

Filosofía para el arte de hoy. La fenomenología de la experiencia estética según Mikel Dufrenne

(Philosophy for Today's Art: Phenomenology of Aesthetic Experience According to Mikel Dufrenne)

Javier Barcia González

Abstract

This paper explores Mikel Dufrenne's approach to phenomenological aesthetics, and assesses its relevance for understanding today's art.

Keywords: art, Dufrenne, phenomenological aesthetics

Resumen

Este artículo explora el enfoque de Mikel Dufrenne a la estética fenomenológica y evalúa su relevancia para comprender el arte actual.

Palabras clave: art, Dufrenne, estética fenomenológica

Introducción

A menudo reflexionamos acerca de la necesidad de las Humanidades para la construcción y comprensión fundamental del mundo del futuro. No son pocos los retos que el presente y el futuro nos plantean como intelectuales, más o menos comprometidos con nuestro tiempo. Huelga recordar el alegato que en este sentido firmaba Ortega y Gasset: "yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo". Son muchas y muy variadas las semánticas con las que podemos

significar esa 'circunstancia', pero sean las que fueren, ponen de manifiesto la necesaria condición de compromiso que el intelectual debe tener con su época. En el 2007 escribí acerca del compromiso, ciertamente subversivo, que el ejercicio de la Filosofía empeña para "salvar nuestra circunstancia" (Barcia 2007: 21-58), que en una de sus mil caras identificaba con la "paradoja de la crisis estética" como un claro y crucial desafío de afrontar una atenta mirada al arte de nuestro tiempo (105-128): "salvar nuestra circunstancia" exige, en buena medida, la comprensión del arte de nuestra época, de nuestro arte, pues, en definitiva, comprendiendo el arte de mi tiempo me comprendo mejor a mí y a mi presente. Si hay "necesidad de las Humanidades en la construcción y comprensión del mundo del futuro" – tal y como reza el título de esta obra –, ésta ha de responder, también entre otras, a la cuestión estética. En este sentido, pocos autores han asumido este reto de forma tan "fundamental" como Mikel Dufrenne, aplicando el método fenomenológico para la comprensión de una dimensión estética del arte, válida incluso para el desconcertante arte de nuestro tiempo.

Entre las débiles evidencias de nuestro tiempo postmoderno cabe incluir que una comprensión del arte sólo sería posible a fuerza de no pretenderla como una "teoría fundamental y sistemática" capaz de contener toda la intencionalidad creativa del hacer artístico. Esta sería una actitud absolutamente contraria a la acción artística, la cual consiste precisamente en el fenómeno de la realización sensible de "mundos posibles" que resultan fundamentalmente im-pre-decibles, criaturas de un inagotable flujo de constantes transgresiones y subversiones propias de la creación artística. No podemos pretender una comprensión "clara y distinta" de la obra de arte, como un fenómeno susceptible de cumplir determinados requisitos formales, condiciones necesarias y suficientes de su 'artisticidad'. Paradójicamente, el propio carácter holístico e impredecible de la obra

se convertiría en un elemento determinante de su artisticidad. De acuerdo con esto, consideramos que podría ser suficiente una "generalización fáctica", a diferencia de toda pretensión teórico-sistemática, que no pretenda mensurar la "inagotabilidad" (Maggiore 1995: 36) e "incomparabilidad" (Escoubas 1991: 9) en la que consiste la obra de arte y el "mundo" que ella abre. Un análisis fenomenológico descriptivo de nuestra experiencia estética concreta de las obras será, con Dufrenne, el proceso adecuado para determinar la 'condición artística' de un fenómeno-arte que no resulta en absoluto sencillo cuando trascendemos "criterios" como el de la autoridad o el contexto para referirlo. Mikel Dufrenne, ya desde el inicio de su *Phénoménologie de l'expérience esthétique* se propone subvertir esos "criterios" de "autoridad intelectual" y "contexto institucional" en aras del análisis fenomenológico de la directa experiencia estética como método adecuado para abordar la 'artisticidad' de la obra.

En nuestro tiempo, no es sencillo el reconocimiento o identificación de una obra de arte, especialmente cuando se nos da fuera de su espacio adecuado, desligada de su "justificación crítica" y sin el concurso de otras tantas circunstancias y condiciones externas que la avalen. Someter la "obra de arte" a dicho proceso de reconocimiento y de legitimación, una vez derribadas las paredes del Museo, en unas circunstancias que ya no son las habituales de los clásicos procesos de exposición, en los que la "atención estética" parece intencionadamente dislocada, hace que resulten necesarias y fundamentales propuestas estéticas como la de Mikel Dufrenne, ofreciéndonos criterios axiológicos – más allá del contextualismo sociológico, del aval histórico o de los dictados de los expertos críticos de arte – que nos permitan apelar a la artisticidad de la obra sin reducirnos a estos elementos extrínsecos a la propia obra. Dufrenne nos invita a suspender esa "actitud natural" que responde – prejuiciosamente – a parámetros contextuales de la obra en aras de una "actitud fenomenológica" del aparecer mismo de la obra en

nuestra experiencia. Precisamente, será el hecho de que pueda producirse esa 'percepción estética', el criterio de la condición artística de la obra.

Mantener vivo constantemente este debate acerca de la naturaleza, normatividad y legitimidad artísticas de lo propuesto como "arte", como bien hace el autoinquisitivo meta-arte de las vanguardias, es un desafío de nuestro tiempo. Una cuestión abierta que trasciende el "debate intelectual" mantenido entre artistas, críticos, mecenas, filósofos y estetas, para situarse en la experiencia democrática y universal de todo espectador. Una de las grandes virtualidades de la estética de Dufrenne consiste precisamente en no limitarse a criterios canónicos de autoridad ni someterse a una subjetiva norma del gusto: ni "todo es arte" – como sostiene el más radical relativismo artístico –, ni "esto es arte" – como promulgan las estéticas dogmáticas y prescriptivas –. Más bien, el arte es un fenómeno cuya apreciación nos solicita una cierta forma de adaptación perceptiva conforme a las características existenciales del fenómeno. Para el arte de hoy, es una percepción acostumbrada al arte del pasado y sus categorizadas estructuras, ya esclerotizadas ante la "nueva mirada" carente de decantación histórica y los "nuevos conceptos" que requiere el arte de hoy en su dialéctica constante de nuevas formas. La *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (probablemente "la dernière grande esthétique classique"; Saison 1996: 5) constituye una forma de "adecuación" de la percepción estética a la dimensión sensible de las obras, trascendiendo las diversas formas en las que históricamente vienen sucediéndose. Constituye una transformación categorial, en la que "lo estético" ya no es un valor formal determinado, sino más bien una disposición determinante, que nos sitúa más allá de los análisis formales, semiológicos y semióticos de los objetos artísticos a los que nos tienen acostumbrados los historiadores del arte.

La nueva mirada para el nuevo arte no consiste sino en

“descategorizar” el ver. El análisis fenomenológico de esta percepción estética es en Dufrenne una forma de de-construcción de la categórica mirada moderno-ilustrada subvirtiendo la subordinación de lo mirado al mirar, como una recuperación del ‘mirar mismo’ en donde – en términos kantianos – lo “reflexionante” trascendería a lo “determinante”. Las nuevas formas de creación artística requieren suspender las formas de “apreciación formal” válidas para el arte moderno; las vanguardias han roto aquellos esquemas, dejándonos ciertamente desorientados. El arte que sucede hoy ante nosotros promueve una nueva relación estética con la obra: o nos adaptamos a apreciar – que no necesariamente a gustar¹ – del arte de hoy o nos situamos inexorablemente en la lamentable condena del arte de nuestro tiempo y, por extensión, en la desconsideración de la estética como posible elemento habilitante para el mismo. Para Dufrenne, esa nueva “relación estética” con la obra ha de ser una consecuencia necesaria de la percepción y no una actitud formalmente judicativa, como sostienen las estéticas formalistas: la comprensión del fenómeno artístico depende de la “fenomenología de la experiencia estética” que suscita, de la “fenomenología de la expresión” que se co-instituye en nuestra directa relación estética con la obra.

1. Por una comprensión fenomenológica de la estética filosófica

La Fenomenología, sin duda una de las corrientes principales en la filosofía contemporánea, es un método de importante aplicación al campo de la estética². Mikel Dufrenne es un claro ejemplo de esta relación entre estética y filosofía a través de la fenomenología: sus análisis fenomenológicos, tanto del objeto estético como de la

¹ La actividad axiológica no tiene que ir acompañada necesariamente de gusto o placer: “la apreciación no tiene por qué ser un placer. El placer puede devenir 0, y, no obstante, yo aprecio” (Husserl 1995: 2).

² “La fenomenología ha servido de catalizador para las investigaciones estéticas, y a pesar de la ambigüedad fundamental que reina entre el “método fenomenológico”, ésta última ha asegurado de hecho una cierta unidad direccional de las investigaciones” (Piguet 1968: 131).

percepción estética, manifiestan una correlacionalidad sujeto-objeto, cuya "intencionalidad" ha de ser comprendida más allá del subjetivismo idealista y del objetivismo realista como extremos. Dufrenne nos conduce fenomenológicamente por un peregrinaje desde la experiencia inmediata de la percepción sensible hasta la intuición (imaginaria) de una "pre-realidad" que se expresa sensiblemente en el fenómeno estético. Nos devuelve a una ontología pre-crítica en la que la expresión estética, la objetividad del sentido, acontece en la experiencia de la materialidad de lo sensible, a una poética de lo sensible, a una "endo-física" cuyo élan onto-fenomenológico es una exploración interior de las profundidades y potencialidades de lo sensible, absolutamente alejado de la introspectiva circunspección del subjetivismo. Una reivindicación estética que bien puede adquirir la forma de una "filosofía de la existencia"³, de un alegato *pour l'homme* en unión inseparable con la Naturaleza. Será esta "profundidad" de la existencia, del arraigo del hombre en lo natural, lo que Dufrenne propone como fundamento de toda relación estética: una sinergia entre dos profundidades – la del sujeto y la del mundo – que se comunican a través de lo sensorial y lo sensible, como "carne de mi propia carne" – en términos de Merleau-Ponty. Desarrolla, pues, una "fenomenología arqueológica" en busca de ese *arche* que, a su vez, se escorza a la consumación total de la "reducción trascendental", ya que para Dufrenne el problema no consiste tanto en garantizar la pureza trascendental de la conciencia, como en evidenciar esa originaria con-naturalidad hombre-mundo sensible.

La explicación y fundamentación de la naturaleza afectiva de la experiencia estética y de su condición naturante llevó al filósofo francés desde una "fenomenología descriptiva" de la percepción estética hacia

³ Recordamos que su primera gran obra es *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, coescrita con P. Ricoeur.

una “fenomenología crítica” de la experiencia estética, la cual encuentra su máximo desarrollo en la reflexión trascendental acerca del a priori, cuya novedosa propuesta de a priori material, objetivo y existencial, no sólo trasciende la kantiana posibilidad de fundamentación subjetiva del objeto propia del priori formal, sino que además: (i) a nivel epistemológico correlaciona al sujeto con el objeto, sin anterioridad formalmente subjetiva, con esa particular interpretación de la fenomenología⁴ en términos de “empirismo trascendental” (Depraz 2001: 205–230); (ii) a nivel estético correlaciona al hombre con el mundo en lo sensible ; y (iii) a nivel ontológico, manifiesta la profundidad de “lo poético” como imagen de lo originario: la *Natura naturans*. En este sentido, la experiencia estética se comprende en un Dufrenne claramente spinozista⁵ como una indeleble “Filosofía de la Naturaleza”, cuya condición fenomenológica – muy distante de las filosofías antihumanistas del vigente estructuralismo⁶ – le aleja de la moda filosófica de su tiempo y le otorga una cierta “inactualidad consciente”⁷.

A pesar de que Dufrenne solía quejarse en sus últimos años de que “él había escrito y pensado para nada” (Noguez 1997: 10), todavía hoy esta dufrenneana simbiosis estética-ontología material constituye

⁴ “La fenomenología es, en buena parte, la historia de las herejías husserlianas” (Ricoeur 1953: 836). “La estética de Mikel Dufrenne se propone como una fenomenología. Ella usa con libertad el aparato conceptual elaborado por Husserl, pero es fiel al proyecto husserliano” (Bayer 1961: 96). “Es así que Dufrenne conduce el método fenomenológico a su dominio originario” (De Muralt 1958: 361).

⁵ Vid. Dufrenne, M.: *Jalons*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1966 en el que se recogen dos de sus estudios sobre Spinoza. La interpretación de la influencia de Spinoza en Dufrenne es magistralmente tratada por António Pedro Pita.

⁶ “Sin duda, fue difícil para Mikel Dufrenne, crítico en el encuentro con el estructuralismo como de los desarrollos onto-teológicos de la filosofía, imponer su visión en lo que hace referencia, en definitiva, a una filosofía de la Naturaleza” (Saison 1996: 6). Frente a las tentaciones tanáticas y nihilistas de otras filosofías de su tiempo: “M. Dufrenne está por una estética de lo pleno y de la plenitud” (Baudinet 1969: 332).

⁷ “La inactualidad consciente de Mikel, quien actualiza por otra parte una positiva y feliz visión del mundo en medio de una negatividad triunfante, un pensamiento “pour l’homme” (Formaggio 1996: 41).

una propuesta fundamental (Dufrenne 1988: 9–16) de gran “vigencia” para las estéticas coetáneas (Saison 2005: 215–233): “consiste en poner en valor, contra todos los constructivismos conceptuales, la cosa en ella misma” (Tertulian 1999: 6). Esta “correlación” entre filosofía y estética, unidas por el cordón umbilical de la fenomenología, evidencia el “atreimiento” de un Dufrenne que, frente al (post)estructuralismo, apostó decididamente por la dimensión fundamental de la práctica fenomenológica⁸.

1.1. El carácter fenomenológico de la propuesta estética de Mikel Dufrenne: un “empirismo trascendental” como “materialismo poético”

El diálogo entre la fenomenología de *L'imaginaire* (1940) de Sartre, la *Phénoménologie de la perception* (1945) de Merleau-Ponty y la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953) de Mikel Dufrenne constituye, probablemente, el escenario principal de una fenomenología francesa⁹, algo distante ya del pensamiento de un Husserl interpretado desde un cierto idealismo¹⁰:

⁸ “Un pensador que pagó de hecho con una relativa marginalidad su fidelidad a una tradición fenomenológica, que se deseaba clausurada con la muerte de Merleau-Ponty, y que él continuó desarrollando en una cerrada confrontación con los mayores representantes de aquellas tesis estructuralistas y pos-estructuralistas que ocuparon la escena filosófica francesa” (Massarenti 2007: 63). También muy significativas sobre este asunto de la “inactualidad de la fenomenología” en la Francia de los sesenta-ochenta: “la fenomenología de Dufrenne, tan bien desarrollada en su *Fenomenología de la experiencia estética* y en los libros posteriores, no podía seguir el ritmo de los nuevos desarrollos del estructuralismo, la semiótica y el postestructuralismo” (Silverman 2007: consulta 2020).

⁹ “Precursor original que ha abierto la vía a varias tendencias características de la fenomenología francesa y, en general, ha inaugurado ‘el giro estético de la fenomenología’ en Francia” (Tertulian 1999: 6).

¹⁰ “Husserl, de hecho, para Dufrenne es siempre sospechoso de idealismo” (Formaggio 1996: 3b). “Pero la fenomenología, por su parte, está expuesta – Husserl lo atestigua – a la tentación del idealismo. Ella privilegia el análisis subjetivo y confiere al sujeto poderes desorbitantes: donadora de sentido, la conciencia intencional es una conciencia constituyente. Ahora bien, de este vértigo idealista, el examen de la experiencia estética del receptor puede preservar a la fenomenología” (Dufrenne 1976: 242).

no nos limitamos a seguir al pie de la letra a Husserl. Nosotros entendemos la fenomenología en el sentido en el que los señores Sartre y Merleau-Ponty han aclimatado el término en Francia: descripción que apunta a una esencia, definida ésta como significación inmanente al fenómeno y dada con él. La esencia está por descubrir, pero por un desvelamiento y no por un salto de lo conocido a lo desconocido (Dufrenne 1953 I: 4-5).

Su propuesta consiste en describir fenomenológicamente la "experiencia estética", asumida desde un análisis empírico-trascendental del fenómeno perceptivo en el que es el objeto el que lleva la iniciativa ante la conciencia constituyente¹¹. Se trata de conducir al sujeto hacia las profundidades endofísicas del ente. Una "fenomenología del objeto estético" que se sustancia en una estética de la percepción al servicio de "lo sensible" como a priori de a prioris¹².

Esta aplicación de fenomenología "a la francesa" a la experiencia estética le permite reconciliar aquel pasado "dualismo paralizante"¹³ entre objetividad y subjetividad, pero sin pretender devolverlo a un monismo, sino más bien estableciendo un "aunismo" en el que la "correlación" es ya "lo dado": Dufrenne resultó ser demasiado empirista para asumir la propuesta formal kantiana¹⁴ y a la vez

¹¹ "No, yo no acepto la idea de una subjetividad constituyente" (Dufrenne 1955: 120).

¹² Mikel Dufrenne se muestra así muy próximo a la fenomenología perceptiva de Merleau-Ponty y a sus sugerencias sobre 'lo originario', "l'êtré sauvage" y "le sensible" que realizadas por éste en *L'oeil et le esprit* decide responder en *L'oeil et l'oreille*.

¹³ "La superación continua y escrupulosa de las oposiciones dogmáticamente petrificadas -no solamente entre hombre y naturaleza, sino también entre sujeto y objeto, entre ciencias filosóficas y creación poética" (Formaggio 1996: 41).

¹⁴ Aunque Dufrenne asume explícitamente en *La notion d'a priori* la fuerte inspiración e impronta de Kant "se constata que las flaquezas, los puntos vulnerables de su concepción estética residen en el hecho de que [...] son directamente implicadas de sugerencias kantianas" (Matei 1979: 81-82).

demasiado apriorista para aceptar la incondicionalidad humeana de la experiencia¹⁵. Así, como propuesta de solución de continuidad ante ese dualismo prekantiano (racionalismo / empirismo) y postkantiano (idealismo objetivo / idealismo subjetivo), y ante el subjetivismo absoluto del idealismo, Mikel Dufrenne formula esa especie de oxímoron filosófico que es el "empirismo (de lo) trascendental": el supuesto kantiano en el cual un objeto supone la ocasión para un sujeto de devenir sensible, es superado por el planteamiento de una experiencia estética que no puede tener lugar más que en el doble juego sujeto-objeto, sin anterioridad determinante del sujeto. El sujeto trascendental "puro" kantiano deja su lugar al sujeto-chair dufrenneano a la vez que decaen aquellas decimonónicas estéticas de la subjetividad, aquellas monumentales "filosofías del yo", pues ninguna forma de intuición pura y circumspecta puede aprehender la experiencia estética cuando compete tanto a las cualidades sensible-expresivas del objeto como a las perceptivo-afectivas del sujeto. Dufrenne presenta una descripción fenomenológica atenta tanto a la trascendentalidad carnal de la subjetividad humana como a la onticidad sensible de la obra, comprendidas en una dialéctica correlación incesante dada nuestra estructura intencional de conciencia.

Aun así, existe el riesgo – muy bien señalado por J. Fernando de Laiglesia – de comprender esta correlacionalidad como circularidad. Pienso que el problema del inestable equilibrio entre sujeto y objeto en la relación estética es una de las cuestiones más delicadas en la obra de Mikel Dufrenne: partir ya de la experiencia estética implica no asumir aquella subsunción ancilar del objeto respecto del acto perceptivo de la conciencia, reivindicar la dimensión óptica del "objeto estético" – precisamente ese el objetivo de su primer volumen – y

¹⁵ "Me parece, Dufrenne, que en vuestro espíritu hay una cierta tendencia a volver de Kant a Hume, acompañado del deseo de mantener el vocabulario kantiano" (Alquíé 1955: 122).

proponer toda su teoría de los “a priori materiales” como avales ante el riesgo de subjetivismo. No se trata de subordinar lo sensible a una percepción que pudiera estetizarlo todo, pero tampoco de una ingenua regresión al realismo de “subordinar la percepción al objeto” (Dufrenne 1953 I: 8), a lo cual dedica el segundo volumen de su *Phénoménologie*. La fenomenología de Dufrenne nos sitúa permanentemente en el equilibrio de esa “correlación”, sin anterioridades determinantes de uno o de otro: la obra de arte es una “existencia reica” que se correlaciona con las estructuras trascendentales de nuestra percepción, las cuales sólo se activan – como tal conciencia trascendental – en el mundo sensible al que viene¹⁶.

Prolongando los análisis de Merleau-Ponty, Dufrenne hace del objeto percibido “una trascendencia en la inmanencia, [...] que comporta una verdad que no cesa de sustraerse a la percepción, aunque la percepción la deje siempre presentir” (285). El objeto estético se constituye sencillamente en el aparecer de la cosa, en la inmediatez de la presencia. Su verdad es su coherencia sensible, su autenticidad, su instauración: “estoy como alienado: lo sensible resuena en mí sin que yo pueda ser nada más que el lugar de su manifestación y el eco de su potencia” (290). En efecto, “la percepción estética, en tanto que sentimiento, es alienación” (296). Nuevamente, observamos el distanciamiento dufrenneano del carácter constituyente de la conciencia trascendental propuesta por la fenomenología husserliana: “no puedo decir que yo constituya el objeto estético, sino que él se constituye en mí en el acto mismo por el cual lo contemplo, porque no lo miro como algo exterior a mí, sino viéndome en él” (*Ib.*).

¹⁶ “Nosotros estamos en el mundo, y esto significa que la conciencia es principio de un mundo y que todo objeto se revela y se articula según la actitud que ella adopte y en la experiencia que incorpore, pero esto significa también que esta conciencia se despierta en un mundo ya arreglado donde se encuentra como heredera de una tradición, beneficiaria de una historia, y donde afronta por sí misma una nueva historia” (Dufrenne 1953, I: 6).

Precisamente, el segundo volumen de la *Phénoménologie* destinado al análisis fenomenológico de las facultades del proceso de la percepción estética, establece una firme correlación directa entre los niveles constitutivos de la percepción estética y los niveles existenciales del objeto estético que las suscitan. Ahora bien, si el principio no es la actividad plenamente constituyente de la conciencia trascendental y la *Phénoménologie* (1953) establece la correlación sujeto-objeto como forma-proceso de la experiencia estética, entonces todavía cabe la necesidad de un principio, de una fundamentación ontológica para la misma. La crítica trascendental de la percepción estética – correlación entre a priori material y a priori formal – constituye una marcha hacia “el a priori de los a priori”, hacia la fundamentación ontológica de esa “consustancialidad” (“con-naitre”) existente entre hombre y mundo, que intuimos en la expresión de la experiencia estética¹⁷. La intuición de un Fondo sensible de lo sensible: la Naturaleza, cuya capacidad naturante (poietica) de mundo no es sino la “macrometáfora originaria” de la sensible capacidad poética de la obra de crear sus “mundos de expresión” posibles.

Ahora bien, esta correlación que existe entre la condición expresiva del objeto estético y la correspondiente capacidad perceptivo-afectiva del sujeto plantea dos importantes cuestiones: primera, un análisis del estatuto ontológico del objeto estético, que siendo objeto sensible es a la vez expresión de “mundo virtual” y, segunda, un análisis de la percepción estética, que siendo aprehensión de lo sensible es a la vez comprensión trascendental de lo sentido. Estas son, respectivamente, las dos cuestiones centrales del primer y segundo volumen de la *Phénoménologie* de Mikel Dufrenne.

¹⁷ Dufrenne “da continuidad a la ontología eidética de Ingarden a través de una perspectiva fenomenológico-existencial” (Waldenfels 1997: 124).

1.2. El carácter estético de la propuesta fenomenológica de Mikel Dufrenne

1.2.1 La percepción estética y el objeto estético

En la obra de Mikel Dufrenne, la experiencia estética del arte se esclarece en una propuesta fenomenológica de la percepción, que se pretende objetiva y fundamental. La estética fenomenológica es su método para desarrollar no sólo una crítica del arte, sino incluso la determinación de la propia condición artística de la obra. Hay una mutua trascendencia entre ellas: la estética es un espacio de reflexión para el arte en sus procesos de creación; el arte es el espacio y la ocasión en los que la estética encuentra un objeto de reflexión que puede extenderse, al análisis no sólo del objeto en-sí como también de su aparecer; y consecuentemente, la fenomenología de esta "percepción estética" encuentra el final de su "arqueología" en una Filosofía de la Naturaleza¹⁸, que se hace patente en la sublimación ("apoteosis") de la experiencia inmediata de lo sensible.

En este sentido amplio, la experiencia estética exige del fenomenólogo un análisis de la obra de arte que lo constituya como "objeto estético" expresivo, en cuanto puro correlato fenoménico de la intencionalidad estética a la que apela. La experiencia estética no es una decodificación semiótica del mensaje de la obra, sino una vivencia misma de la experiencia perceptiva. De este modo, la artisticidad responde a una forma de experiencia fenomenológica más fundamental que la mera comprensión histórica de las artes en su adecuación a los cánones formales de su propia época. La 'artisticidad' reposa en la función estético-expresiva de la obra. Un fenómeno es

¹⁸ "Pensamos que la idea de Naturaleza representa, efectivamente, para el proyecto filosófico global de este autor, un centro unificador de todo su recorrido; a través del concepto de Naturaleza, su discurso filosófico gana una nueva dimensión de radicalidad, ya que le permite "el pasaje de lo trascendental a la trascendencia, de la fenomenología a la ontología" (Morais 1992: 78).

artístico si su cualidad más eminente es su "forma expresiva"¹⁹: "Producir esta forma significativa o expresiva que estetiza el objeto, es la operación propia del arte" (Dufrenne 1996: 115). Así, la actitud estética no consiste en entender el asunto que la obra representa, sino en contemplar al trasunto del aparecer mismo sensible de la obra²⁰, atender a su dimensión fenoménica de significantes repletos de sentido:

la percepción estética fundamenta el objeto estético, pero reconociendo su derecho, es decir sometiéndose a él; de algún modo ella lo completa, pero no lo crea. Percibir estéticamente, es percibir fielmente (Dufrenne 1953 I: 9).

La "Fenomenología del objeto estético", aún tomado en su percepción, es sostenida en el ámbito de su presencia sensible, desde la cual apela de forma inmediata a mi experiencia: "lo que constituye la sustancia misma de la obra, es lo sensible que no viene dado más que en la presencia" (41). A diferencia de las estéticas analíticas de carácter referencial, el sentido es inmanente a lo sensible, el significado es inmanente al significante: "lo que el objeto estético me comunica, lo dice a través de su presencia, en el seno mismo de lo percibido" (44). La experiencia estética no consiste, entonces, en una reclusión en lo egológico, sino en un abrirse al aparecer sensible de la obra. Es esto lo que conduce a Dufrenne a escoltar su "fenomenología del objeto estético" con una "fenomenología de la percepción estética", esto es, un análisis de la (ex)posición de la obra y de las funciones activas del espectador-público. Una deontología de la experiencia perceptiva: el público ha de llevar a cabo una recepción adecuada de la obra, siendo

¹⁹ "Los fenómenos estéticos son exclusivamente fenómenos que expresan" (Husserl 1995: 12).

²⁰ "La obra de arte opera estéticamente: traslada a la pura contemplación" (7).

un fiel testigo de su aparecer: “la obra lleva la iniciativa, lo que ella espera del espectador responde a lo que ella ha previsto para él. Y esto nos prohíbe todo subjetivismo. Lejos de que sea la obra la que está en nosotros, somos nosotros quienes estamos en ella. Ser testigo, implica no añadir nada a la obra, pues la obra se impone al espectador tan imperiosamente como al ejecutante” (96).

1.2.2 La culminación de la experiencia estética (el “sentimiento”) y la condición del objeto estético (la “expresión”)

La estética fenomenológica de Dufrenne ha consistido sobre todo en la conciliación entre el carácter sensible del objeto estético con el sentimiento como acceso del sujeto al sentido mismo del objeto. Esta “conciliación” se debe a la “correlación” entre los diferentes niveles de existencia del objeto – “lo sensible, el objeto representado y el mundo expresado” (Dufrenne 1953 II: 419) – y las correspondientes tres “formas” de percepción estética – la presencia, la representación y el sentimiento, que constituyen el proceso de la percepción estética:

I. Presencia-percepción: estamos en la experiencia inmediata (estésica) vivida por el cuerpo. Es el “plano existencial de la percepción en el que se realiza la presencia en el mundo” (422), sin intermediación alguna entre las cosas y nosotros. Nuestro cuerpo pre-reflexivo es lo sensorial que se abre a las cosas sensibles. El objeto se da estésicamente al cuerpo antes que al pensamiento²¹: una complicidad carnal con los objetos, en cuanto percepción inmediata es “intelección corporal” (424).

II. Representación-imaginación: como sujetos de conciencia protosomática no podemos establecernos definitivamente en el estadio

²¹ Su última obra *L'oeil et l'oreille* está específicamente dedicada al análisis de este estadio pre-reflexivo y somático de relación del sujeto con el mundo. Con esta obra, Dufrenne pretende desarrollar aquella ontología de lo sensible que se intuía en el Merleau-Ponty de *Le visible et l'invisible*, pero que dejó inacabada.

corporal de la presencia: “una teoría de la percepción no puede permanecer ahí y debe pasar de la “comprensión vivida por el cuerpo” a la intelección consciente que se realiza en el plano de la representación” (425). La transformación de lo vivido en representado, de cuerpo sensorial en conciencia representante:

nosotros no somos un espíritu que se incorpora a un cuerpo, ni un cuerpo que sería la decadencia de un espíritu, sino que somos perpetuamente un cuerpo que se transforma en espíritu y un espíritu que se transforma en cuerpo (440).

Esta “transformación” de la “presencia” en “representación” es llevada a cabo por la facultad de la imaginación: “la imaginación es la facultad intermediaria por excelencia. [...] Es concebida como la ligazón entre el espíritu y el cuerpo” (Casey 1975: 97)²², a la que Dufrenne otorga – más próximo a Merleau-Ponty que a Sartre – un sentido empírico²³:

la imaginación sólo puede ser invocada aquí si colabora con la percepción, y no como correlato de una conciencia de imagen que exigiría, con la renuncia de la percepción, el abandono del objeto estético (Dufrenne 1953 II: 452).

²² Dufrenne mantiene aquella función kantiana de la imaginación como posibilidad trascendental de fundar una distancia entre sujeto y objeto. Pero, lo hará de un modo abiertamente crítico con el formalismo kantiano, desarrollando en *La notion d'a priori* su propuesta de *a priori* material que lo sitúan más próximo al “empirismo trascendental” que al “idealismo trascendental” del filósofo alemán. También establece claras diferencias con las fenomenologías de la imaginación “desrealizantes” como la defendida – cartesianamente – por su coetáneo J-P. Sartre en *L'imaginaire*. Para Dufrenne, a diferencia de lo que acontece con Sartre, la imaginación no se constituye en la negación-alienación de lo real percibido, irrealizándolo en imagen, sino más bien es la anticipación intuitiva de los posibles de lo real percibido: es más un “pre-real” que un “irreal”.

²³ “Al contrario que Sartre, Merleau-Ponty arraiga la imaginación en lo real, no se plantea otra realidad fuera de la tejida por el imaginario” (Saison 2011: 200–201).

III. Reflexión-sentimiento: aunque el momento de la representación facilita la comprensión categórica de la obra, ésta es una expresión que se manifiesta más allá de la representación. Es una expresión que constituye su "profundidad", una "cualidad expresiva" que la hace viva y orgánica, que la erige como un "quasi-sujeto" (Dufrenne 1953 I: 197): una "singularidad" inalienable, una autenticidad, que se manifiesta en la necesidad del (a)parecer sensible y no sólo en los esquemas de la representación²⁴. Comprender esta autenticidad-verdad de la obra requiere "estar en ella", reducir la distancia abierta por la imaginación-imagen y recuperar lo sensible de la presencia. Pero, sin que esto suponga una mera regresión al estadio elemental, sino una síntesis dialéctica del proceso de la percepción estética: el sentimiento, ese "modo nuevo de ver la obra" como síntesis de los estadios anteriores (percepción y representación) que se experimenta como una comprensión espontánea ("conocimiento relámpago") de la condición expresiva de la obra:

Se ve pues que el paso de la actitud crítica a la actitud sentimental no es simplemente una oscilación: la reflexión prepara el sentimiento y luego lo ilumina; e inversamente, el sentimiento apela primeramente a la reflexión y luego la dirige. La alternancia de la reflexión y el sentimiento esboza un progreso dialéctico hacia una comprensión cada vez más completa del objeto estético (Dufrenne 1953 II: 523).

En definitiva, para Dufrenne, la experiencia estética es un proceso

²⁴ "Un objeto cualquiera tiene siempre un aire de generalidad: se presta a ser subsumido bajo un concepto [...] La obra de arte, al contrario, se anuncia como singular. Ella es singular debido a que su sentido reside en la cualidad afectiva que ella expresa y, como tal, no requiere ser conceptualizada" (Dufrenne 1989: 648).

de "colaboración" entre las diversas formas de percepción estética, con una única condición necesaria: la comprensión sentida de la presencia sensible de la obra. El sentido de lo sentido (cualidades afectivas) de los sentidos (cualidades sensoriales). Esa "comprensión de presencia" no es sino lo que él denomina "expresión". El objeto estético es, según Dufrenne, un fenómeno con una condición sensiblemente significativa, cuyo aparecer fenoménico – a diferencia de los objetos funcionalmente ordinarios – desprende una significación, inmanente y propia de su peculiar condición sensible, que apela a nuestra capacidad afectiva: "el arte, pues, sólo representa expresando, es decir comunicando, por la magia de lo sensible, un cierto sentimiento gracias al cual el objeto representado puede aparecer como presente. Él es significativo en lo que tiene de expresivo" (Dufrenne 1953 I: 79). El objeto estético habita en el mundo y a la vez "está preñado de un mundo que le es propio" (200) y que fenoménicamente se manifiesta para nosotros como una "cualidad expresiva" (235) testimonio de una profundidad ontológica que le pertenece sensiblemente. Ya hemos visto que la comprensión que la conciencia hace de la expresión del objeto estético tiene sin duda múltiples formas: percepción, representación, imaginación, reflexión y afección). Esta última, el sentimiento, es la forma de conciencia de comprensión de la dimensión expresiva del objeto estético: el objeto estético, en su expresión sensible, produce "sobre quien lo percibe una cierta impresión, manifestando una cierta cualidad que el discurso no puede traducir, pero que se comunica despertando un sentimiento" (*Ib.*).

2. La estética como correlación entre arte y filosofía

La "estrecha solidaridad" (Dufrenne 1959: 285) que han mantenido filosofía y arte ha sido evidentemente una constante a lo largo de la historia. La "profundidad" intuible de la expresión artística conduce a la filosofía a su límite discursivo. El arte manifiesta de forma sensible

los eternos conflictos filosóficos, haciendo material lo pensable. La filosofía no es sino una aproximación sineidética a los dominios de la "palabra poética" la cual bautiza el mundo cuando lo dice. En este sentido, para Dufrenne, "todo arte es poético" (288) cuando constituye una comprensión inmediatamente sentida como capacidad de expresión originaria de un "mundo" que le es propio. Esta capacidad noética del sentimiento constituye la dimensión culminante de la experiencia estética para el filósofo francés. La fenomenología de esta experiencia estética no es sino una "arqueología", una remontada hacia el "origen" de la unión sensible hombre-mundo, una poética que toma el testigo bautismal del decir filosófico: compete al arte la expresión del Fondo y al logos filosófico la explicación del fundamento: el enunciado se gira hacia el verso y el significado se deslee en el significante. Ni el filósofo está condenado a callar respecto del Fondo, ni el poeta está condenado a hablar more geométrico respecto del mundo. Entre arte y filosofía, anida la estética. Ella, para Mikel Dufrenne, se instituye como una disciplina límite, una intersección compartida: la estética no es sino una reflexión filosófica sobre la radical capacidad poética del arte.

La obra de Dufrenne me parece un constante planteamiento de la fundamentación límite de la estética al respecto de la filosofía²⁵. Pero, los límites entre estética, arte y filosofía no son explícitamente objetivables ni absolutamente claros. Escribe José Jiménez que "la filosofía en su conjunto, y la Estética, como disciplina filosófica específica, están inmersas hoy en un profundo proceso de transformación, y no en un agotamiento de su destino histórico" (Jiménez 1986: 16). La obra de Mikel Dufrenne, frente al contexto de deconstrucción de los planteamientos estéticos postmodernos, encarna

²⁵ Basta con considerar la amalgama de artículos que componen los tres volúmenes de su obra precisamente titulada *Esthétique et philosophie*, como constantes intentos de encuentro entre ambas.

todavía la valentía – quizá temeraria – de presentar una “propuesta fundamental” de lo que podríamos denominar una “estética filosófica fundacional”: su estética es toda una fenomenología – descriptiva y crítica, empírica y trascendental – que nos conduce desde la obra de arte hasta “las fuentes de la Naturaleza” (Rodríguez Rial 1985: 113–133); una onto-estética fenomenológica, cuyo desarrollo trascendental – véase la presencia de una constante formulación de los a priori en sus obras desde el 1953 a 1981 – reafirma que Dufrenne “nunca renunció a elaborar una estética plenamente filosófica” (Saison 1992: 169). Una estética que nos sitúa lejos de la postmoderna “muerte de la filosofía”, escépticos con la “muerte del arte” y abiertos a una “filosofía de la esperanza” que flota – aun a contracorriente – sobre la marea de los pesimistas discursos estructuralistas de su tiempo. Esta “estética filosófica” manifiesta la gran singularidad del pensamiento de Dufrenne: “La originalidad de Dufrenne consiste en intentar repensar la estética y el a priori en el campo global de la filosofía” (Saint Girons 1998: 46). Su compromiso por retomar las grandes cuestiones del pensamiento y de hacerlo tomando inequívocamente partido por el hombre frente a las ideologías, por la ontología frente a la “tecnología del discurso”, constituye toda una Estética, que sólo puede acontecer en el seno de una Filosofía y hacerse desde una fenomenología instalada en el “giro somático” del saber: “El itinerario abierto por M. Dufrenne lo deja a medio camino entre la filosofía crítica y la fenomenología, entre una actitud abierta a las investigaciones científicas e históricas y un rechazo de la positivista” (Saison 2000: 134), una estética de naturaleza ontológica y de condición trascendental. Una estética que conduce a la filosofía a su propio límite sensible – el estadio de la presencia – y a su límite ontológico – la intuición de la “Natura Naturans” como afinidad fundamental hombre-mundo:

La estética, para él, es filosofía y sólo se puede realizar en el interior de una filosofía. Aunque la estética hoy haya renunciado a su carácter normativo, esto no debe ser visto como una pérdida de rigor. Ella conserva su índole reflexiva y, por eso mismo, filosófica (Figurelli 1983: 55).

Esa indeleble condición filosófica viene motivada por la práctica de una fenomenología, que resultó ser más empírico-trascendental que puramente eidética. En la *Phénoménologie*, el proyecto fenomenológico es decantado en un estadio existencial y empírico en el que la experiencia y lo sensible es asumido ya como "lo dado", situándolo entre los fenomenólogos "heterodoxos". Dufrenne no aplica la reducción fenomenológica en toda su radicalidad, de modo que siempre mantiene lo sensible – natural y virtual – como estadio fundamental en la relación intencional de conciencia. No es, por tanto, una "estética historicista, sociológica, experimental, formalista, estructuralista ni semiológica" (Morais 2010: 12–20), pero sí es una "estética fenomenológica" que no rehúye los problemas que el lenguaje, la sociología o la 'forma' plantean a la experiencia, pues para Dufrenne, a diferencia de esas otras teorías estéticas, la presencia es ya la dimensión estética originaria, ignorante e inocente, pre-lingüística, ante-predicativa, inaprehensible para las estructuras del sistema, del lenguaje, de lo culturalmente establecido: el arte no nos dice el mundo como un significado a aprehender, sino que más bien es el mundo mismo significándose. Los análisis fenomenológicos de la experiencia estética de Dufrenne asumen la descripción de lo empírico en dialéctica con lo trascendental y con lo ontológico, y en esta comprensión "onto-fenomenológica", el asunto no es una analítica eidética de "el arte", sino la ontología de "lo artístico" que acontece en la experiencia estética.

3. La vigencia de una "apertura estética" al arte de hoy

Considero que Mikel Dufrenne propone una "teoría estético-fenomenológica del arte" que nos compromete *radicalmente* en una reconsolidación de la ontología de lo sensible. Paradójicamente, esta recuperación de lo sensible no es una mera regresión al empirismo clásico, pues implica *fundamentar* la dimensión *expresiva* de la experiencia estética. En este sentido, hemos señalado cómo la *estética fenomenológica* de Mikel Dufrenne constituye una "teoría *expresiva* del arte", incluso abierta a la necesaria irreductibilidad del fenómeno artístico. El problema de abordar el límite filosófico de la "expresión" estética, de la *endofísica* que se manifiesta en lo sensible, de la *profundidad* que se desvela en la superficie, implica asumirla como una "intuición sensible" de la radical apertura ontológica de la obra en nuestra experiencia estética. Así, esta "teoría de la expresión" responde a lo que considero los tres grandes objetivos de la *Phénoménologie*: (i) catalizar la problemática fundamental que encierra el intento de "definición del arte"; (ii) identificar las limitaciones de las definiciones externalistas y heterónomas del arte – especialmente la contextualista y la institucional; (iii) desarrollar una "comprensión fenomenológica intencional" del arte, que nos permite comprender la obra como una "forma de expresión" que se debe *fundamentalmente* a su organicidad sensible²⁶. Considero que esta "teoría de la expresión" como "autoinstauración" resulta una herramienta estética válida para aproximarnos al desconcertante arte de nuestro tiempo.

En mi opinión, frente a los discursos que sostienen una progresiva pérdida de presencia de la Estética en el arte de nuestros días, cabría aplicar esta amplia noción fenomenológica de *aisthêsis* desarrollada

²⁶ La 'expresión' para Dufrenne – a diferencia del intencionalismo idealista – no significa por referir estados mentales previos que trascendiéndola la fundamentan, sino por la experiencia que ella misma produce.

por Dufrenne como una reivindicación de permanencia de la Estética en el espacio del arte. Ciertamente, el arte de nuestros días ha reaccionado contra 'lo estético' en sus diferentes formas conocidas a lo largo de la historia y lo ha hecho de muchas y variadas formas neo-artísticas y hasta meta-artísticas. Pero, 'la estética' permanece, mientras lo visible – por *abstracto* y *conceptual* que se pretenda y se presente²⁷ – constituya en sí mismo la intuición de lo "invisible en lo sensible", la intuición de la "expresión" que no se deja categorizar en la representación. Obviamente, muchas manifestaciones del arte contemporáneo han huido de aquel cariz de la estética (adjetiva) que refiere *lo estético* a lo bonito, a una belleza tan formal como epocal, o a lo atractivo y agradable como valores apelativos de un gusto más o menos colectivo. Sin duda, el arte de hoy se ha liberado de esas bellezas heredadas, es una reacción contra aquella clásica comprensión proto-categorica de la belleza, una liberación de esas estéticas adjetivas encerradas en 'lo estético'. Pero, esto no significa que se haya extirpado a 'la estética' (substantiva) del arte, tomada como una *fundamental* ontología de lo sensible, que trasciende las "formas particulares" del arte en la historia y de los "gustos individuales". Es más, en la dialéctica contemporánea podemos creer ingenuamente que la caída del Realismo ha implicado la devaluación sensible de la obra o sostener, incluso, que este detraimiento sensible conlleva una

²⁷ Esa "negación de la belleza" ha consistido no sólo en la injuria o ironía de las formas pasadas de lo bello, sino más bien en la progresiva disminución – minimalista – de la materialidad sensible de la obra. Pero esta, por radical que se haya pretendido nunca puede ser total. Al contrario, su "disminución" es precisamente el reconocimiento de la importancia de lo sensible en la que el minimalismo obra como un cierto esencialismo: opera un calculadísimo rigor sensible que se depura esencialmente en el que la imperativa "necesidad sensible" sigue siendo estéticamente "efectiva" y necesaria. La progresiva depauperización de *lo estético* en el arte contemporáneo, la pérdida del placer que producían aquellas atractivas formas del pasado, no es sino el normal cumplimiento dialéctico de la evolución de la historia del Arte: una transformación que implica ruptura, pero también novedad y esperanza. Lo sensible sigue siendo lo determinante en la "expresión", aunque ésta ya no apele directamente a nuestro gusto como norma estético-artística.

“intelectualización” del arte, le dota de una condición (auto)-reflexiva y ensimismada – incluso pretendidamente trivial o banal –, que acaba haciendo del arte más un proceso a sentir (*reflexión pática*) que un producto a gustar. Quizá estemos en lo cierto. Pero, más allá de esto subyace aquella visión fenomenológica dufrenneana para la que ese “detrainamiento de lo sensible” se nos manifiesta, en definitiva, como “un nuevo juego” de lo sensible, como una posibilidad que busca sus nuevos límites para comprenderse de otra forma.

En la estética fenomenológica de Mikel Dufrenne la dimensión sensible (*presencia*) de la obra es la dimensión *radical* del fenómeno artístico en cuanto estético. En tanto ésta se hace *intención de expresión en la experiencia* misma, lo artístico recae en el acuerdo entre la realidad sensible de la obra y la percepción del espectador. Pues bien, esta ecuación se sigue cumpliendo en el arte de nuestros días: la “expresión estética” sigue siendo la manifestación de lo sensible por lo sensible mismo, más allá de la obediencia a los cánones formales de una época determinada²⁸. Esta amplia comprensión de la estética permite incluso la recuperación de la noción de “objeto estético” – tan denostada en el arte contemporáneo – como una extensa referencia onto-fenomenológica para designar la experiencia de la “obra de arte”: la obra es una “expresión estética” en la medida en que establece un compromiso ontológico con lo sensible. Por tanto, para el filósofo francés, la *artisticidad* de la obra se constituye en esa dimensión estética, que puede tomarse por *condición necesaria* de lo artístico. Y en este holístico sentido, también de lo artístico hoy. Hoy el arte sigue consistiendo en la dialéctica – descrita por Dufrenne su “fenomenología de la percepción estética” – de la “expresión” como capacidad de lo sensible de hacer visible lo que no es inmediatamente visible en lo

²⁸ El arte de nuestro tiempo, aun persiguiendo liberarse de “lo estético” continúa siendo estético, incluso por el debate que sobre lo (an)estético se suscita en algunas obras. El arte lejos de desterrar la estética la asume como proyecto a reconstruir.

sensible. La estética se constituye, entonces, primero como fenómeno del (a)parecer y no tanto como una analítica formal de la belleza modal del parecer. No es tanto una forma de belleza como la misma comprensión fenoménica de la apariencia. Para Dufrenne lo que hace estética a la obra es la capacidad sensible de *expresión* – la acción misma de *expresar* en lo sensible – y no tanto que esa ‘expresión’ resulte predicativamente bella o se secuestre en “el significado de lo expresado”. Como bien nos muestra el arte de nuestro tiempo, la obra ya no tiene que imitar lo real, pues ella es *lo* real. Esta “autoinstauración” lejos de significar un “adiós a la estética” constituye, al contrario, una afirmación radicalmente *estética* de la obra a un nivel ontológico. En mi opinión, la ‘apertura ontológica de la estética’ del filósofo francés constituye a su vez toda una declaración de apertura a las nuevas artes. No se trata de una Estética para el arte, sino de una estética del arte, de una ontología de lo sensible para la “expresión artística” – también la de nuestros días.

En conclusión, quizá en el arte de hoy el valor de la obra ya no recae en su formalismo ornamental, pero la belleza tiene más caras que la atracción sensual de la forma. La belleza presente en el arte contemporáneo no es tanto una forma determinada del aparecer como el *cumplimiento intencional de la autenticidad de ese aparecer*, la eclosión del sentido de su “necesidad sensible”. Así, la experiencia estética ya no se vive – necesariamente – en el valor de lo agradable, pero compartir que el arte en su abandono de lo agradable deja de ser estético parece cuando menos una metonimia excesiva; al menos mientras siga siendo una manifestación de la *autenticidad* de lo sensible. La *necesidad sensible* constituye el fundamento de la *expresión* que acontece en la percepción del (a)parecer de la obra, en la intuición de su apertura para nosotros: sentir la obra es *pre-sentir* lo que ella con-lleva como *posible* en lo real-sensible que nos presenta.

Puede ser que la obra ya no sea un cuerpo dotado de canónicas formas bellas, más bien puede consistir en “una contra” disposición de estas. Pero, aun así, sigue siendo una “acción sensible” que tiene como intención una “re-acción pática-inteligible” en el espectador. La estética aún en su “desencantamiento clásico” sigue siendo el gran *hechizo* del arte contemporáneo entendida como “ontología de lo sensible”. Así se evita confundir la verdad del arte con el efecto que éste pueda provocar: la *autenticidad* de la obra consiste en el acontecimiento *realizante* del sentido enquistado en lo dado; y ahí belleza y verdad son una y la misma cosa. Podemos agradar o no con ella, pero no podemos prescindir de ella. Esa *necesidad formal* de la obra como *necesidad sensible* hace de la obra un fenómeno estético, incluso aunque ella sea una obra que deliberadamente pretenda afirmarse en la negación de alguna forma concreta de belleza. Puede haber obra sin belleza, pero no sin *poética*, porque esa “expresión” es ya su condición estética. Quizá haya arte sin belleza, pero dudo que haya arte sin estética.

Bibliografía

- Alquié, F. (1955). Signification des ‘*a priori*’. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, n. 3: 122–123.
- Barcia, J. (2007). Filosofía, compromiso intelectual subversivo. *Diacrítica*, 21(2): 21–58.
- Barcia, J. (2007). O paradoxo da crise estética. *Desafíos do século XXI*, Santiago de Compostela, USC, 105–128.
- Baudinet, M. (1969). (Reseña) Esthétique et philosophie. *Revue d’esthétique*, n. 3: 330–333.
- Bayer, R. (1961). *L’esthétique mondiale au XX^e siècle*. París: PUF.
- Casey, E. (1975). L’imagination comme intermédiaire. En Lascault, G. (ed.): *Vers une esthétique sans entraves*, 93–114.

- De Muralt, A. (1958). *L'idée de Phénoménologie*. Paris, PUF.
- Depraz, N. (2001). Lucidité du corps. *Phaenomenologica*, n. 160: 205–230.
- Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vols. Paris: PUF.
- Dufrenne, M. (1955). Signification des 'a priori'. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, n. 3: 97–132.
- Dufrenne, M. (1959). *La notion d'a priori*. Paris, PUF.
- Dufrenne, M. (1976). Phénoménologie et esthétique. *Analecta husserliana*, n. 5: 241–246.
- Dufrenne, M. (1988). L'apport de l'esthétique à la philosophie. *Esthétique et philosophie I*, Paris, Klincksieck, 9–16.
- Dufrenne, M. (1989). Vie de l'art, art de la vie. *Encyclopédie Philosophique Universelle*, vol. I, 648–655.
- Dufrenne, M. (1996). Esthétique, érotique. *Revue d'esthétique*, n. 30: 112–121.
- Escoubas, E. (1991). Liminaire. *La Part de l'oeil*, n. 7: 8–11.
- Figurelli, R. (1983). Por una estética fenomenológica: introducción a la obra de Mikel Dufrenne. *Textos SEAF*, n. 3: 44–57.
- Formaggio, D. (1996). Mikel Dufrenne vivant. *Revue d'esthétique*, n. 30: 35–44.
- Formaggio, D. (1996b). Proposte para un'estética fenomenológica. *Revue d'esthétique*, n. 30: 1–16.
- Husserl, E. (1995). *Estética y fenomenología*. Man. AVI. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre*. Madrid: Tecnos.
- Maggiori, R. (1995). La tâche accomplie du philosophe Mikel Dufrenne. Il fut l'un des premiers à théoriser l'inépuissabilité de l'oeuvre d'art. *Journal Libération*, 13 de juin, 36.

Massarenti, E. (2007). Teoría della percezione ed estesiología nella riflessione di Mikel Dufrenne. En Desideri, F, *Estetiche della percezione*. Firenze: Firenze University Press, 63–72.

Matei, D. (1979). Du transcendantal à l'ontologique dans l'explication de l'expérience esthétique. *Revue Roumain des Sciences Sociales*, 23(1): 67–82.

Morais, C. (1992). Para uma Estética da Natureza. Relevância estética da Natureza em M. Dufrenne. *Revista Portuguesa de Filosofia*, n. 48: 77–98.

Morais, C. (2010). *O impulso metafísico na experiência estética*, Universidade Católica Portuguesa.

Noguez, D. (1996). Éloge de Mikel Dufrenne. *Revue d'esthétique*, n. 30: 1–12.

Piguet, J-C. (1968). Qu'est-ce que l'esthétique?. *Studia Philosophica*, 28: 129-158.

Ricoeur, P. (1953). Sur la Phénoménologie. *Revue Esprit*, n. 21: 821–839.

Rodríguez Rial, N. (1985). Hacia as fontes da Natureza. A fenomenología arqueológica de Mikel Dufrenne. *Revista Ágora*, n. 5: 113–133.

Saison, M. (1992). L'expérience esthétique et les limites de la philosophie. *Revue d'esthétique*, n. 21: 169–180.

Saison, M. (1996). Mikel Dufrenne, philosophe et esthéticien. *Revue d'esthétique*, n. 30: 5–6.

Saison, M. (2000). Le tournant esthétique de la phénoménologie. *Revue d'esthétique*, n. 36: 125–140.

Saison, M. (2005). Leer a Mikel Dufrenne hoy. *Ágora*, 24(1): 215–233.

Saison, M. (2011). Merleau-Ponty y el hecho artístico. En Álvarez Falcón, L., *La sombra de lo invisible*. Madrid, 179–208.

Saint Girons, B. (1998). Dufrenne et l'a priori matériel. En Saison, M. (ed.), *Mikel Dufrenne et les arts*, Université de Nanterre, 43–56.

Silverman, H-J. (2007). *La Continental Philosophy sulla scena culturale americana*. *Agalma*, n. 13.

Tertulian, N. (1999). Présentation. *Revue d'esthétique*, n. 36: 6–8.

Waldenfels, B. (1997). *De Husserl a Derrida*. Barcelona: Editorial Paidós.

