

collecció estètica & crítica

Mikel Dufrenne

Art, llenguatge i formalismes

4

Art, llenguatge i formalismes

Art, llenguatge i formalismes

Introducció de Romà de la Calle
Traducció de J. Vicent Calatayud

 Mikel Dufrenne

Col·lecció estètica & crítica

Director de la col·lecció:

Romà de la Calle

Els textos que reproduïm en la present edició corresponen als dos primers capítols de la segona part de l'obra de Mikel Dufrenne *Esthétique et Philosophie I*. Editions Klincksieck. París, 1976 (pp. 73-128).

L'edició d'aquest volum ha comptat amb la col·laboració del **Banco Popular Español**.

© De la traducció: J. Vicent Calatayud Cuenca, 1993

© D'aquesta edició: Universitat de València, 1993

Disseny de la coberta: Manuel Lecuona

Disseny de l'interior, fotocomposició i maquetació:

Servei de Publicacions de la Universitat de València

I.S.B.N.: 84-370-1440-9

Dipòsit legal: V-4260-1993

Imprimeix: GUADA Litografía, S.L.

Camí Nou de Picanya, 3

46014 - València

INTRODUCCIÓ:	
Del llenguatge artístic a l'expressió estètica	9

ART, LENGUATGE I FORMALISMES

I. ¿L'ART ÉS LENGUATGE?	25
1. <i>Semiologia i Lingüística</i>	26
2. <i>Art i llengua</i>	32
– La música	37
– La pintura	45
– El cinema	48
– La llengua per a l'espectador i per al creador	51
– Art i parla	58
II. FORMALISME LÒGIC I FORMALISME ESTÈTIC	69


INTRODUCCIÓ


*Del llenguatge artístic
a l'expressió estètica*

Molt sovint, quan hom considera l'art com a llenguatge, ens esforcem per comprendre l'art mitjançant el llenguatge. Potser cal fer el camí invers i comprendre el llenguatge mitjançant l'art.

MIKEL DUFRENNE

I

Quan a mitjan de la dècada dels seixanta Mikel Dufrenne publicà els dos textos que es recullen ací («L'Art est il langage?» en la *Revue d'Esthétique*, XIX, 1, París, 1966; «Formalisme logique et formalisme esthétique» en *Annales d'Esthétique*, Atenes, 1964), històricament encara es trobava en auge, no hi ha dubte, la radicalització del tema –tan seductor com polèmic– de la potencialitat lingüística de l'art. Una qüestió debatuda llargament i acalorada i en la qual Mikel Dufrenne va decidir també d'involucrar-se, prenent-hi part, en aquell moment.

En realitat la pregunta que s'havia convertit en el punt de partida de les reflexions de Dufrenne –«¿L'art és llenguatge?»– es formulava ja dins un horitzó històric concret, en el qual no sols les manifestacions artístiques sinó els fenòmens culturals, en general, tendien a ser emmarcats en l'àmplia trama dels fets comunicatius i dels seus processos corresponents de significació. És a dir, que el fet de qüestionar-se si l'art com-

porta o desenvolupa un llenguatge implicava, ja d'entrada, acceptar o replantejar-se prèviament tota una sèrie de paràmetres aportats per les relacions establertes entre l'art i la comunicació. I en aquelles coordenades històriques tan particulars, l'atractiu maridatge entre la *teoria de l'art* i la *teoria de la comunicació*, a més de tenir forts antecedents i arrels saludables, s'havia convertit de fet –quasibé per contagi– en el medi de cultiu normalitzat i favorable d'una bona part (per no dir-ne la majoria) de les reflexions i diatribes estètiques coetànies.

En aquest sentit, s'ha de reconèixer que Mikel Dufrenne aborda el tema de les connexions entre art i llenguatge intentant de matisar i de reduir els entusiasmes desmesurats que fomentava profèticament la semiologia francesa, aleshores omnipresent. Així mateix, però, reconeixia, des de la línia de partida mateix, un interès personal pel substrat comunicatiu i pels processos de comunicació vinculats a aquest, com a marc prioritari de referència. Fins i tot la seua particular i coneguda «teoria de l'expressió» –que de forma recurrent s'esgrana i reapareix pràcticament en tots els seus textos sobre estètica– quedaria, d'alguna manera, desmarcada i esparsa sense dits fonaments d'interacció comunicativa.

Certament, el tema del llenguatge, convertit en protagonista indiscutible, travessa i recorre el nostre segle tot potenciant el desenvolupament de l'«autoconsciència lingüística» i projectant-la en tots els àmbits de la cultura, amb les possibilitats i els riscos corresponents.

¿Com no s'ha de justificar, doncs, que la reflexió estètica –sempre en la situació precària de fonamentar les seues teoritzacions en models aliens, considerats adequats per eficaços i rigorosos– giràs la vista, aquesta vegada, envers el prestigiós context lingüístic, igual que abans ho havia fet també, i reiteradament, envers els paradigmes positivistes aportats per l'auge paulatí de la biologia, la fisiologia, la psicologia o els plantejaments de caire sociològic, des del moment que davant els somnis sistemàtics de la filosofia –ja en la frontissa entre el XIX i el XX– s'obrien pas històricament els perfils i les aspiracions, sovint no menys envolupants i equívocs, de la naixent *Kunstwissenschaft*?

De fet, l'encontre directe amb el llenguatge, per part de les teories de l'art, té una història zigzaguejant que s'accentua i s'accelera plenament amb el pas del nostre segle. D'ací que –amb una astúcia estratègica– els plantejaments semiòtics, en la seua intersecció amb el *no man's land*

de l'estètica, recapitulen i qualifiquen, a benefici del seu inventari diacrònic, molts d'aquests antecedents històrics com una «cadena presemiòtica», incloent en aquesta nòmina de precedències des de les aportacions de l'herència *purovisibilista* de K. Fiedler, per exemple, fins als fonaments de les formes simbòliques d'E. Cassirer; des de les estètiques concretes d'arrel semàntica fins a la iconologia, o des de les teories de la *gestalt* fins a les múltiples divagacions psicoanalítiques. Al capdavant –dirà hom capciosament– ¿on no entrellueixen, d'una manera o altra, les petjades o els interrogants de la llarga ombra del llenguatge?

Tanmateix –i deixant totalment de banda ara qualssevol aspiracions reduccionistes, que palesen molt sovint intencions abassegadores sobreenteses– és ben cert que les expectatives al voltant de les possibilitats que «el paradigma del llenguatge» podia aportar a la reflexió estètica, es trobaven en plena eufòria –com hem dit– quan Mikel Dufrenne es proposa de tercejear-hi des de la perspectiva fenomenològica. No debades es disposava cronològicament de precedents directes ben sòlids i s'encomiaven –i es traduïen amb intensitat notable i fins i tot amb pressa– treballs que s'arrangeraven, generalment, rere les propostes del formalisme i l'estructuralisme, les quals ja comptaven amb el prestigi de figures emblemàtiques com ara són Jan Mukarovsky o Roman Jakobson.

A més a més, l'interès renovat per la semiòtica va aportar tot un flux multiforme d'extrapolacions al camp de l'estètica, a partir de plantejaments aleshores desigualment inspirats tant en el pragmatisme americà (Ch. S. Peirce, Charles Morris) com en l'escola de Tartu (Iuri Lotman), en la semiologia francesa (Barthes, Greimas) o en l'encontre plural de tradicions que, en aquest sentit, va tenir lloc en el context italià (G. della Volpe, G. Dorfles, E. Garroni, Barilli i sobretot Umberto Eco). Tot i que, certament, no hi mancaven mirades conjunturals envers la reflexió filosòfica sobre el llenguatge (Nietzsche, Heidegger o Wittgenstein), a la qual aleshores s'hi acudia molt complementàriament, per tal de legitimar millor determinades opcions.

Val a dir que es vivia el ple de l'entusiasme semiòtic. Més tard vindrien –com és sabut– les cautes i obligades revisions, juntament amb les apertures i les efervescents evolucions postestructuralistes, les deconstruccions, les incidències de les teories de la recepció i d'altres interessos diversos, alguns aixoplugats sota l'epígraf homogeneïtzador de

la *postmodernitat*. Però, en realitat, aquesta seria ja «una altra història», que de moment s'escapa –afortunadament– al nostre tema, tot i que també ací les qüestions del llenguatge i particularment de l'escriptura segueixen detectant-hi recursivament les seues credencials indiscutibles.

El fet, doncs, de recuperar els textos de Mikel Dufrenne no és sinó un saludable exercici de memòria històrica, entre els molts que podrien proposar-se'n, com a testimoni d'un debat que va tenir, sens dubte, un ressò suficient i al qual la cultura del nostre país –amb l'obligat desplaçament cronològic– no va ser aleshores totalment aliena, per bé que, si hem de ser francs, més com a espectadora interessada que no pas com a protagonista involucrada.

II

Mikel Dufrenne (París, 1910) es pot enquadrar en el context de l'anomenada Escola Fenomenològica de París, la qual ha aportat històricament treballs molt interessants sobre qüestions estètiques i de teoria de l'art. Podem recordar, per exemple, en aquest sentit específic, alguns dels noms més destacats d'aquesta «escola», com ara són Jean Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Gaetan Picon o Maurice Nédoncelle, al costat del mateix Mikel Dufrenne. Fins i tot hi ha historiadors que hi han inclòs també –dins el radi d'influència d'aquest corrent fenomenològic francès– d'altres investigadors, centrats així mateix en el marc de les qüestions artístiques, però des de perspectives força diferents, com poden ser René Huyghe, Marcel Griaule, Jean Delay, Robert Volmat (que han treballat sobre psicopatologia o sobre la psicoanàlisi de l'art), Germain Dieterlin (sobre les relacions de l'etnologia i l'art) o Fernand Alquié, conegut especialista del surrealisme.

Es podria dir, doncs, que la fenomenologia francesa s'ha decantat especialment per l'estudi dels temes estètics. Cosa que, potser, també es pot generalitzar, *mutatis mutandis*, a d'altres «escoles» fenomenològiques. I és que, com a reacció, principalment davant els diferents tractaments empiristes d'arrel positivista i davant el marcat psicologisme, el mètode fenomenològic –després de Husserl– va comportar un replan-

tejament fonamental. S'hi exigia, com és sabut, un retorn «a les coses mateixes» (*zu den Sachen selbst*), i s'hi procedia mitjançant la *Wesensintuition* per captar la seua naturalesa general (la seua essència) a partir d'un cas particular, tot posant provisòriament «entre parèntesis» –de manera reductiva– no sols l'existència mateixa de l'objecte estudiat, sinó també tot el bagatge de coneixements i experiències prèvies, adscribibles a ell, amb la finalitat de «deixar sorgir» tan sols allò que, en tant que «pur fenomen», es fa present a la consciència, com a centre referencial de la intencionalitat.

El pensament estètic no tardà a adonar-se que aquell enfocament, que subratllava metodològicament el caràcter□intencional de la consciència i la intuïció essencial dels fenòmens, podia ser un camí adequat per desenvolupar les seues investigacions, atesa la rellevància singular i l'èmfasi especial que la relació objecte-subjecte assumia dins d'aqueixa perspectiva.

Els fets estètics i la seua problemàtica quedaran així, com és lògic, «reduïts» –encara que no peremptòriament–, des de les coordenades fenomenològiques, a l'interès que desperten els objectes corresponents en tant que catalitzadors intencionals□dels diversos processos que els subjectes, davant d'ells, desenvolupen.

En aquest sentit, l'Estètica Fenomenològica serà prioritàriament de base objectivista, i a partir d'aquestes possibilitats s'ocuparà de la descripció de l'estructura de les obres, de la investigació de la seua «relació d'aparèixer» (*Erscheinungsverhältnis*), com també de l'anàlisi de l'acte mateix de l'experiència estètica, i el programa es coronarà –segons els casos– amb un decantament ontològic (tàctic o explícitament formulat) i/o amb una dimensió axiològica virtual.

Des d'aquest context, en què sota l'ús del terme «fenomenologia» jau una noció genèrica que no indica tant –ni exclusivament– un mètode sistemàtic com una orientació més àmplia, es poden trobar també múltiples enllaços de la fenomenologia amb d'altres modalitats d'investigació. Però, fins i tot al marge d'aquesta flexibilitat metodològica, que ens menaria a indagar i descobrir plantejaments afins d'alguna manera o connexions diverses amb d'altres opcions, és just de subratllar –per la mateixa significació general– el pes específic de l'àmplia nòmina de pensadors que han accedit, des de les coordenades fenomenològiques, a l'àmbit

de l'Estètica, dels quals es poden destacar – a més dels autors que hem esmentat adés, integrants de l'«Escola de París»– figures com Moritz Geiger, Waldemar Conrad, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Antonio Banfi, Dino Formaggio o Guido Morpurgo Tagliabue, entre d'altres.

La diversificada activitat filosòfica de Mikel Dufrenne es mou, pel que fa al cas, amb folgança personal i iniciativa pròpia, dins el marc, ampli i versàtil, que constitueixen els plantejaments fenomenològics, i s'acosta molt especialment al que es podria qualificar –al si de la «fase francesa» d'aquesta orientació del pensament– com una opció existencial.

Efectivament, entre la «fenomenologia transcendental» específicament husserliana i la posterior «fenomenologia hermenèutica», Dufrenne opta clarament per seguir més de prop –encara que hi introdueix recursos propis escaients– les línies establertes, amb aquest fi, per Jean-Paul Sartre i Maurice Merleau-Ponty, i admet que si el quefer fenomenològic consisteix bàsicament en la «descripció que apunta a una essència, entesa aquesta, en ella mateixa, com a significació immanent al fenomen i que s'escau en aquest», aqueix descobriment de l'essència, no obstant, cal aconseguir-lo paulatinament «per un desvetllament i no per un salt del conegut al desconegut. La fenomenologia s'ha d'aplicar de bell antuvi a allò humà, perquè la consciència és consciència de si: i ací radica el model del fenomen, en l'aparició com aparició del sentit en si mateix».

Tanmateix, entre totes les temptatives d'elaborar una fenomenologia de l'art, en el context francès que hem esmentat destaca, pel seu esforç sistematitzador i per la seua audaç capacitat de síntesi, la figura de Mikel Dufrenne. Ens referim concretament, com es pot suposar, a la seua obra fonamental *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), on s'estudia tant l'estructura essencial de l'«objecte estètic» com les condicions i el desenvolupament de la «percepció estètica». En realitat, tots els seus treballs posteriors sobre qüestions estètiques, es poden entendre ben bé com d'altres tantes complementacions o extensions específiques desenvolupades a partir o al voltant d'aquest estudi globalitzador, que al seu moment ja va ser acollit com una de les aportacions bàsiques de l'estètica francesa contemporània, pér bé que, és clar, tampoc no li han faltat detractors.

Per a Mikel Dufrenne tota obra d'art sol·licita i requereix una percepció que descobreixca i realitze l'objecte estètic en ella mateixa, de ma-

nera que qualsevol anàlisi que es porte a terme sobre l'obra no podrà deixar de referir-se simultàniament a aquesta percepció, almenys de manera implícita. I en aqueix extrem es fonamenta el joc de correlacions, que les seues investigacions accentuen constantment, entre els estrats essencials de l'estructura de l'objecte estètic i els respectius moments de l'experiència perceptiva. Perquè no convé oblidar que Mikel Dufrenne desenvolupa una estètica que s'articula, prioritàriament, al voltant del paper del subjecte receptor en trànsit de mantenir el seu diàleg particular amb l'obra –transmutada aquesta, per això, en objecte estètic–, mentre que, comunament, les teories deixen estratègicament i voluntàriament entre parèntesis aquell altre *pendant* constitutiu del fet artístic, que és el procés de la creació.

Els seus plantejaments fenomenològics rebutgen, de bell antuvi, qualsevol temptativa de subjectivisme, i busquen de revelar els sentits que enclou l'objecte estètic, però respectant al màxim els drets, l'estructura i la realitat de l'obra. Al cap i a la fi –se'ns dirà– els significats que la consciència estètica genuïna reconeix en l'objecte són totalment interns a l'obra d'art i és en ella –i sols en ella– on s'han d'espigar, sense dur a terme projeccions subjectives, de caràcter extern. No debades, per a Mikel Dufrenne, la consciència del receptor –en l'experiència estètica– és una consciència oberta, expectant i completament posseïda per l'objecte, de manera que les seues actituds i els seus comportaments davant l'obra es podrien qualificar, fins i tot, com una mena de vertadera «alienació» del subjecte en l'objecte.

Tan sols a aquest preu es manifesta plenament i immediatament la realitat estètica de l'obra. Una realitat que tampoc no s'identifica ingènua-ment amb el que «representa», sinó amb el que «expressa» l'objecte mateix, per mitjà de les «aparicions» seriades que en conformen la presència. La «veritat expressiva» és, doncs, el *punctum saltans* de l'estètica de Mikel Dufrenne, és a dir, el món expressat per l'obra que –per la seua relativa autosuficiència– es basta a si mateix, gràcies a l'estructura pròpia i a la finalitat particular de l'objecte estètic.

És clar que tot això ens planteja la relació característica de proximitat que, per a Dufrenne, manté l'objecte estètic amb els trets d'una consciència autosuficient, és a dir, amb l'estatut propi d'un subjecte, fins a l'extrem que –encara que necessita, això sí, de la copresència d'una conscièn-

cia particular, per ser reconegut com a tal objecte estètic— l'obra d'art sembla que oscil·la entre ambdós pols, sense reduir-se a ser del tot objecte ni arribar a transformar-se en subjecte, o potser essent, per això, paradoxalment les dues coses alhora. Objecte en tant que és requerit per —i ell mateix requereix i necessita— la presència d'un subjecte perceptor que vinga a retre justícia a la seua modalitat existencial peculiar i intermitent. Subjecte en tant que comporta, en si mateix, finalitat, autoregulació i estructura, les quals coses li permeten d'«expressar-se» genuïnament en profunditat.

És així com Dufrenne interpreta l'objecte estètic, com un *quasi-sujet*, en aqueix diàleg possible tan sols, al seu torn, pel lliurament fidel i total del subjecte receptor a l'experiència estètica. De fet, com podem constatar, la comunicació artística es transforma, una vegada més, en l'horitzó general on es mouen —amb folgança i fluència exemplars— els plantejaments estètics característics de Mikel Dufrenne.

¿Fins a quin extrem, però, l'existència d'aquest diàleg viu i d'aquesta comunicació subjecte-objecte, aporta els supòsits necessaris per arriscar-se a entendre i a interpretar l'art mateix com a llenguatge? No hi ha dubte que Dufrenne participa molt més de la preocupació per l'univers de sentits que comporta i genera l'obra que per la fascinadora obsessió de descobrir-ne les possibles analogies estructurals i/o funcionals amb les teories del llenguatge. Al capdavant, en aquesta tesitura ens trobem de ple amb una perspectiva bifrontal: fenomenologia *versus* semiòtica.

III

Amb el seu estil habitual, ara lacònic i ara prolix, Mikel Dufrenne —molt al corrent dels plantejaments interdisciplinaris que han afectat l'Estètica— s'acosta breument, tan sols a tall de premisa inicial, al tema de les relacions entre Semiologia i Lingüística, com a marc general on s'enclaven les qüestions que ens proposa, per passar després, gairebé tot seguit, a aclarir i establir, en la mesura del possible, les imbricacions entre l'art i el llenguatge.

¿D'on prové la idea –es pregunta Dufrenne– que l'art és llenguatge? Sens dubte, afegeix, de dues afirmacions més o menys corrents: *a)* la creença que l'obra d'art es pot equiparar a un discurs, cosa que implica, al seu torn, l'existència d'un cert codi; i *b)* el plantejament que entén que l'artista parla per la seua obra. I ambdues suposicions comporten, *a fortiori*, l'entrada immediata en escena de les distincions establertes entre *langue* i *parole*, o entre codi i missatge. És per això que Dufrenne es proposa d'estructurar la seua intervenció entorn als dos eixos esmentats: la possible relació art/llengua i la d'art/parla.

Si s'admet que l'acte instaurador de l'obra es mostra com a «parla» –i l'obra es presenta com a «missatge»–, lògicament ens trobem davant la necessitat urgent de preguntar-nos si existeix en l'art i per l'art alguna cosa que es pugui plantejar, de manera estricta, com el sistema de la llengua.

Ara bé, si el codi no es deixa conèixer més que pels missatges i el sistema tan sols és constatable per mitjà dels seus productes, ¿on es pot trobar tal sistema de l'art? Dufrenne pretén d'indagar totes les maneres possibles de fer-ho: *a)* buscant quins lèxics, quines gramàtiques i quins jocs sintàctics hi ha a la disposició del creador; i *b)* investigant, per una altra part, si hi ha res en l'obra d'art, o potser en el conjunt de les obres, que satisfaga aquestes expectatives entorn del sistema. Aquesta és, en concret, la seua estratègia inicial.

Aquest camí –que Mikel Dufrenne ja havia apuntat concisament, en altres epígrafs dedicats a l'àmbit de la música, la pintura i el cine– el porta a la constatació que, d'una banda, no existeix cap sistema relatiu al conjunt de les obres, ja que cadascuna tendeix a distanciar-se plenament de les altres, tot seguint la seua trajectòria pròpia. De fet –subratlla– no existeix un conjunt d'obres que presente un repertori de caràcters suficientment coherent, destacat i estable, perquè s'hi pugui fundar i resoldre plenament l'existència d'un sistema mínimament semblant a la llengua.

Paral·lelament, però, i a la recerca d'altres cares de la mateixa moneda, Dufrenne es pregunta si potser no es podrien trobar certs indicis de la possible presència d'una «llengua» en cada obra, considerada sobriament en si mateixa. ¿Cada obra no reivindica, de fet, l'autonomia de les seues pròpies regles, en un joc paradoxal de necessitats intrínseques i de llibertats radicalitzades?

En aquesta suposició, però, es tractaria, a tot estirar, de postular la presència d'una «llengua» que es destrueix incessantment alhora que s'edifica. Seria a penes el solc, sempre particular i irrepetible, que deixa l'obra al darrere. Al capdavall, tota acció artística genuïna sempre inventa i traeix –simultàniament– els seus codis, que, d'altra banda, no són del tot definits ni rigorosos en la seua aplicació autònoma. Encara més, fins i tot en cas que es pogués, realment, parlar de codis, caldria escatir-los i descobrir-los molt més a prop de l'experiència estètica del receptor i de l'acte creatiu mateix, tot considerant-los com una mena de preludi o com a conseqüència de processos semblants. És a dir, únicament des de la reflexió teòrica.

No hi ha dubte que l'Estètica pot invocar la recerca de sistemes i la disquisició de la llengua corresponent, però ho farà per mostrar, a ultrança, com són transgredits insistentment aquests supòsits; és a dir, per constatar com «encara no són» o «ja no són» –aquestes llengües virtuals, codis o sistemes–, després del moment crucial en què «són parlats» per l'acte concret de la conformació artística.

Però, ¿i la relació *art/parole*? ¿Podem dir que l'art realment «parla»? Dufrenne aborda aquesta qüestió específica des de dues perspectives, segons que es pugui referir a l'objecte artístic o a l'acte de la conformació d'aquest. Dir que la creació és «parla» implica que la producció de l'obra és, correlativament, una iniciativa plenament individual i que, a més, pot ser capaç d'inventar la seua pròpia llengua. D'altra banda, remetre aquesta relació a l'objecte artístic implica, així mateix, entendre'l com a «misatge».

A més, a la pregunta «¿qui parla?» es pot contestar que és l'obra per si mateixa, o que és l'artista qui parla per mitjà de la seua obra. Si coneixem les claus del pensament estètic de Mikel Dufrenne, no ens sorprendrà pas que la relació entre parlar i comunicar que de moment aventura, es transforme immediatament en una ocasió oportuna per apuntar la seua teoria de l'expressió. Però aturem-nos en el desenvolupament d'aquesta estratègia.

És clar que Dufrenne no hi defensa l'argument, tan reiterat, que és l'artista qui «parla» a través de la seua obra. L'artista –més que no per la necessitat de «comunicar»– es mouria portat pel desig irresistible de fer, de construir, de conformar. S'hi encarna doncs, plenament, el pol

de la *poiesis*. L'artista parla creant i si comunica és exclusivament per completar la seua acció. Conseqüentment, si té necessitat del públic serà, sobretot, per ratificar millor l'epifania de l'obra realitzada i no tant per «parlar» o exterioritzar la seua personalitat. No debades –des de l'òptica de Mikel Dufrenne– el públic, virtualment, ha de ser entès com aqueix destinatari adequat la resposta del qual sempre serà esperada, justament perquè aquesta resposta s'associa i s'incorpora també a la redacció del missatge de l'obra. Al cap i a la fi, és l'experiència receptiva la que –com ja hem recordat adés– converteix l'obra d'art en objecte estètic.

Encara més, precisament Dufrenne ens dirà que l'habitual idea segons la qual l'artista pretén sobretot expressar-se ell mateix per mitjà de l'obra és, certament, la justificació argumental més gastada i més trivial que sol invocar-se, comunament, per legitimar i donar suport, amb més facilitat, a l'afirmació que l'art és llenguatge. Tanmateix, no és l'artista qui s'expressa i ens parla, sinó l'obra –com a *quasi-sujet*–, que, quan es manifesta, quan s'obri a l'experiència estètica del receptor, designa i revela al seu torn l'autor i involucra el destinatari, tot expressant un món que és el seu: el de l'obra. □per ser-ho, mantindrà així mateix –sense renunciar a la seua autonomia– el caliu del seu origen.

Sobre l'horitzó de la teoria de la comunicació –com ja anunciàvem al principi d'aquest comentari– Dufrenne desplega el panorama de la seua teoria de l'expressió artística, inseparablement vinculada a la fenomenologia de l'experiència estètica. Viatja, així, des del penya-segat del llenguatge de l'art cap a l'alta mar de l'expressió estètica. Es podria dir que, tot just marginada la sempre escabrosa relació *art/langue*, s'apressa a transformar –i reutilitza de seguida al seu favor– les connexions, no menys analògiques, que estableix entre *art/parole* per apuntalar així, una vegada més, la teleologia de l'expressivitat en el domini artístic, i projectar-la –des d'ell– directament sobre el llenguatge mateix.

«El poder expressiu, pel qual el llenguatge s'assegura la seua virtut semàntica i realitza el seu ésser, pel qual estem oberts al món al mateix temps que estem atrapats pel llenguatge –perquè el món irromp en el llenguatge alhora que el llenguatge sorgeix en el món– és en l'art on troba la millor il·lustració, igual que és en l'art on el llenguatge troba el seu origen.»

La conjunció art/llenguatge, doncs, a la fi és rellegida com art/expressió en el primer dels treballs de Mikel Dufrenne que es recullen ací. Pel que fa al segon text –destinat a estudiar les relacions entre el formalisme lògic i el formalisme estètic–, té així mateix com a fons l'horitzó del llenguatge, i moltes de les qüestions que s'hi plantegen es poden considerar com una certa prolongació, especialitzada, del mateix nucli temàtic. És per això que hem optat per presentar-los conjuntament en aquesta edició.

La interdisciplinarietat passa, de bell nou, a primer terme. Si abans eren la Lingüística i/o la Semiologia els dominis que dialogaven amb la Teoria de l'Art, ara el *paragone* arriba a la Lògica i a l'Estètica, al fil dels formalismes. Però, després de la investigació sobre la naturalesa de la forma en els àmbits respectius, es van esgranant així mateix moltes altres nocions, com ara són la naturalesa del «sentit», els conceptes d'«estructura» i d'«informació» o d'expressió, que són estudiats i contraposats alternativament, tant en el context lògic com en l'estètic. A més a més, Dufrenne se centra, per acabar, en un recorregut breu per determinades tendències de l'art contemporani, en les quals les claus del «formalisme» són contrastades en el marc de les opcions artístiques mateix, i reprèn, des d'aquesta perspectiva concreta, les velles polèmiques entre les poètiques abstractes i els jocs de la figuració, intentant de transcendir els tòpics en voga.

Al nostre parer, ambdós textos tenen la virtut no sols d'aprofundir en problemes que s'han esbombat força en la nostra història recent –d'ací el seu interès–, sinó sobretot d'arriscar-se a tractar-los, dins la brevetat obligada, amb independència particular, des d'opcions personals –d'ací la seua utilitat.

Romà de la Calle
Universitat de València

ISBN 843701440-9



9 788437 014401

**Fundació General de la Universitat.
Patronat Martínez Guerricabeitia**

**Publicacions de la
Universitat de València**