

CUMPLIMIENTO, DISTANCIACIÓN Y EXCEDENTE DE SENTIDO: UNA APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A LA TEORÍA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA *

*Fulfillment, distancing and surplus of meaning: a
phenomenological approach to contemporary aesthetic theory*

Luis ÁLVAREZ FALCÓN**
Universidad de Zaragoza

Resumen

En el presente artículo partiremos del análisis husserliano expuesto en *Logische Untersuchungen* sobre los conceptos de cumplimiento, distanciaci3n y excedente de sentido. El objetivo principal de su argumentaci3n ser3 demostrar la influencia de los problemas planteados por Husserl en el an3lisis de la teor3a est3tica contempor3nea. De este modo, procederemos a la elucidaci3n conceptual de las nociones de materia y cualidad, y de su relaci3n con el proceso de constituci3n de la realidad. A continuaci3n, describiremos la naturaleza de las s3ntesis de cumplimiento que intervienen en este proceso y, por 3ltimo, caracterizaremos el fen3meno de la distanciaci3n como funci3n especial de la conciencia intencional. El objetivo 3ltimo de nuestra exposici3n ser3 demostrar que la inversi3n de esta distanciaci3n es la responsable del excedente de sentido que determina la aparici3n de aquello que denominamos obra de arte, y que las condiciones de posibilidad de su experiencia pertenecen a las mismas condiciones que hacen posible la experiencia en general. La

* El presente art3culo es uno de los resultados del Programa de Investigaci3n «La dial3ctica Verdad-Apariencia en la l3gica de la experiencia est3tica» desarrollado en la Universidad de Par3s-1, dirigido por el Dr. S3nchez Ortiz de Urbina de la Universidad de Valladolid, bajo el auspicio del Departamento de Educaci3n, Cultura y Deporte del Gobierno de Arag3n. Correo electr3nico: falcon@unizar.es. Fecha de recepci3n del art3culo: 1 de febrero de 2008. Fecha de aceptaci3n y versi3n final: junio de 2008.

** Doctor en Filosof3a por la Universidad de Valladolid. Profesor del Departamento de Filosof3a en la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educaci3n, Universidad de Zaragoza.

consecuci3n de este objetivo aportar3 luz al debate contempor3neo sobre la posibilidad de una descripci3n fenomenol3gica de la l3gica de la experiencia est3tica.

Palabras clave: cumplimiento, distanciaci3n, excedente de sentido, materia, cualidad, s3ntesis, reconocimiento, intuici3n, intenci3n, proceso de constituci3n, experiencia est3tica.

Abstract

The present article will start from the Husserlian analysis on the concepts of fulfillment, distancing and surplus of meaning stated in *Logische Untersuchungen*. The main objective of its argument will be to demonstrate the influence of the problems outlined by Husserl in the analysis of contemporary aesthetic theory. Thus, we will proceed to the conceptual elucidation of the notions of matter and quality, and of their relationship with the process of constitution of reality. Next, we will describe the nature of the syntheses of fulfillment that occur in this process and, lastly, we will characterize the phenomenon of distancing as a special function of the intentional conscience. The last objective of our exposition will be to demonstrate that the reversal of this distancing is responsible for the surplus of meaning that determines the appearance of what we term the work of Art, and that the conditions of possibility of its experience belong to the same conditions that make experience in general possible. The attainment of this objective will shed light on the contemporary debate about the possibility of a phenomenological description of the logic of aesthetic experience.

Key words: fulfillment, distancing, surplus of meaning, matter, quality, synthesis, recognition, intuition, intention, constitution process, aesthetic experience.

A comienzos del siglo XXI, con el centenario de la publicaci3n de las *Logische Untersuchungen*, el panorama de la filosof3a europea comenz3 la lenta reordenaci3n del pensamiento program3tico de Edmund Husserl, poniendo en marcha la reforma ambiciosa de las consecuencias te3ricas que la fenomenolog3a hab3a tenido en los distintos 3mbitos regionales de aplicaci3n. De este modo, con los trabajos de Michel Henry, Marc Richir, Henry Maldiney y Jacques Garelli, entre otros, se ha intentado esbozar un an3lisis fenomenol3gico que ha aportado m3ltiples recursos de discusi3n a la concepci3n de una teor3a est3tica, tal como qued3 bosquejada en los escritos de investigaci3n del propio Husserl. Si bien la mayor3a de las actuales aproximaciones parten de la masa inmensa y compacta de mon3logos filos3ficos,

meditaciones todavía en curso de publicaci3n, que Husserl leg3 y que, desde 1966, con la edici3n por la Husserliana de las investigaciones sobre *Analysen zur passiven Synthesis*¹ y, posteriormente, con la edici3n en 1980 de *Phantasie; Bildbewusstsein, Erinnerung*², han supuesto un nuevo inicio para la reformulaci3n de los problemas mas vigentes, sin embargo, las *Investigaciones l3gicas*³ constituyen un trabajo pre-fenomenol3gico, y claramente pre-trascendental, con la fuerza de la novedad que le da ser un escrito atpico del comienzo, siendo, sin ninguna duda, el libro del descubrimiento. Desde esta antigua, pero innovadora perspectiva, pretendemos describir la interpretaci3n husserliana a gran parte de las cuestiones que sigue debatiendo la teoría estética contemporánea.

En la presente investigaci3n trataremos de aclarar el significado que Husserl dio a tres de los conceptos cruciales en el análisis fenomenol3gico de las condiciones que hacen posible la experiencia estética del arte: Cumplimiento, Distanciaci3n y Excedente de sentido. Ya Roman Ingarden había constatado la relevancia te3rica del problema planteado. En su c3lebre ensayo de 1960, *Das literarische Kunstwerk*⁴, y en su posterior trabajo de 1968, *Wom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, el análisis sobre los lugares vacíos, en clara resonancia con el concepto de fragilidad de Oskar Becker⁵, estará en concordancia con las tesis que defenderemos al tratar de la indeterminaci3n esencial de las propiedades estticas, del fen3meno del cumplimiento y de la inversi3n de la distanciaci3n. En la búsqueda de los condicionamientos formales, o repertorios de estructuras que producen «lugares de indeterminaci3n», Wolfgang Iser procedi3 a un análisis fenomenol3gico que extrajo, a su vez, de los trabajos de Ingarden, en concreto de *Concreci3n y Reconstrucci3n*. El pol3mico nexo que caracterizar a la estética de la negatividad reinterpretar la suspensi3n kantiana

-
1. Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*. Den Haag, M. Nijhoff, 1966. Traducci3n francesa: *De la synth3se passive*. Trad. B. B3gout y J. Kessler con la colaboraci3n de Natalie Depraz y Marc Richir, Grenoble, Ed. J3r3me Millon, 1998.
 2. Edmund Husserl, *Phantasie; Bildbewusstsein, Erinnerung*. Husserliana XXIII. Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academic Publishers, 1980. Traducci3n francesa: *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. Trad. Raymond Kassis y Jean-François Pestureau, Grenoble, J3r3me Millon, 2002.
 3. Edmund Husserl, *Investigaciones l3gicas*, vols. 1 y 2, trad. Manuel G. Morente y Jos3 Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1999. A partir de ahora me referir3 a esta edici3n con la abreviatura *I. L.*
 4. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, T3bingen, 1960 y *Wom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt, 1968. «Concreci3n y reconstrucci3n», en Rainer Warning, *Esttica de la recepci3n*. Madrid. Visor, 1989.
 5. Oskar Becker, *Von de Hinflligkeit des Sch3nen*, Festschrift f3r Husserl, Halle, 1929.

del juicio a la «luz negra» de la fenomenología. Y la teorí­a estét­ica contemporánea aludirá, implícita o explícitamente, a los inacabados planteamientos husserlianos de la posibilidad de una Estética trascendental.

En este contexto histórico, el *ordo doctrinae* debe exigir una inmersi3n en el contexto te3rico en el que ubicaremos, de aqu­­ı en adelante, nuestra indagaci3n. Husserl se sitúa en la *Sexta* Investigaci3n, al tratar de los *Elementos de un esclarecimiento fenomenol3gico del conocimiento*. En lo que en adelante respecta, ser­a preciso «descender» en un *regressus* hacia el proceso de constituci3n de la realidad y hacia los dinamismos subjetivos constituyentes. Sin olvidar, claro est­a, el punto de partida fundacional: la tercera *Crítica* de Kant, y su exposici3n de la *Analítica de la facultad de juzgar estético*⁶. No deberemos olvidar la relevancia te3rica de la disociaci3n fenomenol3gica Objeto/Obra, que ser­a un s­ntoma inequívoco que exhibirá el movimiento extraviado de la subjetividad en las condiciones que hacen posible la experiencia estét­ica del arte.

Desde estas referencias conceptuales, el concepto de cumplimiento conlleva siempre un ideal de perfecci3n que implica una unidad de identidad. La unidad de cumplimiento, la identidad m­as o menos perfecta es: «el elemento objetivo que corresponde al acto del cumplimiento o que aparece en él»⁷. Ser­a al aproximarnos a los problemas del bloqueo de la intencionalidad y de la espacialidad del tiempo en la l3gica de la experiencia estét­ica del arte, cuando podamos exponer el problema de las intenciones y de las s­ntesis de cumplimiento, donde el fen3meno del cumplimiento expresa el ajuste intencional que hace posible, en condiciones normales, la aparici3n del objeto, y donde la congruencia entre las intenciones y las intuiciones correspondientes permite la aparici3n de la unidad fenomenol3gica, que se revela como una s­ntesis de cumplimiento o culminaci3n. El problema del cumplimiento permitir­a dar cuenta de la indeterminaci3n esencial que caracteriza la formaci3n de propiedades en el arte y, a continuaci3n, nos facilitar­a dar cuenta del aplazamiento indefinido del proceso de compresi3n que caracteriza la formaci3n de significados en tal experiencia.

En un principio, al tratar de las propiedades estét­icas, debemos retomar el viejo problema de la prolepsis (Anticipaci3n). Podemos decir que anticipaci3n y cumplimiento guardan una íntima y estrecha relaci3n. El caso m­as

6. Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, ed. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003, p. 151-198.

7. *I. L.*, Inv. VI. §8., p. 623.

evidente quedará expuesto al insistir sobre las concepciones estéticas del Epicureísmo y del Estoicismo, y, sobre todo, al exponer en la modernidad las concepciones kantianas acerca del Juicio. Según los epicúreos esta prolepsis designaba los modelos formados por experiencias anteriores, pero que servían de punto de referencia para posteriores percepciones. Según los estoicos, eran esquemas racionales surgidos espontáneamente en el espíritu, previos a las percepciones, que anticipaban los datos de la experiencia. En Kant, bajo el nombre de anticipación, esta noción vuelve a adquirir especial importancia. En los fenómenos de cumplimiento, siempre aparece la necesidad de una anticipación de la Unidad, cuyo cumplimiento definitivo representará un ideal de perfección. Por consiguiente, los sentidos de «acabamiento» y de «perfección» nos conducirán al problema del cumplimiento. «Cumplir» la expectativa es «coincidir» con lo anticipado, aunque también puede suceder que en dicho cumplimiento se decepcione la expectativa previa. Al exponer la naturaleza del desajuste intencional confirmaremos la existencia de síntesis de no-cumplimiento o decepción, que tienen el carácter correlativo de «separar» lo contradictorio. Diremos que la decepción es un modo de síntesis de la misma naturaleza que el cumplimiento, puesto que exige, de la misma manera, una conciencia de concordancia, aunque en este caso sea discordancia o contrariedad, fracaso en definitiva. Este modo de síntesis no se funda en la identidad, sino más bien en la distinción. Lo-que-aparece tiene que ser aquello que espero, porque si no lo es, no hay cumplimiento posible. Lo que sucede, en este caso, es que aquello que espero no es tal como yo lo esperaba, sino que posee determinaciones distintas de las anticipadas. La anticipación nunca es completa, posee siempre determinaciones según la experiencia previa, pero nunca agota todas las propiedades de la cosa. La expectativa nunca abarca todas sus determinaciones. Una parte de lo que se intuye coincide con la intención y, sin embargo, la intuición añade siempre más contenido intuitivo que el que estaba anticipado. Esta sobreabundancia que aporta la intuición satura las posibilidades de la intención. Tal desajuste, que caracterizaremos desde un procedimiento estético como la propiedad de exigir un complemento no plenamente determinado, conlleva siempre un incumplimiento en la determinación de las propiedades, que se vive con sorpresa y contrariedad, como algo no esperado que introduce una novedad difícilmente integrable. Recordemos lo que Kant confirmaba en las *Anticipaciones de la percepción*. Para el caso de los objetos del arte no podemos anticipar en la síntesis cualitativa el grado que quiero aplicar.

No será hasta la publicación de *Investigaciones lógicas*, libro imposible y banco de pruebas de la actitud fenomenológica, cuando Husserl proceda

con radicalidad al *regressus* donde el an3lisis intencional restituye todas las nociones al horizonte de la *aparici3n*, horizonte desconocido, olvidado o desplazado ante la ostensi3n del objeto. Husserl mostrar3 definitivamente el desajuste esencial entre lo-que-intentamos y lo-que-nos-appece. Ser3 en la *Investigaci3n Sexta*, en el desarrollo de *Los elementos de un esclarecimiento fenomenol3gico del conocimiento*⁸, donde el autor exponga el proceso de conocimiento como s3ntesis del cumplimiento desde sus diferentes grados.

A continuaci3n, trataremos de exponer la relaci3n que se da entre las s3ntesis de cumplimiento, el denominado proceso de reconocimiento, en tanto caracter3stica general de toda experiencia intencional, la naturaleza de la distanciaci3n, en cuanto funci3n especial de la conciencia intencional, y el excedente de sentido, como consecuencia de la distanciaci3n expuesta en el proceso de reconocimiento.

1. MATERIA Y CUALIDAD

Materia y cualidad son dos partes no-independientes, o momentos abstractos, de todo acto de conciencia que se refiere a un objeto, y cada una de ellas ser3 inconcebible sin la otra. En la *Investigaci3n Quinta*, Husserl describe las vivencias intencionales y sus contenidos. Antes de distinguir entre la cualidad y la materia de un acto, Husserl deja clara la distinci3n entre los contenidos descriptivos y los contenidos intencionales, as3 como el papel que desempeña la atenci3n en los actos complejos⁹. Los contenidos intencionales pueden entenderse de tres modos: como el objeto intencional del acto, como la materia intencional (en oposici3n a su cualidad intencional) y como la esencia intencional. Por otro lado, la atenci3n es una «funci3n selectiva» propia de los actos, en el sentido que Husserl ha precisado de vivencias intencionales. En t3rminos fenomenol3gicos, la materia no es una esencia ideal, sino una funci3n de la intencionalidad. En este sentido, la materia tiene dos cometidos: por un lado, determina a qu3 objeto se refiere el acto, es decir, cu3l es la objetividad que el acto aprehende (funci3n denotativa); por otro lado, determina sobre qu3 forma el acto aprehende esta objetividad, qu3 caracteres, relaciones o formas categoriales le atribuye el acto en s3 mismo (funci3n connotativa)¹⁰.

8. I. L., Inv. VI. Secci3n Primera, pp. 593-686.

9. I. L., Inv. V. §16, §19 y §20; pp. 511-524.

10. I. L., Inv. V. §20, p. 523.

La materia es la responsable directa de la aparición de la referencia al objeto, determinando con precisión a través de qué notas o propiedades objetivas se lleva a cabo esta referencia intencional. El concepto complementario de materia es el de cualidad. La cualidad es otro modo distinto de referirse al qué objetivo, un modo más propio del acto que del objeto. Según la cualidad, los actos de conciencia pueden ser objetivantes o no-objetivantes, y dentro de estos últimos encontramos los actos afectivos (sentimientos) y los apetitivos (voluntad). La esencia intencional del acto no se agota en su materia. El contenido intencional varía según la cualidad. Materia y cualidad son dos partes no-independientes o momentos abstractos del acto, según la terminología utilizada por Husserl. El «sentimiento» estético que puede provocar determinado objeto no depende tanto de la materia como de la cualidad del acto. Si fijamos la materia intencional, los actos de aprehensión de un objeto estarán determinados siempre del mismo modo. Todas las determinaciones serán idénticas en los diversos actos. Sin embargo, el mismo objeto puede ser objeto de un acto objetivante —percepción— o de un acto no-objetivante —contemplación estética—. La identidad de la materia y la diferencia en el contenido intencional muestran que la esencia intencional del acto no se agota en su materia. Si fijamos la cualidad de un acto, su materia puede variar con total libertad, puede ser indeterminada, es decir, el modo de la referencia objetiva puede estar determinado de muy diferentes formas. El acto no variará dependiendo de su materia intencional, sino que se diferenciará solamente por su cualidad. El momento cualitativo no puede concebirse sin materia, es decir, sólo puede funcionar como cualidad en relación a alguna materia o acto objetivante primitivo. Sin embargo, la cualidad puede ser alterada sin cambio alguno en la materia, y viceversa, pero entre ambas debe haber necesariamente una interdependencia mutua. A una misma materia se le puede dar una nueva cualidad. Los actos no-objetivantes pueden tener una materia idéntica y, sin embargo, estar determinados por cualidades diferentes.

No debemos confundir la cualidad del acto de aprehensión con las cualidades fenomenales que pertenecen al objeto que aparece, es decir, con la cualidad del objeto trascendente. Para ello, es necesario volver a hacer la distinción entre intención y sensación. Los actos intencionales se relacionan con el objeto por los datos sensibles, que son portadores de los actos intencionales. En este sentido, los datos sensibles no aparecen simplemente. Las sensaciones son portadoras de actos intencionales en tanto que son animadas por las intenciones. Las sensaciones no tienen naturaleza intencional, sino que son aprehendidas, interpretadas y animadas por las intenciones. Es preciso distinguir entre percibir un contenido y vivir

un contenido. Las sensaciones son vivencias, pero no aparecen objetivamente. Los objetos, en cambio, son percibidos (wahrgenommen) pero no son vividos (erlebt)¹¹. La sensaci3n como contenido de aprehensi3n y la aprehensi3n como formaci3n de datos sensibles se unifican ambas en un acto de aprehensi3n que, en tanto acto objetivante, hace aparecer al objeto. Los datos de la sensaci3n (sinnliche Daten, Empfindungsdaten) son diferentes de las cualidades fenomenales de la cosa (color, forma, textura, etc.). Las cualidades fenomenales pertenecen al objeto en tanto que aparece y, por lo tanto, aparecen como el objeto mismo, mientras que las sensaciones son vivencias y como tales no pueden aparecer de un modo trascendente. Las sensaciones, pues, no deben de ser confundidas con las cualidades fenomenales. Los objetos que aparecen se muestran como complexiones de cualidades. Las cualidades fenomenales son trascendentes por relaci3n a los momentos immanentes de las vivencias y, por consiguiente, pueden aparecer en distintos aspectos o apariencias. En este sentido, debemos hacer referencia al ap3ndice 5 de la *Investigaci3n Sexta*, donde Husserl hace expl3cita esta diferencia¹².

Las propiedades aparentes de las cosas se limitan a aparecer an3logamente a las sensaciones, pero las cosas externas percibidas no son complexiones de sensaciones, sino objetos fenom3nicos, es decir, objetos que aparecen como complexiones de propiedades. Para que un objeto aparezca constituido como una complexi3n de propiedades es preciso un acto de aprehensi3n. La aprehensi3n es la peculiaridad del acto que permite la aparici3n del objeto como algo distinto a la vivencia. Es el acto que anima a la sensaci3n y hace posible que percibamos 3ste o aquel objeto, consiguiendo que el «aparecer» sea «aparecer-de» algo. El problema surge en el ajuste necesario entre el «aparecer» y el «ser de lo que aparece», y este problema es fundamental para abordar la cuesti3n que tratamos desde un principio. Por otro lado, las relaciones entre vivencia y objeto evidencian el problema expuesto. El contenido vivido es diferente del objeto percibido, es decir, un mismo objeto puede ser id3nticamente el mismo a trav3s de diferentes vivencias y, como dec3amos m3s arriba, actos no id3nticos pueden tener el mismo objeto intencional. Husserl utiliza un ejemplo que, en cierto modo, debemos exponer al poner en relaci3n la forma l3gica y forma est3tica: «Imagin3monos, por ejemplo, que ciertas figuras o arabescos hayan empezado por ejercer sobre nosotros un efecto puramente est3-

11. *I. L.*, Inv. V. §14, p. 500.

12. *I. L.*, Inv. VI. Ap3ndice 5, p. 771.

tico y que, de pronto, comprendamos que pueden ser símbolos o signos verbales. ¿En qué radica la diferencia? O tomemos el caso de que alguien oiga atento una palabra, que le es completamente extraña, como si fuese un mero complejo acústico;...»¹³.

Será en el §2 de la *Investigación Quinta*, donde Husserl distinga entre el «color vivido» y el «color objetivo», es decir, entre las partes de la vivencia —complexiones de sensación— y las propiedades del objeto —complexiones de propiedades—. La diferencia de esencia entre la vivencia y el objeto se nos muestra como un desajuste primitivo en el tipo de espacialidad: entre un proto-espacio subjetivo y el espacio objetivo del mundo de los meros objetos. El espacio sensible no es continuo, y la distancia que separa este proto-espacio subjetivo —trascendencia en sentido débil— de la constitución del espacio objetivo —trascendencia en sentido fuerte— debe entenderse como el paso de la mera contigüidad sensible a la continuidad objetiva. Podemos concluir que el proto-espacio subjetivo es la base sensible que hace posible la aparición del espacio objetivo y, por otro lado, este espacio, que es espacio en sentido fuerte, «emerge» o «aparece» en y desde el campo sensible sólo a través de la intencionalidad. Del mismo modo, podemos decir que el bloqueo mismo de la intencionalidad dará lugar a remisiones mutuas entre los flujos temporales, desajustando el encaje que previamente ha permitido la constitución de la objetividad sensible y abriendo un vacío intermedio donde se generará una riqueza profunda de sentido.

La intencionalidad distingue el «aparecer» y «lo que aparece». A lo largo de nuestra exposición hemos hecho una especial insistencia en esta relación, y hemos sostenido que para el caso excepcional de los objetos del arte, su ejercicio va a quedar detenido, interrumpido o, más bien, bloqueado. El «aparecer» en el que no se distingue el «aparecer» y «lo que aparece» es denominado vivencia o fenómeno. Todo «aparecer» está integrado por unos contenidos no intencionales que son el «material de construcción», el punto de apoyo sobre el que se constituye la capa intencional que apunta hacia un objeto trascendente —*hylé* o materia—. Para que pueda aparecer el objeto, tiene que haber algo más que este «material de construcción». Husserl denomina a este «algo más» *aprehensión* (*Auffassung*), *apercepción* (*Apperzeption*), *intención*, *carácter de acto*, *noesis*, etc. Esta intención permite que el objeto aparezca como algo distinto de la vivencia: «La apercepción es para nosotros un plus que consiste en la vivencia

13. I. L., Inv. V, §14, p. 502.

misma, en su contenido descriptivo frente a la existencia bruta de sensaci3n; es el car3cter de acto que anima a la sensaci3n y que hace por esencia que percibamos este o aquel objeto»¹⁴.

El ser de la noesis no consiste en aparecer, sino en lograr que el aparecer sea aparecer *de* algo, es decir, que su funci3n debe residir en que aparezca el objeto como algo distinto de la vivencia. En esta referencia al objeto es donde hemos hecho la distinci3n entre materia y cualidad intencionales. Los datos sensibles pueden significar una materia sin car3cter intencional, pero su presencia en la conciencia, sin aprehensi3n intencional, es simplemente inimaginable. Estaríamos hablando de un estado de confusi3n sin objeto, una pura liberaci3n de campos sensibles, desanclados en un exceso intuitivo, como en un profundo sueño donde fracasa continuamente mi pretensi3n de constituir el mundo de los meros objetos, donde vago oscilando entre el aparecer y lo que aparece.

2. RECOGNICI3N, CUMPLIMIENTO Y PLENITUD

Toda relaci3n intencional tiene la estructura de un reconocer alguna cosa como alguna cosa. El reconocer es una característica general de toda experiencia intencional. En tanto que aprehensi3n de contenidos sensibles, la relaci3n intencional entre la conciencia y su objeto consiste en reconocer este objeto como alguna cosa. El problema de la recognici3n es fundamental para poder explicar lo que va a ocurrir en la experiencia est3tica de los objetos del arte —indeterminaci3n esencial e incumplimiento—. Paralelamente, en primer lugar, es preciso hacer la distinci3n fenomenol3gica entre reconocer y conocer, entre el movimiento de *reconocer* alguna cosa y el estado de *conocer* alguna cosa o la verdad de algo. Recognici3n y cumplimiento (Erfüllung) son dos conceptos conjugados. Todo reconocimiento conlleva implícito el cumplimiento de una intenci3n, y ésta ha de estar justificada a su vez por una intuici3n. En este sentido, el conocimiento es el ideal de un cumplimiento total y adecuado.

Al tratar de la imaginaci3n y de sus esquemas trascendentales, Kant expone tres momentos de sntesis:

- Sntesis de la aprehensi3n en la intuici3n. Este momento remite a la sensibilidad y, preferentemente, a la forma del tiempo. Se ordenan en una sucesi3n temporal en la que unificamos lo múltiple de las afecciones.

14. I. L., Inv. V, §14, p. 503.

- Síntesis de reproducci3n en la imaginaci3n. La imaginaci3n puede, por una parte, reproducir las impresiones y, por otra parte, con sus esquemas trascendentales elaborar una síntesis de lo que llega a través de la sensibilidad.
- Síntesis de reconocimiento en el concepto. Llega a través de los anteriores momentos. Aquí se logra la constituci3n del objeto con la unidad objetiva que confiere la aplicaci3n de las categorías.

Se está planteando el problema de la síntesis en los términos de la dualidad: receptividad de la sensibilidad y espontaneidad del entendimiento, según la cual la primera es responsable de la multiplicidad de la intuici3n y la segunda es responsable de la síntesis de la misma. Estrictamente hablando la síntesis proveniente de la espontaneidad, requerida para el conocimiento de la experiencia, es triple, a saber, de la aprehensi3n, de la reproducci3n y de la recognici3n. La doctrina de la triple síntesis est relacionada con una triple acci3n:

- Para poder recorrer la multiplicidad y luego reunirla es precisa la acci3n de «aprehender» (aprehensi3n).
- Para poder enfrentarse al Todo debo retener explícitamente las partes precedentes del mismo, y ello conlleva la acci3n de «reproducir» (reproducci3n).
- Para identificar algo con lo mismo debo reconocerlo, y ello conlleva la acci3n de «reconocer» (recognici3n).

La síntesis puede ser presentada analíticamente, según Kant, como la uni3n de tres facultades subjetivas: sentido (aprehensi3n), imaginaci3n (reproducci3n) y apercepci3n (recognici3n). Tambn aquí distingue Kant entre la síntesis de la recognici3n empírica y pura. La idea de la recognici3n pura lleva a la idea de la apercepci3n trascendental, que es responsable tanto de la relaci3n de las modificaciones subjetivas del ánimo con los objetos como de la conexi3n de los objetos entre sí conforme a leyes. La apercepci3n trascendental produce en nuestras representaciones «referencia intencional a objetos» al acogerlos en una conexi3n de sentido.

C3mo es posible el reconocimiento? En un principio el reconocimiento se apoya en relaciones de contigüidad conceptual, es decir, en el hecho de que un objeto permanezca en la memoria junto con una serie de notas específicas, propiedades objetivas que le pertenecen. Podemos encontrar un tipo de reconocimiento individual, que reconoce el objeto en percepciones continuas o discontinuas del mismo, y un tipo de reconoci-

miento específico, que reconoce el objeto como perteneciente a una especie. A su vez, la relaci3n específica puede ser m3s o menos genérica hasta llegar hasta la m3xima generalidad, en una tendencia muchas veces inevitable. En todos los casos, el reconocimiento conlleva una reactualizaci3n del saber acerca del objeto presente. Es preciso recordar que en las sntesis asociativas temporales, aquellas que enlazan las sucesivas objetividades sensibles y forman los objetos inmanentes, a partir de los cuales se constituyen los objetos trascendentes, se establece un contraste o una fusi3n entre dos objetividades sensibles «cualitativamente» distintas —relaciones de distinci3n e igualdad—. En este caso, dos o m3s objetos concretos, en su aspecto material, eran asociados en la conciencia de una manera simult3nea. Al situarnos en la pura inmanencia, nos hemos aproximado a la asociaci3n originaria que se produce entre datos inmanentes. En este nivel constitutivo de la conciencia debemos de hablar de objeto en el sentido d3bil expuesto. Los objetos de este primer nivel constitutivo no son objetos como tales, sino que sirven de base —no-intencional— para la formaci3n de los objetos del mundo. En este sentido, se trata de un modo primitivo de objeto que no es una cosa en el mundo, sino m3s bien la protosensaci3n objetivada¹⁵. Por consiguiente, podemos denominar lo protosentido como una objetividad sensible que funciona como soporte para la constituci3n de la trascendencia en sentido fuerte, la de los meros objetos del mundo externo, que en el caso de los objetos del arte va a quedar interrumpida o suspendida en su propio ejercicio. En la distancia que separa este primer nivel constitutivo —trascendencia en sentido d3bil— de la constituci3n del espacio objetivo en sentido estricto, donde los objetos ya son cosas-en-el-mundo —trascendencia en sentido fuerte—, reside el fen3meno que tratamos de analizar. Sin embargo, nos interesan las asociaciones que tienen lugar en la conciencia madura, la cual cuenta con objetos trascendentes que ya deberían estar constituidos. En las relaciones asociativas de este nivel constitutivo superior, se añaade el fen3meno del reconocimiento del objeto. Este fen3meno va a ser crucial para entender la trascendencia de la obra de arte.

Para llevar a cabo el reconocimiento del objeto, la reactualizaci3n por semejanza —identidad—, debo depender de un «saber acumulado» acerca de dicho objeto reactualizado. En el caso del arte, llamamos competencia a este «saber acumulado», y llamamos reactualizaci3n a la necesidad de

15. Pilar Fern3ndez Beites, *Fenomenología del ser espacial*. Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1999.

agotar hasta el límite el análisis objetivo del artefacto y de las propiedades que lo caracterizan como tal. Podemos decir que si no agotamos la apariencia del objeto, como compleción de propiedades, nunca se producirá la oscilación fenoménica en la que el arte despegas y exhibe sus poderes no objetivos. En este sentido, la relación necesaria de reconocimiento parece ser una especie de contigüidad conceptual: la afinidad entre las propiedades pertenecientes al mismo objeto. El resultado de esta «reactualización» y de esta tendencia inevitable a la contigüidad conceptual es el reconocimiento del objeto presente, es decir, del objeto como un tipo determinado de objeto cuyo horizonte interno debe resultar «familiar». Hemos dicho que para justificar este fenómeno es preciso considerar las síntesis asociativas temporales que enlazaban las sucesivas objetividades sensibles y formaban objetos inmanentes. En estos objetos se debían constituir necesariamente los objetos trascendentes y las esencias singulares o genéricas correspondientes a ellos. Pues bien, es posible que en el caso de los objetos del arte esta constitución quede interrumpida en este primer nivel constitutivo y, por consiguiente, la reactualización y la contigüidad conceptual fracasen continuamente en su propio intento, lo cual supondría a su vez una interrupción en su mismo ejercicio del proceso de reconocimiento del objeto. Ello nos permitiría justificar porqué caracterizamos los objetos del arte como pseudo-objetos o falsos objetos.

La reconocimiento de un objeto como alguna cosa precede al conocimiento adecuado del objeto. El hecho fundamental de la intencionalidad, el «reconocer como» precede a la cuestión de la adecuación entre la representación y su objeto. Este reconocimiento conlleva siempre que el objeto del acto pertenezca a una clase de conceptos generales (contigüidad conceptual), objetos generales o cualidades generales. No obstante, hemos dicho que el conocimiento como tal es el ideal de un cumplimiento total y adecuado. Si no se da tal cumplimiento, fracasa la reconocimiento de un objeto como alguna cosa y, por consiguiente, no hay un conocimiento adecuado del objeto, sino tan solo una indeterminación en la esencia cognitiva del acto: «cualidad, materia y plenitud o contenido intuitivo»¹⁶. Veremos más adelante que la esencia cognitiva es necesaria para el conocimiento a través de la estructura general: intención-cumplimiento intuitivo. Para que nuestro mundo se constituya como el mundo de los meros objetos, la intención debe de ser satisfecha, en el sentido de llena o completada, de uno o de otro modo, a través de las intuiciones sensibles. En nuestro mun-

16. I. L., Inv. VI, §28, p. 667.

do, vivimos de la ilusi3n de saturaci3n que produce el ajuste intencional. Siempre debe de haber un cierto cumplimiento que nos permita relacionar la intenci3n que espera ser cumplida con la decepci3n del incumplimiento. Lo-que- aparece siempre debe de ser aquello que espero, aunque lo que definitivamente suceda sea que aquello que aparece no sea como aquello que yo esperaba, o no sea tal como yo lo esperaba, sino que posea determinaciones distintas a las anticipadas y, por lo tanto, sean determinaciones «inesperadas». Este hecho es crucial para la experiencia est3tica del arte. La anticipaci3n (prolepsis) propia del reconocimiento nunca es total y adecuada, sino que en su propia naturaleza est3 dejar partes indeterminadas¹⁷, sin agotar nunca todas las propiedades de la cosa. La intuici3n sensible a~ade m3s contenido intuitivo que el que estaba anticipado. Es el «superplus» que aporta la intuici3n. Las intuiciones tienen el car3cter de intenciones que exigen un cumplimiento ulterior, obteni3ndolo con frecuencia. La decepci3n es, sin embargo, el fracaso del proceso de identificaci3n que intenta unificar lo coherente. Las diferencias de adecuaci3n, en mayor o menor medida, entre la intenci3n y la vivencia intuitiva que se fusiona con ella en el cumplimiento, garantizan la constituci3n objetiva de los meros objetos del mundo. La circunstancia de que la intenci3n se una en el modo de cumplimiento a la intuici3n da el car3cter de lo conocido al objeto, siempre cuando estamos orientados primariamente hacia 3l. El reconocimiento es, en este sentido, una unidad de coincidencia en la que se da el cumplimiento entre la intenci3n, en su peculiaridad de poder fundar relaciones de cumplimiento, y la intuici3n, cuyo car3cter propio exige de por s3 un cumplimiento. Husserl especifica que la indeterminaci3n respecto del objeto intencional es una peculiaridad descriptiva que pertenece al car3cter de la intenci3n y que se muestra como la propiedad de exigir un complemento no plenamente determinado.

La medida de nuestra experiencia del objeto es diferente para el caso excepcional de los objetos del arte. Su saturaci3n intuitiva es decisiva para bloquear el cumplimiento de la intencionalidad como proceso de coincidencia o ajuste. Su apariencia, su parecer ser, es crucial para la expectativa (prolepsis) que determina un cumplimiento. En el caso de los objetos del arte, no hay una s3ntesis de decepci3n propiamente dicha, sino que la indeterminaci3n de las propiedades complementarias es efecto de un reconocimiento que, aunque ya iniciado, fracasa en la unidad de su cumplimen-

17. Jaques Garel, *Rythmes et mondes. Au revers de l'identit3 et de l'Alterit3*, Grenoble, J. Millon, 1991.

to. Aunque si entendemos las propiedades complementarias como «complexiones de sensaciones aprehendidas objetivamente en esas vivencias»¹⁸, es decir, como complexiones de cualidades en las que los objetos que aparecen se nos muestran, entonces las cualidades fenomenales son trascendentes por relación a los momentos inmanentes de las vivencias, y su indeterminación es causa del incumplimiento anunciado. Tal indeterminación se muestra en el desbordamiento de intuiciones sensibles al que se enfrenta la intencionalidad en la experiencia estética de los objetos del arte. No hay, pues, una tal síntesis de decepción, sino más bien un incumplimiento, nunca definitivo, que no consuma la expectativa del proceso de reconocimiento, y que concuerda con las posiciones teóricas de Kant y de la estética de la negatividad. En conclusión, no hay una definitiva constitución objetiva de tales objetos, aunque siempre nos encontremos detenidos dentro de este mismo proceso, en el paso constitutivo que «salta» de la inmanencia de la subjetividad a la trascendencia del mundo.

En la experiencia estética del arte, las intuiciones sensibles no «concuerdan» con la intención. En este caso excepcional, la contrariedad expresa la tendencia al cumplimiento de la identificación y su consiguiente decepción en el modo de contrariedad. En este sentido, la contrariedad supone un cierto terreno de concordancia, aunque tal contrariedad dirija a la intención hacia una inevitable decepción, que se expresa como incumplimiento: «La intención se ve llevada hacia lo que está coordinado a ella en la intuición, pero es rechazada por ésta»¹⁹. Husserl es determinante al afirmar que la decepción en el modo de contrariedad sólo es posible por ser una parte de una intención más amplia, cuya parte complementaria se cumple. Parece seguirse que en toda contrariedad hay un modo de concordancia parcial y un modo de contrariedad parcial. Nuevamente estamos ante una apariencia que funciona como una «trampa», la cual a su vez conduce a la intencionalidad a su propia decepción, con la vana esperanza de la posibilidad de un auténtico cumplimiento. Este mecanismo de «engaño» ya ha quedado explícito por Kant desde el punto de vista lógico. Por otro lado, tal «artificio» coincide con las tesis clásicas, desde Platón a la Estética Idealista, así como con las formulaciones contemporáneas de la actual teoría estética.

Hemos expuesto a lo largo de todo nuestro análisis las distintas concreciones de la modulación del principio de identidad. Para todos los actos que

18. *I. L.*, Inv. III, §3, p. 390.

19. *I. L.*, Inv. VI, §11, p. 628.

se comprenden bajo el t3tulo de objetivantes, la unidad de cumplimiento tiene el car3cter de la unidad de identificaci3n y, eventualmente, el car3cter estricto de unidad de conocimiento, o sea, el de un acto al que corresponde como correlato intencional una identidad objetiva²⁰. Identificaci3n y distinc3n funcionan en la anticipaci3n del cumplimiento que pertenece a todo acto de reconocimiento. El cumplimiento de lo semejante por lo semejante determina el car3cter de la s3ntesis de cumplimiento, defini3ndola como una s3ntesis imaginativa. Sin embargo, en el caso de la percepci3n lo que aparece es el objeto mismo, y su cumplimiento se caracteriza por la s3ntesis de la identidad de la cosa. De este modo, la cosa se confirma por s3 misma, present3ndose en distintos aspectos, y siendo a la vez una y la misma. Es dif3cil determinar lo que ocurre en el hipot3tico caso en que tanto esta semejanza como la identidad de los distintos aspectos sean tan s3lo en apariencia, no pudiendo culminar la unidad de reconocimiento ya iniciada. En este caso, la cosa parece ser, pero no termina de aparecer como una identidad objetiva. No hay ni una s3ntesis de decepci3n propiamente dicha, ni una s3ntesis de cumplimiento plena. El objeto invita al reconocimiento, pero se resiste a su identificaci3n. El resultado es una interrupci3n del proceso de constituci3n objetiva y, por consiguiente, tal objeto no es un objeto en s3 mismo, o m3s bien, es algo diferente a un objeto, tal como deber3a aparecer ya constituido en el mundo de los meros objetos. Parece ser que el exceso de intuiciones y el consiguiente bloqueo de la intencionalidad nos han dejado detenidos en una zona intermedia y muda, entre la immanencia de la conciencia y la trascendencia del mundo. De ah3 que la experiencia est3tica del arte parezca exigir una operaci3n an3loga a la reducci3n fenomenol3gica, y que el arte, del mismo modo que la fenomenol3gia, en una b3squeda de las cosas mismas, se oriente hacia un retorno a *lo originario*.

La inevitable «tendencia» hacia el cumplimiento que parece seguirse de la relaci3n entre la intenci3n y la intuici3n impletiva, en el caso excepcional de determinados objetos, se muestra como una mera apariencia. La relaci3n de cumplimiento tiene en s3 misma algo del car3cter de una relaci3n de aumento, es decir, tiende inevitablemente a completar la expectativa anticipada, ajustando la realidad a mi pretensi3n. En algunos casos tal pretensi3n es irremediablemente arrastrada por la apariencia de una saturaci3n intuitiva que tratamos de dominar intencionalmente, como hacemos de ordinario con el resto de los objetos del mundo. En nuestro caso,

20. I. L., Inv. VI, §13, p. 635.

es el intento de una plenitud fracasada siempre de antemano. El cumplimiento debe de poder comunicar su plenitud a la intenci3n²¹.

Parece ser que la preeminencia expuesta en el cumplimiento aumenta progresivamente y, a su vez, cada una de las series de aumento apunta a un límite ideal, es decir, a un límite que pone un término infranqueable a todo aumento y que es, en palabras de Husserl: «el fin del conocimiento absoluto, de la representaci3n adecuada del objeto mismo del conocimiento». Esta es la característica preeminencia de los cumplimientos dentro de la clase más amplia de las identificaciones. Tal preeminencia es fundamental para interpretar la tesis que aquí estamos defendiendo y, por otro lado, coincide con lo ya expuesto en las tesis kantianas, que caracterizaban el juicio esttico como la conformidad a fin del objeto en una finalidad sin fin. En la experiencia ordinaria el cumplimiento comunica su plenitud a la intenci3n y de este modo ajustamos, esquivamos, rectificamos, un mundo siempre en curso de constituci3n y desmontaje: «Las ganancias y las pérdidas se compensan a cada paso»²², El nuevo acto de cumplimiento tiene una plenitud más rica respecto de ciertas propiedades, aunque respecto de otras haya perdido en plenitud. De este modo, la síntesis de percepciones o imaginaciones tiende a aumentar en plenitud cognoscitiva, aunque para el caso de los objetos del arte esta tendencia s3lo sea una mera apariencia, cuyo resultado final no sea tanto un aumento de la plenitud cognoscitiva, sino el resultado efectivo de su constante fracaso. Husserl, una vez más, acudir a la experiencia del arte para proponer un ejemplo: «Otro ejemplo de una serie intuitiva de cumplimiento lo hallamos en el tránsito del dibujo tosco de un perfil a un boceto a lápiz bien ejecutado, y de éste a una figura acabada, hasta llegar al cuadro terminado y lleno de vida, serie que se refiere visiblemente al mismo objeto»²³.

En primer lugar, hablamos de plenitud (Fülle) en un sentido completo, como un ideal, es decir, como la plenitud del objeto mismo, en tanto conjunto de las propiedades que lo constituyen. En segundo lugar, hablamos de plenitud de la representaci3n como «el conjunto de aquellas propiedades pertenecientes a ella misma, por medio de las cuales hace presente anal3gicamente su objeto, o lo aprehende como dado él mismo»²⁴. Si antes habíamos mencionado la materia y la cualidad como momentos abstractos, o par-

21. *I. L.*, Inv. VI, 16, p. 646.

22. *I. L.*, Inv. VI, 16, p. 647.

23. *I. L.*, Inv. VI, 16, p. 647.

24. *I. L.*, Inv. VI, 21, p. 654.

tes no-independientes, de todo acto de conciencia que se refiere a un objeto, ahora debemos considerar esta plenitud como otro momento característico de las representaciones. Tal plenitud conlleva siempre el límite de un ideal, y aunque este concepto presenta siempre cierta ambigüedad, Husserl asignará una gradación de la plenitud en la que distinguirá tres grados:

- La extensión o la riqueza de plenitud, que cambia según que el contenido del objeto esté expuesto con mayor o menor integridad.
- La vivacidad de la plenitud, como grado de aproximación de las semejanzas primitivas de la exposición a los correspondientes momentos del contenido del objeto.
- El contenido de realidad de la plenitud, su mayor o menor número de contenidos presentantes.

El ideal de la plenitud parece estar en una representación que pueda encerrar en su contenido fenomenológico toda la extensión, vivacidad y contenido de realidad de su objeto, es decir, el objeto pleno e íntegro. Según Husserl, tal ideal puede encontrarse en la percepción adecuada: «La percepción adecuada representa el ideal en todos estos aspectos. Ella tiene el máximo de extensión, de vivacidad y de realidad, justamente como aprehensión del pleno y total objeto mismo»²⁵.

A partir del concepto de «plenitud» y de las diferencias de integridad, vivacidad y realidad, podemos deducir el mayor o menor grado de plasticidad que alcanza una representación. Este concepto es de crucial importancia para la experiencia del arte. No obstante, parece evidente que en la experiencia del arte no existe una percepción adecuada de los objetos, sino más bien la natural e inevitable tendencia de los grados de cumplimiento hacia ese ideal de plenitud. En la percepción adecuada el carácter de presentación se funda en una relación de identidad: el objeto es idéntico al representante y su caso límite implica la coincidencia del contenido sensible, o autoexhibitivo, con el objeto percibido. En nuestro caso, este aumento continuo del cumplimiento está fundado en la aparente posibilidad de alcanzar una tal plenitud, y de esta apariencia se sigue la posibilidad del grado mayor de plasticidad que presentan los objetos del arte. La extensión o la riqueza de plenitud, que cambia según el contenido del objeto esté expuesto con mayor o menor integridad, la vivacidad de la plenitud, como grado de aproximación de las semejanzas primitivas de la exposición a los

25. *I. L.*, Inv. VI, §23, p. 659.

correspondientes momentos del contenido del objeto, y el contenido de realidad de la plenitud, su mayor o menor número de contenidos presentantes, son en este caso aparentes y están condenados de antemano a no alcanzar el ideal de la adecuación perceptiva, aunque sin embargo funcionan como una incitación en la tendencia a un cumplimiento que ya está anticipadamente fracasado. Husserl expone la diferente medida de plenitud intuitiva en su distinción entre intuiciones completas e intuiciones deficientes, al abordar el problema de la adecuación e inadecuación de una representación a su objeto. Parece evidente que la representación puede estar provista de un exceso de contenidos intuitivos para los cuales no hay representantes expositivos, de tal modo que las intenciones representen «impropiamente» este inabordable exceso. Las diferencias de perfección en la plenitud son determinantes para distinguir la forma en la que el objeto es representado en la representación. Podemos distinguir la perfección de la adecuación a la intuición y la perfección del cumplimiento definitivo (de la adecuación a la cosa misma) que supone la anterior. Hablamos de falta de perfección de la adecuación a la intuición cuando nos referimos a las propiedades de un objeto de la percepción que no caen dentro del fenómeno que aparece. En el caso de los objetos del arte no habrá perfección de la adecuación a la intuición y, por consiguiente, no habrá nunca un cumplimiento definitivo. La intuición desbordará la intención que termina en ella, en el modo de una intención que sigue necesitando a su vez de cumplimiento y que nunca terminará de alcanzar la plenitud que le debe de ser propia como a todo lo objetivo. En consecuencia, nunca se producirá la auténtica *adaequatio rei et intellectus*, aunque siempre sea una referencia inexcusable en un hipotético límite ideal de cumplimiento.

3. DISTANCIACIÓN Y EXCEDENTE DE SENTIDO

La distanciación se presenta como una función especial de la conciencia intencional. Se trata de un término de origen escenográfico y que se deriva en su procedencia de la naturaleza misma de la representación. Se trata de provocar un efecto de extrañamiento: descubrir lo insólito en lo ordinario, de tal modo que la consiguiente acción no muestre una continuidad, sino que proceda por saltos discontinuos y desajustados. Hemos puesto una especial atención en la diferencia fenomenológica entre reconocer y conocer, o más precisamente entre el movimiento, o la tendencia, a reconocer algo como alguna cosa y el estado de conocer alguna cosa como tal. Sólo en este último caso hemos hablado de un efectivo cumplimiento o, más bien, del recubrimiento (*Ausdeckung*) de dos actos, donde el uno transmi-

te la plenitud (Fülle) al otro. Sin embargo, advertíamos que todos los actos intencionales parecen tener la estructura de reconocer algo como alguna cosa, lo cual no concierne tanto a su estatuto ontol3gico como a su carácter específico, determinado en este caso por un sentido. Por otro lado, nos referíamos a la forma de aprehensi3n, propia de la intencionalidad, como a un exceso (Überschuss) frente a la existencia bruta de la sensaci3n. En este sentido, tanto la imaginaci3n y la significaci3n como la misma percepci3n parecen revelarse como una forma de distanciaci3n por relaci3n a los datos intuitivos puros. Se trata de diferentes modalidades fundamentales de intencionalidad en las que se produce un excedente (Überschuss):

- En el caso de la intenci3n signitiva, el objeto del acto intencional y la sntesis de cumplimiento parecen no tener nada que ver el uno con el otro.
- En el caso de la intenci3n imaginativa, el acto de cumplimiento parece fundarse en una semejanza entre el objeto del acto intencional y la sntesis de cumplimiento.
- En el caso de la intenci3n perceptiva, tal sntesis puede caracterizarse como una sntesis de identidad material.

En todos los casos, la conciencia parece «tomar distancia» con relaci3n a la actualidad m3s inmediata. En esta distanciaci3n es donde parece fundamentarse el excedente (Überschuss) expuesto. Recordemos que Husserl hablaba de esta «superfluencia»²⁶ (Überfülle) como de «el carácter de acto que anima a la sensaci3n y que hace por esencia que percibamos este o aquel objeto»²⁷. La distanciaci3n, como carácter fundamental de la conciencia, no significa otra cosa que el movimiento constante de hacer accesible la aparici3n de otra cosa en el lugar de los datos intuitivos inmediatos. Este concepto es crucial y crítico para la cuesti3n que aqu3 nos ocupa. En muchas ocasiones hemos definido el arte como un proceso de transformaci3n de lo ordinario en lo extraordinario²⁸. Si no existiese esta suerte de distanciaci3n, la conciencia estar3a siempre dirigida «inmediatamente» a los predicados o propiedades objetivas de las cosas. Sin embargo, en el caso excepcional de la experiencia est3tica del arte parece darse lo que

26. Abundancia grande, sobreabundancia, futilidad, exceso, demas3a, derroche. (D.R.A.E. Real Academia de la Lengua.)

27. *I. L.*, Inv. V, §14, p. 503.

28. Arthur C. Danto, *La transfiguraci3n del lugar com3n*, Barcelona, Paid3s, 2002; Dominique Chateau, *L'Art et l'Ordinaire*, Bulletin de la Soci3té Française d'Esthétique, Par3s, abril, 2000.

podemos convenir en llamar: una inversi3n de la forma de distanciaci3n. Y justificamos tal inversi3n ya que, en nuestro caso, no es la conciencia la que «se distancia» —actividad—, sino que es la propia conciencia la que «se ve distanciada» —pasividad— respecto de la saturaci3n intuitiva que desborda en un tipo excepcional de objetos.

La funci3n especial de la conciencia intencional parece invertirse parad3jicamente. En un principio, podemos afirmar que la conciencia reconoce alguna cosa como una objetividad determinada, y por ésta parece alejarse de los datos inmediatos, es decir, del representante. La conciencia está motivada. Sin embargo, en el caso de los objetos del arte tal «alejamiento» no termina de producirse definitivamente, puesto que el consiguiente proceso de reconocimiento queda interrumpido reiteradamente en su propio ejercicio o, más bien, podríamos decir que queda encasquillado, bloqueado, interrumpido por la interposici3n de un obstáculo o por sometrsele a un exceso de demanda. La motivaci3n, en este caso, funciona como una «trampa», tal como hemos expuesto en nuestra argumentaci3n. Este «alejamiento» queda expresado en la indeterminaci3n esencial de las propiedades que definen a los objetos artísticos y, por consiguiente, queda expresado en la aparente relatividad del juicio esttico. La indeterminaci3n esencial de lo-que-sea arte se presentaba como el síntoma decisivo que expresaba un incumplimiento, la imposibilidad de acercarnos a la obra como a un objeto, la dificultad de hacerse objeto, de ser tratada, explicada, comprendida y dominada como el resto de los objetos. Decíamos que en la relaci3n entre el representante y la aprehensi3n reconocitiva hay siempre un excedente (berschuss), más concretamente un excedente de sentido. Este excedente de sentido nos muestra que toda reconocici3n representa un exceso, es decir, una «superfluencia» (berflle) con relaci3n a los datos sensibles. En nuestro caso excepcional, esta l3gica se invierte parad3jicamente. La distanciaci3n de la conciencia se vuelve pasiva y el excedente de sentido ya no es una consecuencia de la propia intencionalidad sino que, por el contrario, «desborda» literalmente a la propia actividad intencional. Por consiguiente, podemos hablar, no s3lo de una inversi3n parad3jica del proceso de distanciaci3n, sino también de una contradictoria inversi3n del excedente de sentido, y esto es, en definitiva, lo que caracteriza a la experiencia del arte. El fen3meno del excedente de sentido y el de la reconocici3n son paralelos sobre el fundamento de la actividad intencional de la conciencia. En consecuencia, su correlaci3n es inversamente análoga sobre el fundamento de la inversi3n expuesta. En condiciones normales, la relaci3n entre el representante y el objeto que aparece no es exclusivamente asociativa, sino que debe de haber una rela-

ci3n, en cierta manera, motivada por una «familiaridad» que nunca est1 determinada del todo. De lo contrario, nunca podr1 iniciarse este proceso de reconocimiento. El objeto que aparece y que es reconocido, o que se intenta reconocer, excede siempre esta relaci3n motivada. De este modo, la recognici3n no es reducible a la motivaci3n que proviene del representante, pero s1 que est1 necesariamente ligada a 3l. El excedente de sentido parece darse en la recognici3n en tanto relaci3n intencional, pero en nuestro caso no procede de un exceso de la propia intencionalidad, sino m1s bien de un cumplimiento.

Tal como nos se1ala Husserl, existen cuatro casos fundamentales en los que el excedente depende de la propia naturaleza de la recognici3n: recognici3n cognitiva, recognici3n semi3tica, recognici3n intersubjetiva, recognici3n categorial.

- Recognici3n cognitiva: es el proceso general que hemos descrito anteriormente, donde se da el reconocimiento de algo como alguna cosa y donde aparece un excedente de sentido en relaci3n a los datos sensibles²⁹.
- Recognici3n semi3tica: es el proceso de reconocimiento de alguna cosa en tanto signo, como fen3meno que indica una significaci3n. Tiene la misma estructura que la recognici3n cognitiva³⁰.
- Recognici3n intersubjetiva: es el proceso de reconocimiento en el cual la estructura de la apercepci3n tiene un car1cter com3n, mostrable en la experiencia del «otro». Nos permite «ver m1s» en la recognici3n, gracias a la comunidad funcional de una percepci3n que, en s1, presenta y apresenta a la vez y que, sin embargo, produce para el objeto total la conciencia de que est1 «ah1 3l mismo»³¹.
- Recognici3n categorial: es el proceso de reconocimiento de la forma categorial de la intenci3n, o del estado de cosas dado en la intuici3n, y que implica un excedente de sentido por relaci3n a los datos intuitivos, que son en este caso las intuiciones sensibles simples³².

Hemos dejado patente que la estructura de estos cuatro modos de recognici3n es una estructura com3n, que tiene la forma de un «reconocer

29. *I. L.*, Inv. V, §14, p. 503.

30. *I. L.*, Inv. V, §14, p. 502.

31. Edmund Husserl, *Meditaciones Cartesianas*. §55, Madrid, F.C.E., 1985, p. 187.

32. *I. L.*, Inv. VI. §40., p. 695.

como» y que tiene como consecuencia necesaria un excedente que desborda los datos concretos. Este excedente nos dirige hacia lo que no est inmediatamente dado, sino que aparece como un objeto determinado por un sentido, por una significaci3n ideal o por una forma categorial. Este excedente de sentido nos permite explicar el fen3meno expuesto de la distanciaci3n. Es l3gico deducir que, según lo expuesto, el fen3meno de la distanciaci3n se puede interpretar de distintos modos: aperceptivamente, en el caso de la percepci3n sensible; según la forma de aprehensi3n, en el caso del signo y de la imagen; intersubjetivamente, en la forma de comunidad y en la experiencia del «otro»; categorialmente, en la recognici3n de un estado de cosas categorialmente formado.

Podemos concluir, tal como expusimos en un principio, que el fen3meno de la distanciaci3n implica que la aparici3n del objeto no se da en su inmediatez, sino en cierta distancia por relaci3n a los datos inmediatos, y que en tal distanciaci3n toda recognici3n expresa un excedente de sentido que permite la constituci3n del mundo de los objetos tal como lo conocemos. En un principio, podría parecer que existe una contradicci3n entre la inmediatez de la intencionalidad y la distanciaci3n propia del reconocimiento. No obstante, parece obvio concluir que esta distanciaci3n no est en relaci3n con los objetos —trascendencia en sentido fuerte—, sino tan s3lo en relaci3n a los datos sensibles. Siempre que aparece un objeto lo hace a través de actos donadores de sentido que conllevan, en definitiva, un excedente de sentido. La distanciaci3n es, pues, un carácter tan irreductible de la conciencia como su propio carácter intencional.

Sin embargo, donde sí parece haber una parad3jica contradicci3n es en el caso de la distanciaci3n, propia del reconocimiento, en la indeterminaci3n de las intuiciones sensibles, es decir, cuando nos referimos a las propiedades de un objeto de la percepci3n que no caen dentro del fen3meno que aparece, porque la sobreabundancia de estas intuiciones supera todo proceso de recognici3n. Estamos hablando de los objetos del arte, en cuyo proceso de reconocimiento la distanciaci3n se invierte, y donde el excedente de sentido se impone, desbordando tanto la propia recognici3n cognitiva como la recognici3n semi3tica, intersubjetiva y categorial. Llegados a este punto, un objeto aparente, conformado por la relaci3n de intencionalidad, deja de serlo, y se invierte esta relaci3n. De ahí que hayamos afirmado que la obra de arte va a tener esta propiedad extraordinaria de invertir la relaci3n más propia de nuestra instalaci3n natural, la intencionalidad, que constituye el mundo de objetos con los que vivimos. Este es el punto de inflexi3n en el que el objeto al hacerse hiperobjeto, por saturaci3n intuitiva, bloquea la intencionalidad.

4. CONCLUSIÓN

Hasta aquí hemos estado justificando continuamente la existencia de esta paradójica inversión, en tanto alteración, o trastorno, en el orden habitual del proceso de constitución de la objetividad en el mundo de las cosas. De ahí que hayamos defendido, desde un principio, que la experiencia estética del arte se sitúa en una región intermedia (Ur-region), o escenario elemental, perdida entre la inmanencia de la conciencia y la trascendencia del mundo, en un *regressus* a medio camino: «que retrocede del mundo de la vida a los rendimientos subjetivos a partir de los cuales él mismo se origina»³³. A partir de nuestra articulación expositiva, hemos visto esta inversión caracterizada desde varias perspectivas históricas.

Desde una perspectiva diacrónica podemos ver expuestos tres modelos de inversión: inversión lógica —Kant—, inversión ontológica —Platón— e inversión estética —Romanticismo alemán—. Esta articulación nos ha permitido, en primer lugar, caracterizar la crisis lógica que hemos descrito en la inversión sintáctica de la reflexividad kantiana del Juicio. En segundo lugar, nos ha permitido representar el desajuste estético que surge de la inversión pragmática de las operaciones que caracterizan a la intencionalidad de la conciencia. En tercer lugar, nos está permitiendo mostrar el exceso que trasciende en una tercera inversión, caracterizada por la interrupción o el aplazamiento de un proceso de reconocimiento, que en unos casos intenta constituir las propiedades objetivas, o cualidades fenomenales, y, en otros, tiende a constituirse como proceso de comprensión de significados. Ello se mostrará como una inversión semántica de la intencionalidad en su cumplimiento significativo.

Es preciso recordar, pues, que esta clasificación (inversión sintáctica, pragmática y semántica) es, en definitiva, un recurso expositivo que nos muestra tres momentos conjugados, no-independientes, relacionados dialécticamente en un único fenómeno: la experiencia estética del arte. Crisis lógica, desajuste estético y exceso plástico son las tres dimensiones de un mismo problema. Por otro lado, contradicción, heterogeneidad e inconsistencia serán los aspectos que caracterizan la aparición del arte en la interrupción del proceso de constitución objetiva de la realidad.

33. Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil*, Hamburg, Felix Meiner, 1985, p. 49.

La contradicción en las relaciones lógicas que configuran los objetos del arte, frente a la identidad que caracteriza el juicio; la pérdida de homogeneidad, o heterogeneidad, que distingue sus relaciones espaciales y temporales; y la falta de consistencia, o inconsistencia, que se expresa en la indeterminación de sus propiedades y en el aplazamiento de la formación de sus significados. Estos serán los tres rasgos que diferencian la ontogénesis de la obra de arte frente a la constitución objetiva de los meros objetos del mundo. Por último, hemos propuesto la interpretación de estos problemas a la «luz negra» del análisis fenomenológico, destacando la relación que existe entre las síntesis de cumplimiento, el proceso de distanciación y el excedente de sentido, los cuales caracterizan no sólo a toda conciencia intencional en el proceso de constitución del mundo, sino también a la lógica de la experiencia estética de los objetos del arte. Una vez más hemos concluido que la inconsistencia expuesta en esta investigación, en tanto problema en el que se exhiben los extravíos del dinamismo constituyente de la subjetividad, es consecuencia de la paradójica inversión en el orden habitual del proceso de constitución de la objetividad en el mundo de las cosas. La relación paradójica entre los dinamismos de la subjetividad y el aparente contenido de verdad de los objetos (artefectos) artísticos vuelve a «distraer» la relación más propia de nuestra instalación natural, la intencionalidad, que en este caso se ve lúdicamente desbordada y, en cierto modo, obligada a «fracasar» indefinidamente.