

ESTÉTICA Y SEMIÓTICA: LO BELLO

Algunas observaciones*

PER AAGE BRANDT

La idea directriz de las presentes observaciones es de una simplicidad tal que su misma transmisión puede resultar precaria. No la formularemos sino al final de una serie de ideas derivadas que la harán pensable y tal vez casi probable. Sabemos que muchos otros «argumentos» podrían ocupar su lugar, pero también pensamos que una vez captada la idea en cuestión es mucho más estable o inevitable que sus «razones» intercambiables. Se trata de una respuesta a la cuestión elemental de saber qué es en general lo *bello*, o bien qué es lo que la palabra *bello* puede «querer decir». Nada menos. He aquí lo que nos inquieta, puesto que con ello tenemos la impresión de revelar indebidamente algún secreto, pero un secreto constitutivo, que compartimos todos. Un secreto comparable, por otra parte, con el del erotismo: una especie de evidencia-tabú necesariamente implícita y olvidada por quienes la practican; tan «olvidada», que suscita una avalancha de explicaciones destinadas no ya a hacerla comprender sino a recubrirla. No hay duda: nos arriesgamos a un imposible. Pero decirlo parece más difícil que pensarlo.

1. DESPUÉS DE LO SUBLIME. CRÓNICA

La modernidad es —era— una cultura de lo sublime. Honraba lo invisible en lo visible, aquello que se anuncia significantemente hacia una alteridad ontológica, y que alimenta la pura *Ahnung* por su silencio o su violencia. Era una cultura anti-trivial: todo, es decir lo esencial, nos excede; estamos condenados a circular en el vacío como fantasmas; lo visible no cuenta, puesto que nos sitúa en lo radicalmente falso: la opacidad de la ciudad moderna, la densidad de las mediaciones, la condición alienante del hombre industrializado, la vida acéfala de las masas... El moderno se sentía excluido de toda relación posible con «lo que es», no importa de qué nivel pudiera tratarse: ningún lazo entre lo imaginario y lo real parecía existir fuera de lo simbólico, motor obscuro —él mismo ciego— de las ilusiones y alucinaciones del «deseo». El moderno, anti-trivial, era nominalista, y la filosofía que para él hacía las veces de estética era una sociología lacrimógena o apocalíptica (Adorno): más

* Traducción de Pere Salabert.

bien *Stimmung* que pensamiento. Más bien una voz insistente, vibrante, de un tono y de un canto que, a la manera de un himno negativo, ponía al hombre en la Historia de una pérdida, de una perdición: la Naturaleza perdida en la Sociedad, o la Sociedad perdida en la Naturaleza (humana y feroz). Esto parece esencial: la Historia confunde naturaleza y sociedad haciendo con ello un mismo alienado, un estrato ontológico en el que el hombre agoniza. El arte sublime había de expresar esto, asumir este tono y esta narración. Lo sublime es una narración, una historia de lo bello, de la forma convirtiéndose en no-forma, informe. Si ya no estamos bajo el régimen de lo sublime es porque, probablemente, desde hace algunos años, el arte no es insensible ya a lo que hoy viene a borrar en la filosofía y en las ciencias —e incluso en las técnicas (informática)— esta narración importante, esta *Stimmung* desgarradora. Queremos decir con esto que las matemáticas del desorden regular devuelven a la Naturaleza su autonomía ontológica, mientras que las pragmáticas —inversamente— devuelven a lo Social esa otra autonomía ontológica que pone su impronta en lo formal lingüístico, irreductible. La *semiosis* humana vuelve a encontrar su lugar entre la *physis* y la *polis*, estos dos mundos que ya no se confunden. La fenomenología del sentido, a la manera de un Jano bifronte, vuelve a instalarse entre *physis* y *polis*: frente a la Naturaleza es percepción, frente a la Cultura veridicción intersubjetiva. El mundo, desdoblado así, vuelve a ser trivial: una *ética* trivial da cuenta de lo intersubjetivo «político», mientras que una *estética* trivial, la de lo bello, se ocupa del reencuentro del sujeto con la objetividad «física» (feno-física).

La pintura vuelve a ser figurativa; la música, tonal; la escultura, corpórea; la literatura, narrativa; la poesía, discursiva. Todo eso, aunque todavía discutible, parece ser un principio bastante cierto en general. Esta crónica circunscribe nuestra discusión y nos alumbrá acerca del carácter tan a menudo *semiótico* de las consideraciones estéticas actuales: ahogada hasta hace poco en el magma histórico, la *semiosis* es descubierta nuevamente.

2. LO VERBAL Y LO NO VERBAL

Cuando el hombre significa de manera no verbal, con un dibujo, por ejemplo, *señala* o *representa*. Produce una señal en la medida que su dibujo alude a un peligro que hay que evitar, a una regla que hay que respetar, a un valor que hay que buscar, etc. En este caso, la imagen o el trazo de la cosa-percibida se encuentra enfundada en una escena intersubjetiva que *finaliza* el sentido y lo inscribe en una pragmática (o una política). Producir una señal, comunicar, no es que haga del sujeto un receptáculo perceptivo; hace con él una cosa gesticulante puesta en lugar de la cosa-percibida. El destinatario es quien debe hacerse receptáculo. Señalar (significar) es un modo de hacer moral, y concierne a la responsabilidad que implica esta substitución.

Cuando *representa*, en cambio, por el mismo dibujo o por otro, abstrae su cuerpo gesticulante, retira la escena finalizante y desubjetiviza el mensaje, aunque no lo disuelva. En lugar de gesticular, hace con sus movimientos el receptáculo de las formas que el mundo visible emite; ya no hay destinatario externo de esta mimesis, y en consecuencia, desaparece el *término* impuesto, desaparece el comienzo tanto como el fin: el fin desaparece con la finalidad. La emisión natural de formas es infinita, y su recepción exige la atención correspondiente, abierta, infinita hasta la fatiga. Pero la atención, sin duda, acaba: acaba por dormirse. El límite mismo es físico. Es el sueño. La *estética* no sólo se hace aquí trivial sino también aburrida, somnifera; no hay nada que prolongue la vigilia, es decir la

alerta pragmática. Lo bello también es esto. Una monotonía inherente al infinito de las formas en el espacio y en el tiempo.

Producir belleza con el sentido humano, con el stock de imágenes de los escenarios de la alerta, es devolverlo a la monotonía natural de su formalidad. Des-pragmatizar, al precio de un esfuerzo propiamente artístico, para borrar los términos, finales y comienzos, igualar la densidad de los eventos, reescribir la *polis* en el lenguaje de la *physis*, es volver a lo visible, hacer visible lo que no era más que oído, aunque lo oído fuese un concepto. Introducir el ritmo en la prosodia terminal, dispersar los componentes del sentido para someter su multiplicidad a la mirada. Lo visible, entonces, suele ser descrito como *táctil*; rozamos lo que se ofrece como una piel, trabajamos a flor de piel, acariciamos, sin tomar o rechazar, en lugar de valorar por una introyección o una expulsión. se guardan «las distancias», aquella distancia que permite recorrer lo visible y deslizarse a lo largo de esta piel de las cosas. Atención flotante, digitalización pianística de la mirada y erotización de la multiplicidad: porque en efecto se levantan¹, son erógenas y pierden la cabeza pragmática. Quien representa, sigue los contornos de las cosas o de los eventos, los acaricia y los seduce, pierde igual que ellos la cabeza y su subjetividad entera. Es una zozobra contagiosa: podemos llamar a eso «comunicación estética», no por eso la relación [*lien*] será nunca un «contacto» en el sentido de contrato y de alimentación mutua. El hecho de representar despersonaliza y desubjetiviza, crea una belleza compartida en lo impersonal, como ya Kant lo había puesto de relieve a propósito del juicio estético. La singularidad de esa forma desaparece, desaparece la del sujeto que la percibe así. La estética es trascendental, o no es. El sujeto empíricamente singular, idiomático o en general idiótico, no acaricia nada, señala y olvida lo que su señal supone representacionalmente; está en su ética de contacto y de la comunicación de los valores de consumo. Lucha por su vida. El sujeto de y para la belleza [*sujet du beau*] no puede ya decirse que tenga *vida*; por el contrario, se abre al desaparecer, se borra por la anamnesis de sus sentidos. Entonces se habla de presencia, pero se trata de un presente (y de un don) sin otro sujeto que esa apertura atenta, en el borde mismo del sueño.

Habría que revisar, bajo este punto de vista, el esquema gramatical y filosófico del sujeto y del objeto. Tendríamos entonces:

§ - O

en esa relación táctil, «presente», del sujeto absorto, con el objeto; o bien, inversamente:

S - Ø

en la otra relación de tipo comunicacional, valorizante, de búsqueda y de unión. Lo que nunca tendremos, sin embargo, es la co-presencia plena de la forma objetual y de la finalidad del sujeto:

S - O

La pragmática reduce necesariamente el objeto a su valor escénico. La estética, por el contrario, reduce el sujeto a algo que podemos considerar un dedo sensible. La relación

1. Cf. A.-J. Greimas, *De l'imperfection*, París, 1987.

S - O de la Historia (y el $\$$ - \emptyset de lo sublime, promesa de S - O) resulta inencontrable en el mundo fenoménico, que nos ofrece un linde categórico entre el $\$$ - O del fenómeno semio-físico y el S - \emptyset del fenómeno semio-político. Si hay objetividad de las formas, el sujeto se borra; si hay subjetividad de los fines, se borra el objeto. Jano bifronte.

Todo esto resulta bastante fácil de concebir a partir de lo no-verbal y de su clara fractura separando señalización y representación. O la imagen es funcional o es artística. La palabra *arte* («bellas-artes», etc.) siempre ha designado una imaginería no utilitaria, la fabricación de representaciones, de artefactos no verbales y sin función signalética. Pero las cosas se complican al considerar el dominio de lo verbal, es decir: el discurso. También aquí hay una distribución pregnante, que distingue lo pragmático, o conjunto de discursos para el uso, por decirlo así, y lo *cognitivo*. Es aquí, entonces, donde lo representacional corresponde al dominio del *conocimiento*, y no al del arte. Cuando el discurso responde a la actitud no-final, abierta, de la atención flotante, se convierte en discurso de conocimiento. Sabemos que la subjetividad obedece a la misma transformación, por lo demás, y que el discurso de conocimiento es impersonal. ¡El arte sería pues un equivalente no-verbal para lo cognitivo en el lado de lo verbal! En el plano elemental donde intentamos quedarnos por el momento, eso podría ser muy bien verdad. Como modo de representación la literatura no existe. La literatura, modo cognitivo de lo verbal, surge del discurso de conocimiento. Lo verbal «signaliza» o representa, se orienta hacia la pragmática (semio-política) o hacia el conocimiento (semio-físico). Las palabras y las frases, eminentemente comunicacionales (las lenguas naturales o étnicas contractualizan, colectivizan, valoran, al menos de manera constitutiva), siguen trabajando en la intersubjetividad, incluso al margen de la pragmática, cambian simplemente de comunidad y llegan a organizar círculos de estudiosos [*cercles savants*] en lugar de grupos políticos (y esos círculos tienen su política). Para llegar a concebir la posibilidad de una literatura como *arte verbal* conviene aceptar, básicamente, esta dificultad. Y no es sólo una dificultad, por otro lado, puesto que la condición cognitiva de lo verbal representacional nos permite comprender el carácter *para-estético* de la sensibilidad cognoscente. Las formas naturales captadas por el lenguaje *son* bellas, a pesar de la «fealdad» pragmática inherente a este receptáculo, y el investigador lo sabe, lo siente. Las formas matemáticas son bellas, poseen una fuerza seductora que parece indispensable como fuente de ideas para la intuición del matemático. Sólo que las restricciones fuertes y morfogenéticas que tales formas representan —ese carácter infinito que en sí mismo resulta irresistible estéticamente— se debilitan sin remedio bajo el efecto de la transcripción léxica y de la prosodia metodológica que viene a contabilizarlas dándonos de ellas una cumplida «cuenta». De alguna manera, habría que des-verbalizar lo verbal, habría que introducir un nuevo principio mucho más poderoso que la simple despragmatización, para llegar a comprender de qué modo es evitable el debilitamiento. Este principio, lo encontramos en la expresión «lenguaje de imágenes» [*imagé*]; entre la percepción y el lenguaje se intercala una semiótica no-verbal, una figuración plástica hipotética que aparece como el referente interno del signo lingüístico, y que le aporta sus propios rasgos representacionales, relativamente estables. Así pues, tendremos un dispositivo de dos planos: una semiótica estratificada que hace sentir, bajo los enunciados —que se hacen más plásticos, ellos también, cuando se emplean en un juego mimético con ese soporte—, una capa de pintura mental, incluso preexistente, y materializada. Se habla entonces *como si* se estuviera hablando de una pintura, de un dibujo, de una escultura, de un film; o bien se habla verdaderamente de una obra de este tipo. No se trata de introducir metáforas. La metáfora, por el contrario, está ahí para marcar la no-metaforicidad de su contexto, el

«contacto directo» de ese contexto con el pensamiento o la percepción. Es el discurso entero, entonces, el que se convierte en obra, se hace *texto* devolviéndonos al estrato fijo, coagulado, ficticio y metafórico: la trama de un recorrido narrativo, o incluso de un razonamiento, se lee entonces como la repetición continuadora de un film, mental o material; las palabras y los sintagmas ocupan el lugar de los eventos pictóricos o que la lectura vendrá a restaurar intuitivamente bajo su forma de pintura. El texto cuaja, escapa a todas las exigencias, a todas las reglas y máximas de la pragmática que el discurso del conocer respetaba todavía. Porque se trata de esta repetición continuadora y por tanto de una semiosis sin sujeto empírico, sin intersubjetividad contractual; el texto es libre de «pintar» cualquier subjetividad transformada en efecto puro de sentido, o quizá mejor de no-sentido.

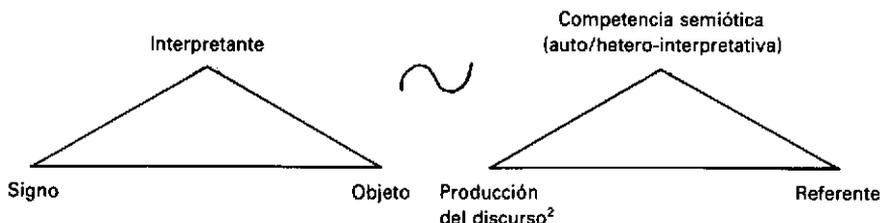
Así es como el texto escapa a la regla de la irreversibilidad que reina en el dominio de las promesas y de las amenazas, y que exige que lo dicho, una vez dicho, siga valiendo «hasta nueva orden». El texto, por su parte, dice algo y a continuación dice lo contrario; «a continuación», enseguida, no tiene el mismo sentido en el decir pragmático y en el texto: allá, se asume una consecuencia, aquí ¡sólo hay un desplazamiento por la superficie de la tela! Reversibilidad.

El texto tampoco tiene la urgencia del decir pragmático; se toma todo el tiempo preciso, escapando a la norma del decir «ni demasiado breve, ni demasiado prolijo». Este tiempo puede ser interminable, como en el caso de la reescritura de un mismo poema a lo largo de una vida; pero también puede ser de una brevedad pragmáticamente impensable. Ya no hay «medida» reglamentando la relación entre contenido y expresión; se puede escribir una novela acerca de una caja de cerillas. Se puede condensar o extender sin más límite que el impuesto eventualmente por los géneros. Ya no estamos en una secuencia dialógica, puesto que el otro está en ninguna parte y en todo lugar, no espera «su turno» para poder hablar.

La literatura es pues un arte verbal, es *verbalización que se hace no-verbal* en su estructura inmanente de texto, de ficción. Practica en efecto el alejamiento, la «distancia», intercalando precisamente esta capa de pintura entre la deicticidad morfológicamente inevitable y «aquello de lo que habla», pensamiento o percepción, o los dos al tiempo. Veamos ahora cómo podemos teorizar este extraño dispositivo inter-semiótico.

3. SEMIOSIS Y «ESTESIS»

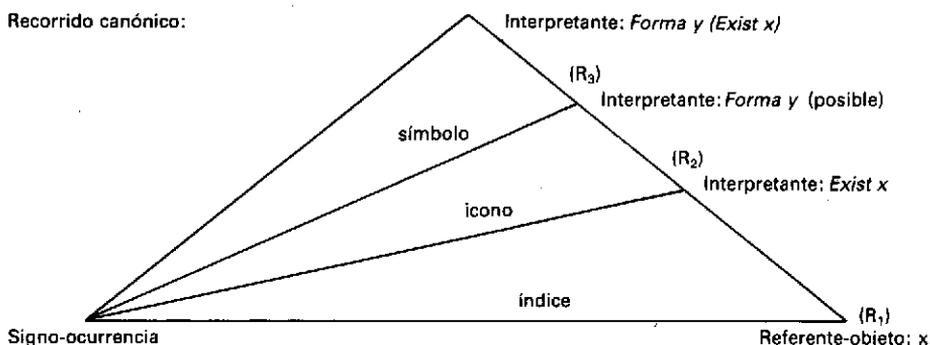
El triángulo semiótico de Peirce parece presentar, para nuestro propósito, la ventaja de tratar exclusivamente de la *recepción* de los signos, no de su producción. Por este motivo es evitado por una semiótica generativista. El precio de este rechazo, sin embargo, es su dificultad para pensar la problemática estética. Pero es suficiente concebir esta producción como un proceso ciego en sí mismo, aunque controlado por la *autorecepción* (la cual permite la auto-corrección sobre la marcha), para armonizar convenientemente ambas teorías:



La gran cuestión teórica es ahora la de la recursividad o estratificación de esta relación (u operación) semiótica constitutiva. Supongamos que la ocurrencia-signo (el «producto» discursivo) se aviene a una pluralidad de lecturas, siendo siempre la misma y quedándose en su lugar. Esta ocurrencia es leída por ejemplo como un *índice* de la existencia de alguna cosa; enseguida, es leída como un *icono*, impronta de la forma posible de alguna cosa; finalmente, su unicidad es leída como una información acerca del hecho de tratarse de la misma «alguna cosa», identificada por el índice y cualificada por el icono. El índice se convierte entonces en el representante de un sujeto lógico que toma lo representado por el icono como su predicado: obtenemos así un enunciado predicativo, un juicio. Al mismo tiempo, la idea de la unicidad de la ocurrencia toma así el valor de un significado *simbólico*. Por este símbolo, el valor «existencia» (en el Interpretante) se convierte en el referente interno del nuevo signo con valor «forma» (en un Interpretante superpuesto), y este último valor se convierte a su vez en el referente interno (lo que apunta a la interpretación) del signo leído como símbolo. Podríamos decir que la intencionalidad de la lectura simbólica toma «forma» como un *parecer* perteneciente al *ser* indicado por el índice. Tendremos así un recorrido recursivo o una estratificación canónica. Esta triple lectura «existencial», «formal» y «predictiva» nos enseña en su estado elemental un pensar interpretativo, pensando (predicativamente) algo (formal) de alguna cosa (existente).

Pensando o percibiendo: *aprehendiendo [saisir]*, en general. Lo que acabamos de construir corresponde a una superposición que se basa en una misma ocurrencia:

Recorrido canónico:



2. Producción asegurada por el sujeto dotado de la competencia semiótica, singularizada por una memoria; o bien asegurada por otro sujeto competente; o —todavía— por el mundo macroscópico, feno-físico, no-intencional, donde surgen evidentemente los sujetos intencionales mismos, como casos particulares. La interpretación de esta instancia es decisiva para la validez teórica del triángulo constitutivo.

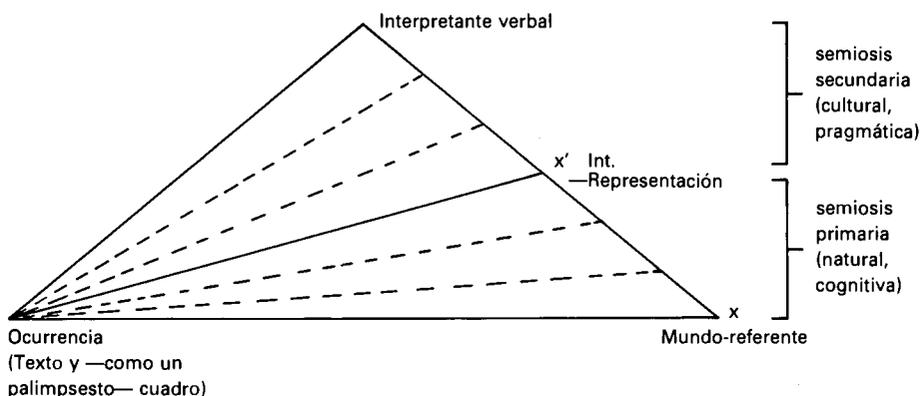
La semiótica del mundo natural podría quedar servida con este triángulo triple, pasando tres veces por la competencia semiótica del sujeto interpretante (si se trata de un «espíritu científico», como dice Peirce); entre su sorpresa ante alguna cosa que revela el índice, pero que no cualifica, y por otro lado su juicio (pensamiento), ese sujeto moviliza en su lectura icónica, formal, figurativa, unos *esquematismos* —de lo que actualmente se ocupa la investigación cognitiva, la semiótica modal, etc.— y unas escenas (*frames*) o figuras del depósito disponible de su memoria. Aquí es donde podríamos situar la problemática de la *abducción*, tan querida en Peirce.

Ahora bien, desde el momento en que se trata de un signo comunicacional las cosas se complican. Porque la interpretación simbólica y predicativa se toma ahora, a su vez, como índice de la existencia de un «espíritu» intencional en lo que el signo-ocurrencia ofrece a la lectura. No sólo hay algo-que-leer a propósito de un *x* feno-físico, sino que además hay un nuevo *x'* en el nivel del símbolo, es decir, otro sujeto que «quiere decir» alguna cosa, lo que no es el caso de la Naturaleza, las cosas, los eventos, los estados de cosas. Al *natural sinsentido* se le superpone ahora un *sentido cultural*. Y a partir de la idea interpretativa se establece un nuevo triángulo: «hay enunciación» (*x'*). El recorrido canónico se repite entero. Porque no sólo hay enunciación, también hay una forma, digamos un «estilo»; y esta forma, o este estilo, se puede leer al cabo como un predicado aplicado al decir del otro sujeto (o del mismo). En el nuevo triple triángulo, superpuesto al primero, la ocurrencia se toma como una escritura (índice), después como un estilo (icono), y finalmente como un síntoma (símbolo) que remite referencialmente a un sujeto destinador de la ocurrencia.

Lo que nos parece importante en la confrontación de lo verbal y lo no-verbal es que la *ocurrencia verbal* aparece fuertemente marcada por ese sentido cultural, ese triángulo de lecturas enunciativas, incluso si el discurso de «vocación cognitiva» trata de neutralizarlo mediante reglas particulares, metodológicas y antipragmáticas. En cambio, la *ocurrencia no-verbal* parece comportarse de otro modo. Porque salta categóricamente de la señalización a la representación: categóricamente, en el sentido que la señalización juega casi exclusivamente en el macrotriángulo de la enunciación, y que al cabo puede acabar borrando por completo todo contenido cognoscitivo (enseñas, semáforos o señales de tráfico, gesticulación), mientras que la representación tiende a privilegiar, exclusivamente también, el registro y el macro-triángulo inferior, sensible sólo a lo que el mundo ofrece visualmente (aunque sin «mostrar» intencionalmente). Es este salto categórico lo que nos hace hablar de *arte* pensando en las ocurrencias no-verbales y de carácter representacional, radicalmente abiertas al sinsentido natural.

Sin embargo, la literatura es posible. La semiosis verbal encuentra a la semiosis no-verbal y se convierte en *estesis* como ella a condición de efectuar su des-pragmatización *apoyándose en una semiosis representacional y no-verbal*. Mientras el arte no-verbal «significa» fuertemente en el registro cognitivo sólo, el arte verbal no deja nunca del todo el efecto-mensaje, aunque puede diferirlo, imponer al menos desvíos de lectura apoyándose en la *estesis* pura del arte como superficie representacional, receptáculo pictórico intercalado entre su semiosis secundaria, pragmática (indeleble en el universo de las palabras), y la simple percepción como semiosis primaria, cognitiva aunque inestable, insostenible únicamente por las palabras, por un pincel de pintor, una cámara, una representación, aunque sólo sea mental, pero que tan a menudo ha de ser dicha, dicha porque existe, materializada como en el ejemplo de M. Serres y de Bonnard que vamos a ver.

Resumamos pues la idea de este análisis semio-estético en la triangulación:



Sigue sin haber arte sin lo no-verbal; el arte llamado verbal simplemente interioriza lo no-verbal representacional, es decir: un «cuadro» legible como un palimpsesto bajo las palabras cuando transforma el discurso en *texto* —en el sentido fuerte del término.

Veamos ahora de qué manera un filósofo se convierte en escritor por una operación semiótica de este orden.

4. PINTURA Y PENSAMIENTO

En su libro de 1985, *Les cinq sens, Philosophie des corps mêlés -1*, Michel Serres da comienzo a su problemática del gusto con un comentario muy intenso acerca de la obra de Pierre Bonnard. Citaremos algunos párrafos, entre las págs. 32 y 35, particularmente relacionadas con nuestros argumentos:

«Avant toute forme, avant la couleur et le ton, il faut bien toucher le support. La peau, la taie, le voile ou la toile. L'image se forme sur une variété déployée, la carte se dessine sur une page, s'imprime sur elle.

»Bonnard aimait toutes sortes de supports: les décors, les affiches, papiers, tissus, éventails, vélins de livres, cartons de couvertures, feuilles ou panneaux de paravents, il a mis la main aux masques d'Ubu roi. Avant tout regard, le grain de la toile. L'oeil ne pèse pas sur le lieu, n'y imprime rien. Aux avant-postes du sujet, la peau. Toute chose s'enveloppe d'une taie. Au commencement, le tact; à l'origine, le support.

»Le peintre, du bout des doigts, caresse ou attaque la toile, l'écrivain scarifie ou marque le papier, appuie sur lui, le presse, l'imprime, moment où le regard se perd, le nez dessus, vue annulée par le contact: deux aveugles qui ne voient que par la canne ou le bâton. L'artiste ou l'artisan, par la brosse ou le pinceau, par le marteau ou la plume, à l'instant décisif, se livre à une peau à peau. Nul n'a jamais pétri, n'a jamais lutté, s'il a refusé la prise de contact, nul n'a jamais aimé ni connu.

»L'oeil, à distance, paresse, passif. Pas d'impressionisme sans une force imprimante, sans les pressions du tact.

De ses doigts de peau, Bonnard nous fait toucher la peau des choses.

»*Le Jardin* de 1936 trace, presque en diagonale, la voie vers le paradis. Aucune perspective, aucune profondeur, nul relief restitué ne laissent penser que fut organisée la mise en scène du regard. Bonnard nous lance un bouquet sur le visage. La femme brune se couvrait du peignoir, le paravent cachait je ne sais quoi, les miroirs ne réfléchissaient que des rideaux devant la

nudité, l'oeil était volé. Ici le paradis fuit, hors de vue, dissimulé par un rideau de feuillages ou d'arbres, faisant partie du paradis. Et il s'offre, plein de mansuétude. Qui a décoré cette robe jardinière, ce voile imprimé, cette feuille, a dû *plonger*, nu, dans la flore, *se baigner* longuement dans les couleurs et les tons.

»La même année, *le Nu à la baignoire* paraît. Plongement. Je ne peux pas dire avoir vu ce nu, je ne puis prétendre le connaître, j'essaie d'écrire que je sais, que je vis ce que Bonnard a voulu faire. Le plongement révèle, au voisinage des apparitions ou impressions qui l'enveloppent ou la baignent, une sorte de membrane, une pellicule fine qui se glisse ou naît entre le milieu ou le mélange et le baigneur ou la baigneuse, une *variété commune au sentant et au senti*, un tissu arachnéen qui leur sert de *bord commun*, de frontière, d'interface, un film de transition qui sépare et qui unit l'impressionnant et l'impressionné, l'imprimant et l'imprimé, mince étoffe à impressions, le bain révèle ce voile.

»La toile au plongement ouvre le secret de Bonnard et, au bout du compte, de l'impressionnisme. Le bain fait l'essai de la sensation, essai au sens du laboratoire. Voici l'expérience de la sensation, ou plutôt: voici l'expérience ou la sensation. Bonnard se jette, nu, dans la piscine du jardin, au milieu du *bain du monde*. Les nudités exposées par des siècles de peinture ne se destinent pas aux voyeurs, mais montrent *le sensible*, toutes baigneuses. Non pas des modèles à peindre, mais des modèles de ce qu'il faut faire pour pouvoir *peindre ou penser* quelque jour: se lancer nu dans l'océan du monde. Sentir se former autour de soi cette membrane, ce tissu, ce voile invisible.

On appelle suaire un linge conçu pour essuyer la sueur, linceul quand il a reçu la sueur d'agonie. La peau se revêt de transpiration, exsude et se marbre, perlée, nuée comme celle du nu féminin. Le suaire matérialise le voile liquide, le masque ruisselant de sueur ou de sang: le tissu ressemble au fluide, un peu souple comme lui, solide pourtant par les dépôts laissés, quasi aérien par l'évaporation, *Le film entre peau et bain reçoit les transitions de phase*, les échanges. Le peignoir, à la salle de bain, au milieu des vapeurs, pourrait s'appeler suaire.

»On peut visiter, à Turin, le suaire qui, dans son tombeau, enveloppa le corps de Christ, le voile de son visage. Plongé vif dans les tortures les plus dures, couvert de sueur, de sang, de crachats, de poussière, scarifié par la flagellation, troué de clous, percé du fer de lance, son cadavre fut roulé dans ce tissu de lin, glissé lui-même entre le monde atroce et la peau imprimée, il fut enterré sous ce voile. Retiré doucement, étiré, déplié, aplani, exposé, le voile devient toile, donne à voir les traces du corps, du visage, voici l'homme.

»La tradition appelle Véronique la sainte femme qui essuya la sainte face du crucifié, couverte d'un masque liquide, ruisselant de sueur et de sang, et ce nom signifie, dans les langues antiques, la vraie *icône*, l'image fidèle. Vraie, parce que imprimée, impressionniste.

»Véronique devient la patronne des peintres: les yeux pleins de larmes, aveuglée de chagrin et de pitié, elle prit de ses mains l'impreinte de la peau, le masque de douleur, sainte femme de contact et de caresse, mains ouvertes sans regard.

»*Le Jardin* de Bonnard ressemble au peignoir, le monde a plus de luxe et un plus grand bonheur que le voile tissé imprimé régulier: le jardin agrandi à l'échelle du paysage la peau piquetée du nu à la toilette, avec plus de richesse dans les tons et dans les taches, avec plus d'exubérance; voici le suaire de l'artiste sorti ruisselant de son *bain dans le monde, vraie image du jardin*.

»Ceux-ci regardent, contemplent, voient; ceux-là caressent le monde ou se laissent caresser par lui, se jettent en lui, s'y roulent, s'y baignent, s'y plongent et, quelquefois, s'écorchent. Les premiers ne savent pas le poids des choses, peau lisse et plate où s'enchaînent de gros yeux, les autres s'abandonnent sous leur pesanteur, leur épiderme en reçoit la pression, localement, dans le détail, comme un bombardement, leur peau, donc se tatoue, zébrée, tigrée, nuée, perlée, constellée, ensemencée chaotiquement de tons et nuances, de plaies ou bosses.»

[Hemos subrayado lo leído como quien va poniendo la botonadura de un acolchado a este fragmento de un verdadero *texto*, filosófico todavía, pero ya literario.]

A lo que de esencial pueda haber en la pesquisa de Serres, esa película-interface que constituye una pintura y que hace conocer: conocimiento, en el sentido fuerte, le añadire-

mos nosotros dos ideas corolarias. La primera concierne a la percepción como aprehensión de formas. En efecto, ¿qué es una *forma*? El dedo ocular recorre con su caricia la película superficial, los tonos y los matices, y aprehende bruscamente transiciones de fase, zonas críticas en las que la continuidad se hace discontinuidad: son los intervalos.³ Estos intervalos articulan localmente el paisaje, hay paisaje gracias a esas articulaciones que se hallan por aquí o por allá, como líneas fractales más o menos borrosas, pero discernibles «a simple vista», constitutivas de cualquier «estado» de cosas. La estructura de intervalos [*seuils*] o de transiciones (*trans*-iciones para los caminos del tacto), es precisamente la forma, y eso es lo que hay que aprehender, lo que da todo su peso a los matices y a los tonos en continuidad que la forma delimita, «contiene» o estabiliza. En la arquitectura se trata del juego de ángulos y de superficies, horizontales, verticales. En la pintura son los bordes. En la música las transiciones armónicas. En la literatura, finalmente, son los saltos entre prosodias locales, entre micro-estilos que van siguiendo los campos continuos del «cuadro» subyacente que postulamos. Esta forma es el sinsentido natural que constituye lo bello de la aprehensión en general.

La segunda idea, que prolonga la anterior o la explícita, consiste simplemente en que la forma no tiene, de modo natural, ni fin, ni término, ni centro ni periferia; la forma, pensamos, la de una piel o la de una secuencia rugosa en el espacio o el tiempo, no comienza, acabando en todas partes o en ninguna. Es lo que hace incompatible la secuencia musical con la prosodia —pros-odía y no mel-odía— del enunciado pragmático, portador de sentido y de mensaje escénico modalizado. La forma está inmersa en un posible abierto, mientras que el sentido encierra el pensamiento paradigmático entre un imposible y un necesario, orientando e irreversibilizando el camino, haciendo con él un recorrido obligatorio. Reconocemos la funcionalidad de este cierre, que nos permite la comunicación, orientarnos y evitar los peligros naturales o culturales del mundo; pero admitimos que comunicar y conocer son diferentes, y que la pintura que hace correr la tinta de nuestro filósofo propicia para él un cierto baño en el mundo que la argumentación comunicativa está lejos de ofrecernos; y que este baño expone el receptáculo a lo formal abierto.

5. LO BELLO TAL CUAL

La manera más simple y directa de formularlo consistiría en decir que lo bello es lo que transforma el sentido en sinsentido, que nos hace volver a la forma insensata, que substituye nuestras sintaxis por *parataxias*. Lo bello es paratáxico. cada vez que tenemos ocasión de observar fenómenos paratáxicos, tenemos la ocasión de callarnos o de formular juicios estéticos. Sólo que resulta *difícil percibir y controlar [saisir]* esos fenómenos; por mil razones, se nos escapan en la cotidianidad. Los mamíferos a los que nos comparamos, los monos, los gatos y los perros de René Thom, puede que nunca tengan experiencias de este orden: no se hallan en el inventario de sus pregnancias escénicas. Estos seres son demasiado pragmáticos para abrirse a la *estesis*, sin embargo tan «natural». De hecho, y en esta perspectiva, la parataxis es un dato que surge de una donación más-que-cultural, de una vuelta de lo cultural hacia el mundo natural según un camino que sólo el arte puede venirnos a indicar. La importancia del arte para las ciencias se encuentra toda en la fuerza con que indica, desde lo alto de su artificio madurado durante siglos, un simple camino de

3. En el original: «*des seuils entre pans*»: umbrales (o tal vez mejor: resquicios) entre cada lienzo. N.T.

vuelta hacia el *simple seeing* inaccesible al *zoon politikon* como tal. En el fondo la vida cotidiana constituye, de este punto de vista, la fuente más inmediata de belleza fluída y temporal, «dada» en todo momento a todo el mundo, pero que pasa desapercibida o es seguida con aburrimiento, como monotonía, trivialidad torturante, que no cesa, que exige un *marco* para poder ser aprehendida tal cual: parataxis pura de los eventos insignificantes, que endurece la piel en lugar de abrirla, salvo al artista, este «despellejado vivo». Después del artista todo el mundo ve. Antes no: sólo la obra, la tela, el texto, enmarcado todo, vienen a abrir —lo indispensable— la *ventana* del ser de la apariencia.

Per Aage Brandt
Seminario de Semiótica General
Universidad de Aarhus
Dinamarca