

EL SIGNIFICADO SIMBOLICO DEL ARTE *

María Antonia Labrada. Universidad de Navarra.

En la consideración romántica del arte aparecen tres notas (intransitividad, superabundancia de sentido e identidad entre lo sensible y lo inteligible), que plantean la cuestión de su significado en el terreno simbólico. El símbolo aparece caracterizado en la obra de Goethe como una representación directamente (o inmediatamente) cognoscitiva¹.

Veamos, en primer lugar, el problema de la unidad entre lo sensible y lo inteligible. La obra de arte aparece ante la mirada del espectador como una realidad sensible, material. No se puede decir que sea un signo en sentido propio o formal. Es una mediación clamorosa que recaba una atención plena a la integridad de lo sensible. Los análisis de la estética fenomenológica han puesto de relieve cómo el arte no puede expresar más que en virtud de lo sensible. Lo esencial de la obra de arte es un carácter de epifanía, revelación o apoteosis de lo sensible². Si se subraya lo que el arte tiene de elemento sensible o material, hay que considerarlo como un signo instrumental, transitivo; pero las notas de epifanía, revelación y apoteosis, destacan lo que este signo instrumental tiene de signo en sentido propio o formal en el orden de la intencionalidad o del significado.

El sentido –afirma el fenomenólogo francés Dufrennes es inmanente a lo sensible, es su misma organización³. A pesar de su cualidad instrumental (realidad sensible), la obra de arte no es un signo transitivo, no se *usa* para alcanzar un significado distinto de ella misma, “no apunta a un significado que esté más allá de su presencia. Lo que es expresado no puede ser aprehendido separadamente de la forma sensorial o poética que lo expresa”⁴. Es –como afirma Goethe– una representación directamente cognoscitiva.

Es esta característica de la obra de arte lo que ha llevado a acuñar la expresión de *signo intransitivo*⁵ para su denominación. Ahora bien, calificar un signo de

* Comunicación presentada en las XXI Reuniones Filosóficas de la Universidad de Navarra. Pamplona, 26–29 de marzo de 1984.

¹ Cfr. Todorov, T., *Théories du symbole*, París, 1977, pp. 236-237.

² Cfr. Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, (Vol. 1, L'Objet esthétique), París, Presses Universitaires de France, 1953, p. 41.

³ Cfr. Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, (Vol. 1, L'Objet esthétique), París, Presses Universitaires de France, 1953, p. 41.

⁴ Langer, S., *Los problemas del arte*, Buenos Aires, Infinito, 1966, p. 134.

⁵ La intransitividad del signo artístico la han puesto de relieve Ch. Morris y S. Langer.

intransitivo, ¿no es negar su propia naturaleza de signo?. La tesis que voy a exponer es que calificar un signo de *intransitivo* no es negar el carácter propio del mismo (señalar), sino alcanzar, precisamente, la naturaleza del señalar mismo.

El problema del significado del arte se plantea en el núcleo mismo de la teoría del conocimiento, en torno al tema de la mediación cognoscitiva. ¿Qué tipo de mediación cognoscitiva es el arte? Para resolver este problema hay que aproximarse a una teoría de representación artística en la que se establezca una *cierta relación* con la representación propia del concepto.

El primero que establece esta relación –y ciertamente de un modo genial– es Hegel en sus *Vorlesungen über Aesthetik*; pero la relación queda desvirtuada por la misma noción de concepto de la filosofía dialéctica. Para Hegel, la obra de arte –igual que el concepto, ya que la obra de arte se define en términos de objetivación conceptual– no es directamente cognoscitiva sino en relación con su posición dialéctica respecto a la totalidad del saber absoluto. Aunque la obra de arte aparezca determinada en el orden conceptual, su significado no se alcanza de manera inmediata. Es algo *a través de la cual* se conoce; se trata de una mediación transitiva en relación con la inmediatez del saber absoluto.

La categoría de la mediación (*Vermittlung*) se convierte en la filosofía del arte hegeliana y posthegeliana en la herramienta teórica clave para explicar la realidad de la obra de arte y su mutua implicación con la totalidad de lo real.

El carácter puramente relacional o medial de la obra de arte es puesto de relieve por la filosofía del arte marxista más genuinamente dialéctica. Lukács considera un error la interpretación del arte en términos de epifenómeno de la infraestructura socioeconómica. El arte –afirma Lukács– ni es epifenoménico, ni es plenamente autónomo, sino *medial* de la totalidad de lo real. Es esencial para la dialéctica, en el sentido lukacsiano, la relación de los momentos de una totalidad entre sí y con ésta, y es decisivo que estos momentos no sean nada dado o determinado; son lo que son sólo en el contexto de la estructura de la totalidad en la cual son superados. En íntima conexión con este intento de establecer el carácter puramente relacional o medial de la obra de arte se encuentra el concepto lukacsiano de *reificación* o cosificación. Este fenómeno aparece “cuando una relación cobra el carácter de cosa y, por lo tanto, una objetividad fantasmal que con sus propias leyes rígidas, aparentemente conclusas, esconde toda huella de su naturaleza esencial el ser una pura relación o mediación”⁶. En la línea propuesta por Lukács los autores de la *Escuela de Frankfurt* se niegan a fetichizar el arte como un ámbito separado de la sociedad, del mismo modo que se niegan a reducir el fenómeno artístico a ser un reflejo ideológico de los intereses de clase⁷.

Esta concepción de la obra de arte está en relación con la noción de concepto de la filosofía de Hegel, definido en términos de mediación transitiva en el orden del significado.

En la concepción clásica del concepto como *universal in repraesentando*, con el término “representación” se alude, por el contrario, a la naturaleza inmediatamente cognoscitiva del concepto. El concepto formal es una representación en la

⁶ Lukács, E., *Historia y conciencia de clase*, México, Grijalbo, 1969, p. 12.

⁷ Sobre este tema véase: Jay, M., *La imaginación dialéctica (una historia de la Escuela de Frankfurt)* Madrid, Taurus, 1974.

que lo que se hace presente es la cosa como conocida. La representación consiste en señalar lo que la cosa tiene de intelectualmente cognoscible y al presentarla así aparece como representada, como conocida. Por eso la representación es en sí misma –y no mediatamente– cognoscitiva. El concepto no es para la filosofía clásica algo *a través de lo cual* se conoce; no es un signo transitivo sino intransitivo por su naturaleza formal.

La cuestión que se plantea ahora es dilucidar cómo la obra de arte –de carácter instrumental, sensible–, puede alcanzar la naturaleza representativa, inmediatamente cognoscitiva que le caracteriza. ¿Cómo un signo instrumental puede alcanzar la naturaleza propia de la representación conceptual?

Precisamente el proceso de creación artística se ha definido como un proceso de hiperformalización intencional, mediante el que una cosa material (signo instrumental) se convierte en signo formal. Esta manera de entender el proceso de creación artística explica la identidad entre lo sensible y lo inteligible característica del símbolo. El símbolo –afirma Gadamer– “no está referido a la esfera del *logos*, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene significado. Es algo que se muestra y en lo cual se reconoce otra cosa (...). El significado del símbolo reposa en su presencia, y sólo gana su función representadora por la actualidad de su ser mostrado”⁸.

Si el símbolo sólo gana su función representadora por la actualidad de su ser mostrado, esto quiere decir que en el símbolo se funden la señal y lo señalado, de manera que lo señalado forma parte de la señal misma; la señal pierde entonces su carácter instrumental o transitivo a medida que alcanza una identidad completa e imposible de disociar con lo señalado.

En este punto está la clave del problema que nos ocupa. La cualidad de signo formal del concepto –su carácter de representación– radica en que éste es pura señal, no pura señal *de algo*. Este *de algo* –como han puesto de relieve los análisis de Brentano sobre la intencionalidad– es un añadido innecesario, ya que el *de algo* pertenece a la naturaleza misma de la señal⁹. Si el ser referencia a algo es la esencia misma del signo, éste no puede ser instrumentalizado en el orden del conocimiento ya que inmediatamente nos pone en presencia de otra cosa. El ser referencia a otra cosa es su propia naturaleza.

Desde esta perspectiva se puede explicar que un signo instrumental pueda alcanzar la naturaleza del signo formal mediante un proceso de hiperformalización intencional, y, a su vez, también se entiende que calificar al signo así hiperformalizado de intransitivo no es negarle su carácter propio (señalar), sino alcanzar la naturaleza del señalar mismo.

Las consideraciones hechas hasta aquí no se pueden interpretar como un intento de negar sustantividad al elemento sensible característico de la obra de arte. Por el contrario, el arte redime la instrumentalidad propia de lo sensible, sustantivizando la materia sensible, dotándola de consistencia ontológica¹⁰. Sólo de esta manera se puede alcanzar esa fusión de lo sensible y lo inteligible que, lejos de realizarse a costa de lo sensible, lo que hace es mostrarlo en su plena inteligibili-

⁸ Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1960, pp. 68–69.

⁹ Cfr. Zubiri, X., *Cinco lecciones de filosofía*, Madrid, Moneda y Crédito, 2º ed. 1970, p. 235.

¹⁰ Cfr. Ibáñez Langlois, J.M., *La creación poética*, Madrid, Rialp, 1964, p. 65.

dad, en su misma realidad. Toda la realidad material de la obra de arte es sentido, intencionalidad, señal. De este modo adquiere el carácter de representación.

Al plantear el paralelismo entre la representación propia del concepto y la representación propia de la obra de arte en el terreno de la intransitividad cognoscitiva, no se quieren confundir ambos órdenes de conocimiento teórico-conceptual, problematiza el reconocimiento de la naturaleza representativa de la obra de arte. El paso de la consideración filosófica del arte como *representación* a la consideración filosófica del arte como *expresión* tiene su razón de ser en la explicación del arte desde el punto de vista de formas de conocimiento teórico.

Lo propio de la representación artística es que se realiza de una forma sensible, material, por eso sólo gana su función representadora por la actualización de su ser sensible. Mientras que en la representación propia del concepto en este (signo) aparece la cosa, en la representación artística ocurre que en la cosa aparece el concepto (signo). Este aparecer del concepto en la cosa sólo se puede explicar entendiendo la *poiesis* artística como una forma de conocimiento (se conoce a medida que se hace) y no como un proceso en el que una idea o un concepto obtenidos previamente se plasman en una materia; en el segundo caso es cuando se instrumentaliza el elemento material o sensible de la obra de arte en el orden del significado rompiendo la identidad entre lo sensible y lo inteligible¹¹. De ahí que el contenido de una obra de arte no se pueda decir en un medio expresivo diferente del utilizado por el artista.

Para que algo pueda ser dicho es necesario, o que el significar (señal) y lo significado (señalado) no se identifiquen, o que esta identificación sea inmaterial como en el caso de la actividad cognoscitiva y su objetivación conceptual. Por esta razón, la dificultad de explicar lo que es el *mostrar* (y su irreductibilidad con el decir), se revela en el signo instrumental formalizado intencionalmente. La obra de arte muestra lo que hay de forma o naturaleza en la realidad representándola mediante el artificio. La representación artística muestra así el núcleo mismo de la realidad *haciéndola inteligible*.

La superabundancia de sentido del símbolo artístico es consecuencia de ese mostrar el núcleo mismo de la realidad. Por ello es imposible decir con palabras el contenido de una obra de arte aunque esta imposibilidad se compense de alguna manera con las interpretaciones plurales que suscita con su presencia¹².

Se han señalado las notas de intransitividad, identidad entre lo sensible y lo inteligible y superabundancia de sentido como características del símbolo. La naturaleza inmediatamente cognoscitiva del símbolo obliga a buscar su explicación en una actividad racional indisoluble del proceso de creación artística del que la obra de arte es resultado.

¹¹ Sobre este tema véase mi artículo, "La racionalidad en el proceso de creación artística" en *Anuario Filosófico*, 1/84.

¹² Todorov, T., *Théories du symbole*, París, Sevil, 1977, p. 226.