

ESCOUBAS, Éliane, editora. Art et phénoménologie. *La part de l'oeil*, n.7, revue annuelle. Bruxelles: Presses de l'Académie Royale des Beaux Arts de Bruxelles, 1991. 272 pp. 20 x 30 cm.

El joven anuario francófono de filosofía del arte, *La part de l'oeil* (*La parte del ojo*), nos entrega este año un número inusualmente voluminoso consagrado al “archivo” *arte y fenomenología*. La amplitud, complejidad y variedad de horizontes abiertos por esta temática requirieron del concurso de veinticinco colaboradores que desarrollaron temas agrupados bajo cuatro grandes títulos (a. Los fundamentos fenomenológicos del arte, pp.17-108; b. Convocaciones a lo visible, pp.109-142; c. La pintura a la obra, pp.143-212; y, d. Retorno río arriba (*retour amont*), pp.213-264). La presentación del texto resulta doblemente atractiva tanto por su diagramación ingeniosa que utiliza reproducciones de los óleos sobre tela y fotografía en paneles de Chris Jennings (*Extractos de “La casa de las cartas” Chardin, 1990, 76 x 102cm [x8]*) recientemente expuestas en la Galería de Bruselas (del 17 de octubre al 8 de diciembre de 1990), como por su reproducción en blanco y negro de una serie de grabados, óleos y tintas de artistas como Durero, Van Gogh, Monet, Vincent Delpierre, Chris Jennings, Braque, Picasso, Cézanne y Böcklin, que, además de gratificar la vista y satisfacer expectativas estéticas, sirven oportunamente a los textos en cuestión como puntos de apoyo del argumento o comentario.

Arte y fenomenología —según la intención del volumen, en las palabras liminares de la editora (pp.8-11)— no se hallan aquí simplemente uno *al lado* del otro en una relación de pura exterioridad. Es la meta de todas las contribuciones mostrar que “el arte sería, en su esencia, desde siempre “fenomenológico””, y esto bajo dos aspectos: 1. señalando la pertinencia del arte para la fenomenología en tanto filosofía del siglo veinte; y, 2. señalando en qué sentido el arte tiene, desde siempre, el estatuto de “fenomenológico”. Para esclarecer esta intención audaz, la editora distingue entre dos aproximaciones o vertientes del arte inscritas en su mismo seno: por un lado, la aproximación “crítica” y, por el otro, la aproximación “teórica”. La primera, que aborda la obra como documento histórico desde la práctica artística en vistas a su *evaluación*, se ocupa, en un proceder fundamentalmente *comparativo* e idealmente *exhaustivo*, de su *actualidad* (presente o pasada), y presupone tanto el “suelo permanente de una ‘estética del gusto’” (positiva o negativa) como la *coincidencia* de la obra con el arte. La segunda, muy por el contrario, se ocupa de la *experiencia* artística como “advenimiento de un mundo” según el cual el arte es una cierta “puesta-en-obra de la verdad”. Frente, pues, al “valor” de una obra interesa aquí su “verdad” a la que se accede

por la *interpretación*, tarea ésta en principio *inacabable* y volcada sobre lo *incomparable* (René Char se refería al arte como una “realidad sin concurrente”). En esta aproximación la obra de arte aparece en toda su “*extrañeza*” como “arrancándose” continuamente “a su situación”, por lo que recíprocamente el arte la “excede”, así como ella “excede” al arte, siendo su relación la de no-coincidencia. Las preguntas del crítico y del teórico divergen, pues, en su interés: el primero pregunta dónde está el arte en la obra (el estado del arte); el segundo, dónde está el mundo en la obra (el estado del mundo). La aproximación teórica será, por tanto, aproximación poética, más aún: *fenomenología* del arte.

En efecto, la “fenomenología” es una “poética” del arte; pero no se opone a la “estética” en la medida que es su heredera pues Baumgarten había ya definido a la estética como “una poética de la percepción”. En sentido griego, *aisthesis* (modo de acceso a lo que es)/*aisthanesthai* (sentir) al unísono con su aparente reverso, *phainesthai* (el aparecer o la donación y sus modos) constituyen ambos el mundo como surgimiento de un aparecer. La fenomenología, así, es el *logos* del mundo sensible en su “aspecto-de-mundo”, no dissociable del *cosmos* (“resplandor de lo bello” independientemente de un sistema del “gusto”). El “sentir” y el “aparecer” constituyen, por consiguiente, el doble aspecto del arte y de la fenomenología como manifestación o “develamiento” (*alétheia*) de un mundo de formas y materia que, antes de ser conceptual o representativo, es del orden anticipativo (poético), conmemorativo (mimético), estilístico y rítmico (espacio-temporal). El arte, como “universal sin concepto” sostiene la historia de los hombres sin ser, paradójicamente, un hecho histórico, por lo que tanto el artista como el fenomenólogo son “eternos principiantes”. La “reducción fenomenológica” (torsión de la mirada), por su lado, es el hilo conductor tanto de lo fenomenológico como de lo artístico al descubrir la no contradicción entre lo imaginario y lo real, pero es también el único instrumento que permite una expresión rigurosa de su diferencia.

El texto está encabezado por una sugerente carta de Husserl al poeta Hugo von Hofmannsthal de 1906, a quien conociera dicho año en Gotinga y quien le habría enviado sus obras *Preludio a Antígona* y *Edipo y la esfinge* (p.12). El valor de dicha carta (pp.13-15), escrita en la época de la composición de las lecciones sobre *La Idea de la Fenomenología*, consiste en ser una de las raras piezas en las que Husserl aborda explícitamente la temática del arte. Con ocasión de una explicación notable de la meta que persigue el método fenomenológico (como instrumento para buscar y establecer, en el aparecer, en el fenómeno, el *sentido* del “en sí” o de la “objetividad”), establece el

cercano *parentesco* entre el “ver fenomenológico” y el “ver estético”, así como el paralelismo en el comportamiento del artista y del fenomenólogo respecto del mundo y su aparecer “enigmático”, “problemático” y aún “ininteligible”.

La primera parte, de lejos la más extensa, cuenta con nueve contribuciones que abordan la temática de los “fundamentos fenomenológicos del arte” apoyándose respectivamente en distintos representantes de la fenomenología contemporánea, en algunos casos en más de un fenomenólogo, con el objeto de esclarecer el origen y la esencia del arte, su relación con la ficción, la imaginación, el pensamiento, la realidad y el fenómeno, la intencionalidad y la verdad. Esta ocasión es aprovechada para retomar la antigua discusión de la cuestionada “comunidad” de pensamientos tan distintos, y sin embargo ciertamente emparentados, de autores como Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Ingarden, Gadamer, Lévinas, Derrida, Arendt, Sartre, Becker, Henry, etc. Dichas contribuciones son las siguientes: 1. Françoise Dastur, “Husserl et la neutralité de l’art” (“Husserl y la neutralidad del arte”), pp.19-29; 2. Daniel Giovannangeli, “Husserl, l’art et le phénomène” (“Husserl, el arte y el fenómeno”), pp.31-37; 3. Jacques Taminiaux, “Le penseur et le peintre: sur Merleau-Ponty” (“El pensador y el pintor: sobre Merleau-Ponty”), pp.39-46; 4. Luc Richir, “La réversibilité chez Merleau-Ponty” (“La reversibilidad en Merleau-Ponty”), pp.47-55; 5. Chaké Matossian, “Le membre fantôme: le corps trompe-l’oeil” (“El miembro fantasma: el cuerpo de apariencia engañosa”), pp.57-61; 6. Walter Biemel, “Réflexions sur l’interprétation du *Bild* par Ingarden” (“Reflexiones sobre la interpretación de la imagen por Ingarden”), pp.63-71; 7. Bernard Flynn, “Positions de l’oeuvre d’art dans la philosophie de Hannah Arendt” (traducido del inglés) (“Posiciones de la obra de arte en la filosofía de Hannah Arendt”), pp. 73-80; 8. Jacques Colléony, “Levinas et l’art: La réalité et son ombre” (“Levinas y el arte: la realidad y su sombra”), pp. 81-90; y, 9. John Lewellyn, “L’intentionnalité inverse” (“La intencionalidad inversa”) pp.93-101.

Si bien todos los textos merecen un comentario por el interés o la controversia que suscitan, no podemos comentar sino sólo un par, por razones de espacio. El primer texto, de Françoise Dastur (“Husserl y la neutralidad del arte”), sólidamente documentado en la obra de Husserl, especialmente la póstuma, sostiene la idea central que la dimensión estética, en tanto tal, permaneció omnipresente en este pensamiento del “aparecer” que es la fenomenología, no obstante en él no hay tratamiento sistemático alguno del arte y sus referencias a obras de arte determinadas son esporádicas. El argumento es fundamentalmente que, trátase de la pintura, de la música o del teatro,

en las obras de Husserl se traza un *paralelo* entre la actitud fenomenológica (filosófica) y la actitud artística, la clave hallándose en los siguientes elementos: la *epokhé* respecto de toda existencia, el borramiento del sujeto interesado, la primacía de la intuición pura (que *no es* la *intuitus mentis*, como falsamente ha sido interpretada por la tradición, pues ésta es ciega a la mundanidad del mundo) y el acceso a un mundo invertido. Articulando su interrogación en torno a la relación “Fenomenología y Estética”, “Fenomenología y Ficción”, y “Fenomenología y Neutralidad”, Dastur recuerda los comentarios de Husserl en 1905, a propósito de un cuadro de Tiziano (“Amor celeste y amor terrestre”), según los cuales aquel cuadro no “re-presenta” algo “más allá” de él: “Para que el cuadro se ofrezca a nosotros de manera puramente estética, es necesario en efecto que sea puesto fuera de toda posición de existencia. Para ello es necesario que la imagen no sea considerada más en su función reproductiva o “presentativa” de alguna cosa distinta (*Hua XXIII*, pp.474-5, 1912), es necesario que aparezca como una “ficción perceptiva”, como un irreal. Es pues necesario “[...] que, al lado de la imaginación reproductiva, se considere también la imaginación creadora de ficción en su poder irrealizante”(p.28). También merece destacarse la notable contribución de Jacques Taminiaux, “El pensador y el pintor: sobre Merleau-Ponty”, que reflexiona en torno al vínculo o proximidad que existe, a ojos de Merleau-Ponty, entre “la actividad a la cual él, en tanto filósofo, había consagrado su vida, y la actividad a la cual los pintores consagran la suya” (p.39), parentesco que, lejos de ser evidente, requiere de precisión y esclarecimiento. Luego de recordar la relación entre pensamiento y arte en Platón (*República X*) y en pensadores de comienzos del siglo XIX como Schopenhauer, analiza sucesivamente en Merleau-Ponty las temáticas de: 1. La percepción (sobre todo en *El ojo y el espíritu*), donde ésta aparece capaz de sobrepasar las antítesis unidad-diversidad, general-particular, yo-tú, y del propio yo entre el “ver” y el “mover”, el “ver” y lo “visible” establecidas a nivel del entendimiento, por la unidad subjetivo-objetiva del cuerpo viviente; 2. El pensamiento (fundamentalmente en *Signos*) entendido también como entrelazado esencialmente al tiempo y al lenguaje, y, 3. La pintura (en “El lenguaje indirecto y la voz del silencio”), donde Taminiaux argumenta en torno a la tesis fenomenológica de Merleau-Ponty según la cual “el cuadro no es el doble irreal de lo real”, y según la cual la pintura borra la distinción entre lo real y lo imaginario, lo verdadero y lo ilusorio, entrelazando lo visible y lo vidente, y, dentro de lo visible, pasando los unos en los otros los elementos propios de lo visible (luz, sombras, colores, reflejos, líneas). Merleau-Ponty habría tratado de señalar el paralelismo en las ataduras y recursos de la pintura y las ataduras y recursos del pensamiento, paralelismo que se expresaría en la frase: “pensamiento mudo de la pintura”.

La segunda parte, titulada como señaláramos, “Convocaciones a lo visible”, interroga las relaciones entre la “visión” y la “voz” (Jean Luis Chrétien, “La Voix Visible”, “La Voz Visible”, pp.111- 117); aborda las obras de arte desde el horizonte conceptual físico-biológico-mental inspirado en el modelo termodinámico de Gilbert Simondon (Jacques Garelli, “Métamorphoses du regard”, “Metamorfosis de la mirada”, pp.119-125); indica el acceso al mito y al rito a través del arte en civilizaciones europeas arcaicas antiguas y medievales y no europeas (Lambros Couloubaritsis, “L’art comme mode d’accès à l’invisible”, “El arte como modo de acceso a lo invisible”, pp.127-134); y, siguiendo las pistas de Derrida y de la “de-construcción”, sostiene que el pensamiento radical, finito, en el límite “no da a ver nada” (Alexander García-Düttmann, “Rien à voir. Radicalité d’une déconstruction”, “Nada que ver. Radicalidad de una de-construcción”, pp.135-141).

Un poco menos breve que la anterior, la tercera parte, “La pintura a la obra” ofrece cinco contribuciones que giran en torno a diversas lecturas “fenomenológicas” de pinturas clásicas, entre las que destacan aquellas que distinguen esta lectura, auténticamente filosófica, de otras estrictamente “históricas” y cuya erudición excesiva las conduce paradójicamente a la pretensión de identificar un punto referencial de evaluación transhistórica. Éste es el caso concreto del texto de Robert Bernasconi, en “*Ne sutor ultra crepidam. Erasme et Dürer aux mains de Panofsky et Heidegger*” (*Ne sutor ultra crepidam: Erasmo y Durero en manos de Panofsky y Heidegger*), pp.145-155, quien sostiene, bajo el lema de Plinio que más vale a los censores mantenerse en su esfera de competencia, el carácter inapropiado de la crítica de Meyer Shapiro a Heidegger respecto de los famosos zapatos del cuadro de Van Gogh en “El origen de la obra de arte” (cf. M. Shapiro, “The still life as a personal object - a note on Heidegger and Van Gogh”). Argumenta sobre la base de las interpretaciones mismas que Erasmo y Durero, su contemporáneo, efectuaran de las obras de este último y sobre la base de la comparación de la lectura de ambas interpretaciones realizadas por un filósofo, Heidegger, y por un historiador del arte, Panofsky (por ejemplo en “Erasmus and the visual arts”, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 1971). Por su lado, John Sallis, en “Ombres de temps: les *Meules* de Monet” (“Sombras de tiempo: las pilas de paja de Monet”), pp.157-169, nos ofrece una deliciosa descripción del juego de la luz y de la sombra y las variaciones en su composición, en la famosa serie de Monet sobre las “pilas de paja” (que sumaron el total de 30 cuadros), argumentando conjuntamente con Monet que “en la obra no son sino los contornos los que dan el verdadero valor a los temas”, siendo dichos contornos aquellos de luz, sombras, reflejos, aire que varía, en suma “la envoltura”,

realidad de la obra de arte que no es apreciable sino cuando los cuadros se presentan como miembros de una serie ordenada sucesivamente. La interpretación de la obra aparece así esencialmente ligada al *tiempo* de la tierra y del cielo, a los momentos de recorrido del sol, en fin: el tiempo de lo sensible. Michel Haar, en su contribución igualmente atractiva sobre “Van Gogh, notre contemporaine” (“Van Gogh, nuestro contemporáneo”), pp.171-186, se pregunta por la causa de la extraña fascinación que ejerce la obra de Van Gogh en la época contemporánea cuando este pintor, aparte de su serie de autorretratos, no pintó jamás motivo alguno ligado a la civilización, limitándose a pintar motivos campesinos-rurales casi inmemoriales. Desechando interpretaciones reductivas y unilateralmente “psicologizantes” (como la de Jaspers) o que, por el contrario, rehusan ver todo rastro de “enfermedad mental” en las obras (como Artaud, en *Le suicidé de la société*, 1990), Haar sostiene “afinidades y correspondencias tanto visibles como secretas entre las estructuras de este espacio pictórico y la manera cómo Nietzsche, Heidegger, etc. nos han enseñado a interpretar a la vez el arte y el mundo”, analizando fundamentalmente el aspecto del color y la expresión afectiva (Heidegger) y la fragmentación de marcos pictóricos y firmeza resplandeciente de las líneas (Nietzsche). Éliane Escoubas, igualmente editora del texto, sostiene la hipótesis que la *épokhé* pictórica de Braque y de Picasso es fundamentalmente paralela a la *épokhé* fenomenológica (formulada en 1907) sobre la base de un análisis de las tareas planteadas tanto por el cubismo como por la fenomenología, en “L’*épokhé* picturale. Braque et Picasso” (“La *épokhé* pictórica. Braque y Picasso”), pp.189-203. Cerrando esta sección, Hans Rainer Sepp medita en torno a “Kandinsky, Husserl, Zen”, pp.205-211.

La última sección titulada, siguiendo una expresión del poeta René Char, *Retour amont* (que querría decir aproximativamente “Retorno río arriba”), vuelve a rozar la temática de la naturaleza y del origen de la obra de arte, y por ende, del fundamento de la misma. Danielle Montet en “L’art et la manière. *Mimèsis* et/ou *Poièsis*” (“El arte y la manera. *Mimèsis* y/o *Poièsis*), pp.215-220, contrasta dos concepciones del arte en la obra de Platón. La primera, en *República*, X, estaría en las antípodas de la fenomenología al presentar la *mimèsis* como la línea directriz para la interpretación del arte en un juego de espejos que se aleja de la “cosa misma”. La segunda, por el contrario, resalta en el *Banquete* y en el *Fedro* (así como en las *Leyes*), el himno a la belleza (en las tragedias y en el diálogo mismo como dramatización de la escritura), apareciendo aquí lo bello como principio de toda génesis y de toda *poièsis*, inmortalizándose así el hombre y asemejándose a Dios. Monique Schneider pone en cuestión el “exilio” del campo estético respecto de las cuestiones

ontológicas y éticas en la tradición, intentando una aproximación que suprima dichas dicotomías aún a costa de exponerse a un riesgo vital para la existencia, en “L’approche du beau” (“Aproximación a lo bello”), pp.221-227. Marc Richir, a su vez, en “La vérité de l’apparence” (“La verdad de la apariencia”) pp.229-236, medita sobre la cuestión de saber si puede haber una “verdad” de la apariencia, verdad que hay que interpretar de otro modo que la tradición. Esta verdad, en el ámbito del fenómeno, es asunto de la fenomenología. John Greisch se interroga sobre el rol y el acceso al tiempo desde la fenomenología y el arte, apoyándose en textos de Husserl y de Rilke en “L’autre scène temporelle” (“La otra escena temporal”) pp.237-245. La última contribución de esta notable edición es firmada por Henri Maldiney y lleva el título “Vers quelle phénoménologie de l’art?” (“Hacia qué fenomenología del arte?”), pp.247-264. Este texto extenso plantea primeramente la contradicción entre dos concepciones sobre el arte: aquella planteada por el museo, y aquella planteada por el historiador-viajero, con el objeto de argumentar que ni el historiador, ni el sociólogo, ni el etnólogo son capaces de esclarecer el origen de la obra de arte. La fenomenología sí es capaz, pero a un precio muy alto, cuyos costos examina a través de las concepciones husserliana y heideggeriana de la misma. Se queda finalmente con la concepción heideggeriana que se acerca a la *verdad* de la obra de arte y cuya última paradoja está constituida por su última razón de ser: la *nada* como implicada en toda presencia (i.e. en la poesía las palabras acceden a la presencia por los intersticios de vacío). Todo proyecto, toda espera, afirma Maldiney, surge desde lo más profundo de la nada. La receptividad de la obra de arte no es otra cosa que su apertura: constituyendo su existencia misma.

Rosemary Rizo-Patrón
Pontificia Universidad Católica del Perú