él mismo e inmanente tan solo respecto de éste, perteneciente a su estrato de los objetos. Tan solo entonces, si el supuesto caballero, tuviera que ser tomado en el primero de los sentidos mencionados y si, al mismo tiempo, aceptáramos la afirmación sobre él, de que éste está pensado (intuido) en un acto puramente pensativo o bien, tan solo mediatamente en la imaginación o en el recuerdo – entonces sería posible y comprensible que, al lado de la percepción sensorial simple de la “pequeña figurita” tiene lugar, al mismo tiempo, una vivencia fantaseante o imaginativamente-recordante que refiere al caballero real pero no presente. No obstante, que sea posible tener perceptivamente la “pequeña

figurita” dada como un componente de la pintura real, del trozo de papel pintado y, simultáneamente, aprehender visualmente (no en la fantasía o en el recuerdo) el caballero representado (que, a todo eso, no es “pequeño” y no es tampoco una “figurita”), esto hay que negarlo, porque no concuerda con la experiencia.

Sería naturalmente una cosa posible poder cambiar la actitud *intermittendo*, es decir, en un período del tiempo percibir la pintura real y sus propiedades y partes particulares (especialmente esa “figurita pequeña”) y, en otro, cumplir el acto de la aprehensión del cuadro y, entonces aprehender visualmente, entre otros, el caballero representado en el cuadro. Surge, sin embargo, la pregunta de qué es lo que ocurre exactamente en este segundo período y si es posible hablar en él sobre una relación de fundamentación del acto de la aprehensión del cuadro en el acto de la percepción completa de la pintura. Y esto es lo que justamente tiene que negarse.

Si en relación a la aprehensión del cuadro por parte del espectador se debe hablar en cualquier caso de una “fundamentación” en algo, entonces ésta debe darse en un sentido especial, diferente de aquel que podría aplicarse en relación a la fundamentación de una vivencia en otra. Y es que parece que la aprehensión visual (el ver) del cuadro en un sentido estético no se apoya en la totalidad de la percepción de la pintura real, sino tan solo en la percepción de una parte de la multiplicidad de los datos sensoriales que suponen el fundamento sensorial de los escorzos de un cuadro dado ¿Como ocurre esto? En la percepción visual que entre en juego al principio vemos algunas de sus partes (por ejemplo, esas “pequeñas figuritas” de las que habla Husserl) o bien las propiedades (por ejemplo, la cobertura de la superficie de la pintura por pigmentos que llevan a una cierta distribución de las manchas de color en ella) que, como propiedades, nos parecen incomprensibles o innaturales o, al menos, se nos presentan como partes o propiedades que no le pertenecen a la cosa dada por sí mismas, sino que le fueron impuestas o otorgadas por alguien diferente en un cierto propósito, de momento incomprensido. Esta incomprensión o innaturalidad de algunas de las propiedades o partes de la cosa real llamada pintura o, en todo caso, la existencia

en ella de un cierto propósito ajeno a ella en tanto cosa material, nos induce a que comencemos la búsqueda de dicho propósito y, al mismo tiempo, que miremos justamente la cosa percibida no como un simple hecho para sí mismo, sino como un medio para otra cosa.