

Perspectivas críticas del concepto de arte en la fenomenología de Marc Richir

Juan Carlos Montoya Duque. Magíster en Filosofía
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

El arte cumple en la fenomenología de Marc Richir una función de horizonte: es un medio privilegiado de apertura a la fenomenalidad del fenómeno, hasta tal punto que la nueva fenomenología, refundada y refundida sobre el *corpus* husserliano, parece aproximarse hasta los linderos del arte. Pero a pesar de cumplir este papel central, el arte nunca fue para Richir objeto de una indagación exclusiva y mínimamente sistemática. Interesado principalmente en su concepción del fenómeno como “nada sino fenómeno” (*rien que phénomène*) y por el campo de concreciones fenomenológicas al que éste abre, se limita a prestar atención a una dimensión del arte que, según nuestra consideración, es muy limitada: la dimensión de lo *infigurable*, que se corresponde directamente con el campo fenomenológico salvaje. El proceder de Richir es comprensible si se toma en cuenta que su obra explora exclusivamente ese campo fenomenológico desde distintas perspectivas, y en este sentido no habría porqué exigirle que efectuara una indagación que es competencia exclusiva de los filósofos e historiadores del arte. Sin embargo es criticable si se repara en el hecho de que tiende a identificar el “verdadero arte” (expresión muy recurrente en su obra) con aquellas obras cuyo *contenido* se asimila o, aún, se identifica con este campo salvaje de concreciones fenomenológicas, descartando de antemano todo el arte cuyo *contenido* es más o menos figurable. Como ejemplo de este sesgo, que deriva en una postura dictatorial como la que sigue, leamos la valoración que, en *Du rôle de la phantasia au le théâtre et dans le roman*, hace del realismo de Balzac:

En este sentido, el enemigo más temible de la literatura (y de la novela) es, en el rigor de nuestros términos, la imaginación. Lo testimonian las descripciones demasiado minuciosas de lugares o de personajes, como por ejemplo en Balzac –y cuando esas descripciones se quieren cuasi-objetivas hasta en los detalles, como en Robbe-Grillet, la atmósfera deviene irrespirable

y el aburrimiento se despliega muy rápidamente: precisamente por el cuidado cuasi obsesivo de la figuración intuitiva, que está en las antípodas de toda vivacidad fenomenológica (Richir, 2003, p. 24).

Richir tiene razones muy poderosas, que derivan de su arquitectónica fenomenológica, para impugnar la figurabilidad en el arte, pero no es cuidadoso al momento de valorar hasta qué punto deben extenderse esos criterios. Una consecuencia de esta falta de cuidado es descartar la figurabilidad en el arte, cuya presencia es cada vez más masiva, bajo el título de arte no verdadero. De lo cual resulta que el arte en Richir, si no se abre de alguna manera (en sus formas o en sus “temas”) a la infigurabilidad de la fenomenalidad del fenómeno, no es arte, con lo que se convierte en una filosofía del arte limitada a observar las obras que se acoplan a su concepción del fenómeno. Y teniendo en cuenta el potencial crítico de su fenomenología con respecto a las instituciones simbólicas diversas de la vida contemporánea, se traduce en una concepción del arte excesivamente normativa. Toda normativa abre horizontes, pero si es excesiva termina marginándose ella misma: si hay una fenomenología del arte en Richir es, por su orientación ultra-legalista, una fenomenología utópica del arte.

Ahora bien, un trabajo de reorientación de la idea del arte desde la propia arquitectónica richiriana es posible y, sobre todo, necesario. Esta reorientación busca darle otro cauce y otras derivas a la noción de arte dentro de su arquitectónica, con el fin de hacerla más amplia y más tolerante con las *realidades* del arte a lo largo y en el presente de su historia. Este artículo pretende ser un primer paso, modesto, en dirección a este objetivo. La idea rectora de esta reorientación es la siguiente: frente al privilegio casi exclusivo de la dimensión fenomenológico-salvaje del arte en la obra de Richir, es necesario volver atentamente la mirada a las instituciones simbólicas del arte, a sus determinantes históricos, y explorar cómo éstos se articulan problemáticamente con dicha dimensión fenomenológica, asumiendo con él la idea, sólida por demás, de que la historia del pensamiento, de la cual el arte hace parte fundamental, se articula a partir de la *interacción dinámica* del campo de las instituciones simbólicas (histórico) con el campo fenomenológico (trans-histórico). Nuestro aporte residirá en determinar cuáles son esas instituciones simbólicas del

arte y cómo *condicionan* la emergencia del campo fenomenológico al que, por lo general, se limita Richir¹.

La dimensión simbólica del arte

Las observaciones de Richir en torno a la dimensión simbólica del arte son prácticamente nulas, exceptuando el notable estudio de la técnica desde una perspectiva simbólica en *Phénoménologie et institution symbolique* (1988, p. 45 y ss.). Lo que sigue es una propuesta interpretativa para caracterizar dicha dimensión a partir de una teoría de la técnica.

La dimensión simbólica del arte, tal como nosotros la interpretamos, se refiere en términos generales a lo que en él es histórico. Esta historicidad es legible a partir de tres índices fundamentales: su *dureza* (física), su *duración* (temporal y espacial), su *durabilidad* (transmisibilidad). La dureza alude a la dimensión físico-material de las obras, al hecho de que invariablemente se presentan en un cuerpo (*Körper*): *incorporación*. La duración se refiere a la permanencia más o menos estable de la obra en el espacio y el tiempo reales, y en este sentido está íntimamente asociada con la dureza. Por último, la durabilidad apunta a la transmisibilidad de las técnicas y de los significados del arte a partir de la enseñanza y el aprendizaje: *historicidad*. Incorporación, duración e historicidad son pues los elementos constitutivos de la dimensión simbólica del arte, los cuales podemos sintetizar en el último de ellos: la historicidad.

La historia del arte, que desde ahora es simbólica, debe entenderse, si seguimos a Richir en sus ordenamientos arquitectónicos, como una historia de las diversas relaciones de lo simbólico con lo fenomenológico, es decir, de lo histórico con lo trans-histórico, de las instituciones del arte que fungen como complejos de legalidades que abren campos de posibilidades y de imposibilidades con la libertad incondicionada del pensar fenomenológico. Esta libertad se abre paso de modo

¹ Este condicionamiento de lo simbólico con respecto a lo fenomenológico es inherente a la arquitectónica richiriana, pero no vio nunca un desarrollo con respecto al arte. Para un análisis detallado de la relación de la institución simbólica con el campo fenomenológico, véase: Richir, Marc (1988). *Phénoménologie et institution symbolique. (Phénomènes, temps et êtres II)*. Grenoble, Editorial Jérôme Millon, p.89 y ss.

incondicionado a través de las constricciones simbólicas, dándoles aliento y vitalidad.

Consideramos importante explorar esta dimensión simbólica del arte a partir de dos enfoques fundamentales: el primero, a partir del segundo capítulo de *Phénoménologie et institution symbolique*, titulado “La fundación de la libertad fenomenológica en Fichte” (Richir, 1988, p. 45 y ss.), en el que Richir sienta, aunque indirectamente, las bases fenomenológicas para una teoría del arte en su dimensión *técnica*. Y el segundo, a partir de los análisis sobre la génesis fenomenológica de la historicidad en *L'expérience du penser* (1996, p. 24 y ss.). A partir de estas perspectivas abriremos el campo fenomenológico arquitectónico que nos debe servir de base para la reorientación de la fenomenología del arte de Richir.

La técnica como alteridad

Entendemos el arte en cuanto técnica en el sentido moderno de Kant: como la producción libre de objetos a partir de la representación de lo que éstos deben ser, es decir, a partir de la representación de fines (Cfr.: Kant, 1992, p. 213). Para Richir esta dimensión técnica debe ser comprendida como un ejercicio de dar forma a una materia ella misma *subsistente* (lo que hemos interpretado como durabilidad), en la que se funda, según nosotros, su historicidad. Reparando en el hecho de que la conciencia de sí en Fichte requiere de un límite exterior (mundo) que la limite y, así, retorne en libertad sobre sí misma, Richir advierte que este límite lo constituye, en un primer y fundamental momento, la *técnica*, y en un sentido muy general toda *praxis*, entendiendo por ésta un hacer teleológico que procede conforme a la representación de determinados fines y en los que la conciencia encuentra su autodeterminación. En la *praxis* la conciencia se auto-limita, y las formas primigenias de esta limitación son lo que hemos llamado la dureza, la duración y la durabilidad. Esta limitación es simbólica porque proviene de la institución de la conciencia en el lugar del Otro, lo que equivale a decir que toda técnica, y la teleología que le es siempre subyacente, se fundan en vínculos intersubjetivos. En este sentido, la durabilidad (que es al mismo

tiempo dureza y duración) representa una “fractura” en la fenomenalidad de los fenómenos de lenguaje:

Dicho de otro modo, lo que surge de esta fractura es la técnica en su sentido clásico, a saber, la *technè* como arte de producir formas en una materia ella misma **subsistente**: es entonces el ejercicio de una *teleología* en la que todo el problema es el del origen de las formas que se deben producir, de su determinidad que no puede surgir, si bien por mediaciones que permanecen oscuras para nosotros, más que de la institución simbólica (Richir, 1988, p. 47, nosotros enfatizamos en negrilla).

La técnica proviene, en el orden fenomenológico, de la institución simbólica, que debe entenderse como *fractura* o como “laguna” en el seno de la fenomenalidad del fenómeno. Esta interrupción ocurre al interior de los fenómenos de lenguaje, cuyo órgano fundamental es el *Leib*, y aún el *Phantasieleib*, caracterizado por ser *flotante*, blando, libre. El influjo de la teleología técnica (representación de fines) sobre el fenómeno de lenguaje abre el campo simbólico de la dureza, la duración y la durabilidad, campo que es estrictamente co-extensivo de la institución de la intersubjetividad. Socialidad simbólica que emerge como el *límite* o la *barrera* necesarios para la *incorporación* (que debe distinguirse cuidadosamente de la *encarnación*) del *sujeto* al *cuerpo* social. Si hay un cuerpo simbólico (hecho de metáforas y metonimias) es irreductiblemente un cuerpo social en el que el fenómeno de lenguaje (“ser-en-el-mundo”) ha enajenado parte de sí, parte que retorna desde el *inconsciente* y lo *imaginario* en la forma de un mecanismo de repetición que puede amenazar en casos extremos la estabilidad relativa de la concreción del *Phantasieleib*, volatilizándolo en la inestabilidad atmosférica del *Bildobjekt*, correlativo del *Phantomleib*². Habría que entender la teleología técnica, según esto, como un conjunto de procesos que contribuye a la socialidad simbólica, y por tanto a la humanización, implicando la institución del sujeto en el lugar del Otro (Richir, 1988, p. 56). Cuando la técnica se vuelve invasiva y domina la mayor parte de la vida social, lo hace en detrimento del campo fenomenológico, favoreciendo la formación de mecanismos sociales de repetición y de un inconsciente simbólico que retorna bajo el predominio

² Para un análisis en detalle de lo inconsciente y lo imaginario, véase: Richir, Marc (2004). *Phantasia, imagination, affectivité*, Grenoble, Editorial Jérôme Millon.

de lo imaginario, tal como lo vemos en general en la vida contemporánea, y en particular en el arte.

Lo simbólico funda la historicidad del arte entendido restringidamente en su dimensión técnica, pero el arte en cuanto fenómeno no se restringe a él. Tal como en Fichte hay un conflicto entre libertad y determinidad, cuya solución sólo puede darse a partir del “*flotamiento* de la imaginación” (Richir, 1988, p. 47), podemos afirmar que en el arte la dimensión simbólica (determinidad simbólica) puede abrirse a la libertad fenomenológica a partir del juicio reflexionante en el sentido kantiano, y por tanto a partir del uso de la imaginación, comprendida en su función libremente (no conceptual) esquematizante: esquematismo reflexionante. Siendo consecuentes con lo que hemos dicho, este esquematismo reflexionante es una forma de temporalización de las determinidades simbólicas en el que básicamente éstas se “ablandan”, en el que cobran aliento, libertad, alas en un sentido platónico de la belleza. Es la puesta en juego del *Leib* y del *Phantasieleib*, cuyos órganos principales son la imaginación y la *phantasia*, y que representan la libertad con respecto a las determinidades de la *Körperlichkeit* del arte. En relación con la técnica en Fichte, Richir afirma lo siguiente:

[E]ste conflicto irreductible no puede ser “tratado”, según Fichte, más que por lo que él llama el *flotamiento de la imaginación* (*Einbildungskraft*). Y, explica él, este flotamiento entre la libertad y la determinidad *temporaliza*, hace surgir el tiempo en el cual la permanencia del objeto es aprehendida como sustrato o materia, y dónde su forma (*Gestalt*) parece susceptible de ser alterada; como si, por esta distinción misma, toda forma objetiva pudiera reflexionarse como el fin (el efecto) de una causa como concepto determinado –con lo que asistimos de hecho al *nacimiento* de lo que Kant llamaba el *juicio teleológico reflexionante* en el que el mundo comprendido como “conjunto” de las formas objetivas parece, en su totalidad como en sus formas particulares, *como si* hubiese sido producido por una causa suprema, por un artista razonable (según lo que Kant designaba por “técnica de la naturaleza”) (Richir, 1988, p. 48).

Se trata en efecto de la finalidad en régimen de como si, según la cual sólo formalmente tienen la naturaleza y sus “productos” una técnica subyacente. No es que se fenomenalicen las determinidades objetivas como fenómenos de lenguaje, esto sería domeñar indebidamente su irreductible durabilidad simbólica, sino más bien lo que ocurre es que se fenomenalizan como *símbolos* o *emblemas* de la libre

fenomenalidad. En este carácter emblemático reside la necesidad de hablar de *re-temporalización* y *re-espacialización* efectuadas desde los “bordes” o “alrededor” de las lagunas simbólicas (Richir, 1988, p. 49). Una interpretación semejante del juicio reflexionante kantiano la encontramos en Schiller, cuando interpreta la belleza como “libertad en la apariencia”:

Pero como esta libertad es tan sólo un préstamo de la razón, *dado que no puede ser libre nada más que lo suprasensible* y que *la libertad* [es decir, el nada sino fenómeno] *como tal no puede caer nunca en el terreno de los sentidos* [e.d. de la institución simbólica], en resumen, ya que aquí lo único que importa es que un objeto aparezca libre y no que lo sea realmente, así pues, esta analogía de un objeto con la forma de la razón práctica no es libertad de hecho, sino sólo *libertad en la apariencia, autonomía en la apariencia* (Schiller, 1990, p. 19)

Emparentada a esta noción de libertad en la apariencia se encuentra la idea de que la “belleza es naturaleza en conformidad con el arte” (Schiller, 1990, p. 49), pues la belleza cumple una función mediadora entre la libertad de la naturaleza y las determinidades del arte en su aspecto técnico, mediación que se da en el seno de la *apariencia*. Sólo en ésta puede el espíritu dirigirse al *carácter singular* de los objetos físicos, por ejemplo. Esto lleva a Schiller a observar que los cuerpos, considerados en su apariencia, dejan ver sus caracteres singulares o, por decirlo así, su personalidad. Considerados objetivamente en cuanto a su peso los cuerpos están sometidos por igual a la fuerza de gravedad. Un caballo español es más pesado que un pato, pero en función de su *estilo* singular el caballo es más liviano porque absorbe el peso con mayor libertad: sus movimientos son más ligeros y armónicos, *como si* no arrastrase ningún peso consigo, mientras que los del pato son pesados, dejan entrever el peso de la gravedad en él:

Colóquese un pesado caballo de carga junto a un ligero corcel español. La carga que el primero acostumbra a arrastrar le ha robado naturalidad a sus movimientos, de tal manera que, aunque no lleve un carro del que tirar, camina tan fatigosa y torpemente como si lo llevara. Sus movimientos ya no surgen de su naturaleza específica, sino que delatan la carga del carro. El ligero corcel, por el contrario, no ha sido nunca acostumbrado a aplicar una fuerza mayor de la que él mismo se siente impulsado a exteriorizar al hacer uso de su máxima libertad. Cada uno de sus movimientos es un efecto de su naturaleza abandonada a sí misma. De ahí que se mueva tan ligero como si careciera de peso [...] «Viéndolo, nadie tomará en

cuenta que es un *cuerpo*», tal es la victoria de la forma específica del caballo sobre la naturaleza general de los cuerpos, que ha de obedecer a la gravedad (Schiller, 1990, p. 53).

El campo de la apariencia pone en juego la libertad, que en cuanto pura es una idea de la razón que puede fenomenalizarse a partir del juego libre de las facultades cognoscitivas, a saber, entendimiento e imaginación. Richir, siguiendo esta misma orientación, observa que en Fichte es necesario que la libertad, es decir el fenómeno de lenguaje, sea *incitada* o despertada desde fuera de sí, desde lo externo de la *praxis*, que como hemos visto es de origen simbólico. Es necesario un *choque* (*Anstoss*) venido del exterior para que el fenómeno de lenguaje encuentre (*trouve*) las lagunas de fenomenalidad en su interior (Richir, 1988, p. 51), como haciendo eco en él. En la técnica, que está instituida intersubjetivamente, se da el reencuentro de la libertad y la necesidad. Richir es cuidadoso al advertir que, desde su punto de vista, esto no ocurre así, porque la técnica y el campo intersubjetivo por sí solos no conllevan libertad, de tal suerte que hay un desfase irreductible entre la libertad del fenómeno de lenguaje y las constricciones de la técnica, desfase que hará que la libre esquematización se dé siempre *a distancia*, en desajuste con respecto a las determinidades simbólicas. Es la razón por la cual hablará de *mímesis* (que se hace irreductiblemente *a distancia*) no especular, activa y desde dentro (Richir, 2004, p. 89). Esto implica que la socialidad simbólica que es coextensiva de la intersubjetividad no agota de por sí la libertad fenomenológica, como optimistamente lo creyeron Fichte y Hegel. Es necesaria entonces la institución del sujeto en el lugar del Otro, institución que implica su *incorporación*, para poder hablar de que hay una materia subsistente que, mediante la técnica y el arte, sea re-esquematizada en el seno de la libertad fenomenológica. Es necesaria la interacción fenomenológica del *Körper* y el *Leib*, porque sin esta “inscripción instituyente, por el Otro, de las lagunas en fenomenalidad del fenómeno de lenguaje en el cuerpo (en lo que consiste propiamente la institución simbólica), el *Leib* como cuerpo de carne no podría sin duda ‘insularizarse’ (...)” (Richir, 1988, p. 62). Hay conciencia de sí encarnada, y no pura carne *indivisa* del *Leib* y del mundo, justo por la institución simbólica del sujeto en el lugar del Otro. A partir de esta institución es que hay una materia por trabajar técnica y artísticamente, materia que es correlativa del *Körper*. Para Richir, como para Fichte, el cuerpo se divide en cuerpo material y en cuerpo fenomenológico, y se

mantienen en tensión irreductible. La imaginación (para Richir será la *phantasia*) es la mediadora entre ambos, a través de ella se esquematizan las determinidades simbólicas que están *ligadas* a las concretudes de las esencias salvajes fuera de lenguaje del campo fenomenológico (Cfr.: Richir, 1988, p. 66).

En todo arte hay una dimensión técnica, en la medida en que siempre está incitado por una materia subsistente que es preciso re-esquematizar, y posee esta dimensión aún en los casos en que las obras tienden a su desmaterialización. En la poesía, por ejemplo, que es un arte por antonomasia más inmaterial o espiritual, esta dimensión simbólica está presente: se trata de la materialidad de las palabras y sus significados más o menos sedimentados, que cumplen el papel de una necesaria alteridad en el seno de la libertad del fenómeno de lenguaje. Esta alteridad, ligada como hemos visto a la materialidad de los objetos técnicos y, correlativamente, a la materialidad del *Körper*, funda la historicidad en el sentido en que líneas arriba la entendimos: como *durabilidad*. La alteridad es la base material sobre la que se inscribe la durabilidad de los objetos técnicos, y a partir de él se hacen posible la enseñanza, el aprendizaje, la transmisión y la tradición en el marco de las prácticas artísticas.

Lo simbólico desde una perspectiva genética

En *L'expérience du penser* Richir lleva a cabo un breve análisis del estatuto fenomenológico de las habitualidades en Husserl. A partir de este análisis será posible sentar las bases fenomenológico-genéticas de la historicidad, y en particular, por nuestra propia cosecha, las bases de la historicidad del arte.

Lo primero que hay que notar es que por las habitualidades, en Husserl, la subjetividad trascendental se abre a su historicidad, a su singularidad concreta propia, y por tanto se trata de una orientación genética, en la medida en que el yo y el objeto no son meros polos de una relación estática, y en esa medida no son abstractos, sino yo y objeto concretos, plenos de contenido. Las habitualidades son nuevas propiedades que *permanecen* (que duran), son *adquisiciones* del yo que pueden *repetirse*, a las que se puede volver de manera repetida: "*revenir (zurückkommen) à elle de manière répétée*" (Richir, 1996, p. 48). Se trata de lo *habitualmente propio*, de lo que el yo se apropia mediante *habitus* en el juzgar y en el utilizar un objeto por ejemplo.

Es el yo persistente a través de estos *habitus* quien permanece, y en cuya permanencia se funda la repetibilidad, la cual es habitual y no rememorada: para utilizar un cuchillo correctamente no tengo que *rememorar* cómo lo utilicé las primeras veces, sino que lo utilizo *directamente*, pues es un saber habitual que *permanece* en lo *implícito* y a *disposición* inmediata para efectuar una *reactivación*: “[a]ún más, la persistencia que hay en el Yo [Moi] es, de ello tomamos conciencia, la persistencia de sus *habitus*” (Richir, 1996, p. 48). No hay objeto idéntico y persistente (*Vorhanden* en el sentido de Heidegger) sin habitualidades, pues éstas son correlativas de la constitución permanente de los objetos. En todo esto se juega la *Stiftung* de un sentido objetivo correlativo de determinados *habitus* del yo, y por tanto se pone en juego la institución simbólica, a través de la cual se dan la *adquisición*, el *aprendizaje* y la *transmisión* de sentidos. Las habitualidades corresponden a las “sedimentaciones objetivas”, a una “cierta pasividad”, ellas se amontonan (*s’entassent*) las unas sobre las otras, constituyendo una génesis que es una “Historia” (Richir, 1996, p. 50). El *habitus* puede ser entendido también como una convicción del yo que se mantiene disponible; se trata de una institución subjetiva que es al mismo tiempo intersubjetiva: “institución del Yo e institución de la sociabilidad de los Yoes” (Richir, 1996, p. 51), pues el yo no extrae de sí mismo las habitualidades sino que *imita* (Husserl: *folgt nach*) al otro, de suerte que toda reactivación (*Nachstiftung*) acontece por vía de imitación (*Nachfolge*): “[...] la *Stiftung* y las «habitualidades» correspondientes no persisten solamente a través del tiempo, sino también a través de la «transferencia» intersubjetiva” (Richir, 1996, p. 52), de tal suerte que las habitualidades implican la intersubjetividad, específicamente la intersubjetividad mediada por la pasividad más o menos reflexionada de la imitación. Del grado de esta pasividad dependerá qué tan viviente o “muerta” sea la institución simbólica en que dichos sentidos se configuran, qué tan creadora o mecánica ella sea.

En este sentido, es lícito concluir con Husserl, y enfáticamente con Richir, que los *habitus* o las habitualidades constituyen de por sí una conformación de sentido intersubjetivo: los *habitus* son también institución simbólica de la cultura y lo social: “no hay cultura y, en efecto, no hay institución simbólica sin aprendizaje. El aprendizaje y la adquisición vienen, esencialmente, de los otros” (Richir, 1996, p. 52).

De esta lectura se deriva una nueva determinación del significado de lo simbólico: se trata de formaciones de sentido intersubjetivo que son susceptibles de repetibilidad, que permanecen y son identificables. En lo que sigue trataremos de entender cómo la institución simbólica, incluyendo los demás sentidos determinados a través de los cuales la hemos perfilado en este artículo, juega un papel crucial para comprender el arte en sus limitaciones históricas, cuya principal característica es que implican sentidos y significaciones sedimentadas que se elaboran y se reelaboran simbólicamente al hilo de la tradición, la enseñanza y el aprendizaje.

Límites de la noción de arte en Richir

A continuación queremos mostrar de qué manera Richir descuida la perspectiva histórica en sus consideraciones sobre el fenómeno del arte, e intentar abrir una vía alternativa desde su propia arquitectónica fenomenológica para pensar el arte contemporáneo. Decíamos que la postura de Richir toma carices dictatoriales, en cuanto impugna, en nombre del campo fenomenológico sublime, la figurabilidad en el arte, tomándola como el más temido de sus enemigos. Pero no se trata de ninguna manera de una impugnación por parte de Richir de las artes llamadas figurativas, ni de una consecuente defensa del arte abstracto o inobjetivo, sino de una búsqueda, a partir de las vías artísticas, del campo fenomenológico que va a contracorriente de las determinidades simbólicas, y que, fundamentalmente, es el campo de lo sublime. Cuando hablamos de una impugnación de la figurabilidad en la obra de Richir, aludimos al hecho de que hay en él una normativa estética: el arte es sublime (infigurable) o no es arte verdadero. Pero lo hacemos entendiendo que para él un trozo figurativo de mundo puede ser sublime, tal como lo demuestra a partir del “amarillo de Bergotte”, que se comprende como una *Wesen* salvaje fenomenológica que despierta una afectividad más arcaica y más nueva que todos los afectos recortados simbólicamente (Richir, 1996, p. 20). No estamos asumiendo el concepto de figurabilidad ingenuamente, sino, más bien, intentando poner a prueba las tesis de Richir a partir de las realidades históricas del arte, específicamente del arte del siglo XX. Consideremos dos ejemplos que aparecen reiterativamente en la obra de Arthur Danto: *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp y *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol.

La primera es una “obra” emocionalmente neutral, pues quiere despertar la reflexión sobre el arte mismo antes que la afectividad de cualquier tipo, la segunda es directamente figurativa y pretende exaltar (¿o cuestionar?) la cultura de masas y los objetos cotidianos. Richir no titubearía en responder que lo que estas obras, principalmente la segunda, representan, es la muerte de la vivacidad fenomenológica, del pensar hiperbólico en apertura a la sublimidad de la afectividad más salvaje. Y para ello tiene buenas razones filosófico-fenomenológicas, la principal de las cuales es que la filosofía para él, desde Descartes, tiene que ver con posturas radicales, hiperbólicas, que se dirigen a una fundamentación desde la certeza fáctica de existir, *campo silencioso* en el que faltan las palabras, es decir, los recortes en apercepciones de lengua provenientes de la institución simbólica³. Las razones filosóficas son de gran peso, pero no encuentran asidero en las realidades artísticas. La obra de Richir en su estado actual es útil para pensar lo sublime en el arte: la pintura de Rothko (Alexander, 2015), de Maurice Wykcaert (Richir, 1985), la poesía de Rilke (Richir, 2008) y las obras de pintores de aliento espiritual y cuasi-metafísico como Kandinsky y Kasimir Malévich, por citar sólo algunos ejemplos entre numerosos posibles. Pero es evidente que el arte todo no tiene esta orientación, que es una sola entre muchas posibles. Lo que sigue es un intento de abrir una vía de posicionamiento de la fenomenología de Richir frente a un mundo del arte tan plural en sus formas y en sus contenidos como lo es el arte contemporáneo. Esto significa finalmente que la fenomenología de Richir debe poder ser útil para comprender el arte con sus realidades (limitantes) históricas.

Tres instituciones históricas del arte

En este apartado queremos caracterizar tres instituciones históricas fundamentales del arte: la institución mítico-mitológica, la institución filosófica y la institución pluralista. Lo común a las tres es que en cada una de ellas se pone en obra un modo singular de relación entre lo simbólico y lo fenomenológico o, más determinadamente, entre la lengua simbólica en que se forman las obras y las

³ Para un análisis detallado de la epojé fenomenológica hiperbólica en el contexto del problema de la interfacticidad trascendental, véase: Richir, 2004, p. 114 y ss.

concretudes de lenguaje fenomenológico, que permanecen (en un sentido no simbólico) como el fondo trans-histórico que mantiene viviente esas conformaciones históricas del arte. En las tres instituciones encontraremos esta referencia problemática, en *écart*, al campo fenomenológico, por lo que es fundamental entender que se trata de tres *modos de pensar*, de llevar a cabo conformaciones de sentido de relevancia humana en el seno de las culturas históricas.

1. La institución mítica del arte. En la primera parte de *L'expérience du penser* Richir lleva a cabo una importante organización arquitectónica concerniente a dos formas fundamentales de articulación del campo fenomenológico con el campo simbólico, es decir, del "lenguaje" (que es fenómeno de lenguaje caracterizado por su performatividad) con la "lengua" (instituida simbólicamente). Estas formas son dos modos diferentes de pensar, es decir, de *trabajar* el *écart*: "pensamiento en concreción" y "pensamiento en abstracción" (Richir, 1996, p. 53 y ss.).

El pensar mítico es un pensar en concreción, en el sentido de que es fundamentalmente polisémico: Dafne significa a la vez el enrojecimiento o el brillar de la aurora y del laurel, *como si* a través de Dafne dos cosas fueran una misma. Las concretudes fenomenológicas del mito se encuentran en múltiples relaciones, en semejanzas, contrastes y metamorfosis no regulados conceptualmente sino por transpasibilidades cada vez abiertas a indefinidos transposibles. Se trataría de un "juego" sobre la "polisemia de las palabras de la lengua", poniendo en obra una "suerte de cratilismo" (Richir, 1996, p. 53). Los sentidos múltiples son puestos en el mito como en eco, no por asociación de palabras sino por condensación de numerosas líneas de sentido. Es notable que en el mito las "cosas" que se identifican por condensación no sean identidades de pensamiento, es decir, de lengua, sino "identidades de cosas" o de "percepciones" (Richir, 1996, p. 54), pues en el pensar mítico no hay tantas referencias subjetivas sino, más bien, objetivas, referencias a cosas del mundo. La identidad se emplaza en las cosas, no en las palabras que, desde afuera, las nombran. Dafne *es* al mismo tiempo joven mujer y flor, no se trata de una figuración retórica. En el pensar mítico no se ha "fijado canónicamente, por la identidad de su referencia, el sentido de las palabras" (Richir, 1996, p. 54). En este sentido "la lengua mítica aparece como una lengua de *concretudes* de un pensamiento

en concreción” (Richir, 1996, p. 54), entendiendo por concretudes las condensaciones de seres, en las que seres, cosas y estados de mundo se “mezclan inextricablemente al hilo de un relato” (Richir, 1996, p. 54), en un complejo de formaciones de sentido anterior a las identificaciones conceptuales de la filosofía. La temporalización del sentido en el mito se da en la forma de una *búsqueda* del sentido, tal como en el pensamiento en el marco de la institución simbólica de la filosofía, pero mientras que para éste hay una “idea” que da inicio o esbozo a la temporalización, esbozo a partir del cual se dan la fidelidad y la promesa en un avanzar y corregir constantes en el curso temporalizante, en el mito estas concretudes no pueden corregirse, sino que operan al hilo de sedimentaciones y metamorfosis en las que se engendran las unas a las otras, y esto a niveles numerosos a la vez. De manera que si las concretudes en el marco de la institución simbólica de la filosofía *se corrigen* a partir de sí mismas, en el pensamiento mítico las concretudes se metamorfosean múltiplemente (Richir, 1996, p. 55). Por carecer de esta posibilidad de corregirse, Richir concluye acertadamente que el pensamiento mítico posee menor negatividad:

Como si, entonces, el pensamiento [mítico] que busca un sentido no pudiera retomarse, corregirse, recurriendo a la puesta a distancia, a la negación, incluso a la denegación, al bemo del matiz que le permitiría afinarse y volver a partir a la búsqueda de él mismo –como si el pensamiento en concreción fuera un *pensamiento sin negatividad* (Richir, 1996, p. 55).

El pensamiento mítico no se corrige, matiza o afina al hilo de la *identidad* de los seres de los que habla, no conoce, por decirlo así, una *mismidad profunda* de las cosas, los seres y los mundos que configura. En este sentido es que advierte Richir que la “relación” del pensamiento mítico con el fondo fenomenológico se da *sin distancia*: la lengua *adhiera* al lenguaje, y en esta adherencia las concretudes o seres de lenguaje se transformarían en *seres*. Lo que quiere decir que la dimensión simbólica del mito (del “arte”) *es adherente* a la dimensión fenomenológica, lo que no significa que la lengua (simbólica) del mito sea de alguna manera “más fenomenológica” que, por ejemplo, la lengua filosófica, pues, en rigor, la intriga mítica es simbólica, en la medida en que en ella el sentido, a partir de algo que no va de suyo (huella arquitectónica del *écart* irreductible), busca “ajustar la institución simbólica con ella misma” (Richir, 1996, p. 55). Búsqueda del sentido en el interior de la institución simbólica en busca de ella

misma, sin, por decirlo así, preocupación por la profundidad fenomenológica del lenguaje, pero, por ello mismo, *movimiento al interior* del lenguaje fenomenológico mismo, movimiento de *phantasiai* que no comparecen, para el pensar mítico, *como tales*, sino como *seres* o *mundos* proteiformes, intermitentes, discontinuos que operan más o menos autónomamente. El ingreso en nuestra época en los modos míticos de pensar corre el riesgo de hacerse desde la perspectiva de una “distancia estética”, en la que se pierde, justamente, esta adherencia. En la medida en que el pensamiento mítico pone en obra la sensibilidad y afectividad de las síntesis pasivas, está constituido por asociaciones, condensaciones, desplazamientos, recubrimientos y complicaciones de sentidos múltiples en temporalización de *phantasiai*; y, así, puede decirse que explota la dimensión concretamente fenomenológica de la lengua, pero en vistas de otra cosa que ella misma; opera *en* o *entre* el lenguaje, pero *no toma las concreteness por ellas mismas* (Richir, 1996, p. 56), ejerciendo su movimiento como si estuviese *tomado* por el lenguaje fenomenológico: “[e]l resultado del mito o de la mitología será siempre la *fundación* simbólica, y no la actualización del lenguaje por él mismo” (Richir, 1996, p. 57).

Esto significa que el pensamiento mítico tiene un bajo grado de conciencia con respecto a la *mismidad* de los *Wesen* y con respecto a sí mismo, lo que englobamos en el concepto de auto(conciencia), entendida como fenómeno de lenguaje. El mito es instituyente de las *complexiones* simbólicas de orden cósmico y socio-político (Richir, 2000, p. 240); ostenta un poder simbólico-instituyente omniabarcante. Por nuestra parte hablaremos de una *institución mítica* del arte, en la que éste cumplía funciones de fundación simbólica determinantes del orden social y cósmico. En la mentalidad mítica, el mito no es “arte” (concepto moderno), sino *instrucción, tradición, formación social y política y cosmovisión*: es el *medio* en el que se desarrolla la institución simbólica (la cultura), por lo que hablaremos de una *eminente mentalidad artística*. Aquí el arte no tiene una vocación fenomenológica sino simbólica, vocación instituyente, orientadora; no es arte que se sabe arte sino el medio en y por el cual se instituyen los contenidos de la ética y lo social, lo sagrado y el origen. El pensamiento está *sumido* en la sensibilidad o, en rigor, en la *Darstellbarkeit intuitiva* de las representaciones míticas, sumido porque no establece una *distancia intencional* (negatividad) con respecto a ellas. En este contexto, el arte es imprescindible para el cultivo de la vida.

2. Institución filosófica del pensamiento e institución estética del arte. De entrada afirmamos lo siguiente: la institución filosófica del pensamiento, tal como Richir la piensa, trae importantes implicaciones para el arte: su *institución estética*. En este apartado queremos esbozar brevemente esta tesis.

La filosofía es para Richir, en oposición al pensamiento mítico, pensamiento en abstracción o “reflexividad abstractiva que extrae de la lengua *identidades* no-contradictorias” (Richir, 1996, p. 59), es decir, es un trabajo de hiper-condensación de las concretudes fenomenológicas indefinidas en conceptos cada vez más unitarios, por lo que se emparenta, por una parte, con la concepción platónica de lo Uno (Cfr.: Richir, 1996, p. 59 y ss.) y, por otra parte, con las concepciones semíticas de raigambre monoteísta (Cfr.: Richir, 2004, p. 241).

Al escindir el Ser y lo Uno Platón instituye la lengua filosófica, en la que “*el lenguaje fenomenológico se ha condensado en un solo golpe en lo Uno y dispersado en el ser*” (Richir, 1996, p. 59). El lenguaje fenomenológico se condensa en lo Uno y se dispersa en seres, y así como lo Uno participa del ser, el lenguaje fenomenológico participa de la lengua (Richir, 1996, p. 59). Para Platón el Uno es y el ser es uno, y el uno que es es un todo que tiene partes, a saber, el uno y el ser. De esto interpreta Richir que el lenguaje es lengua, y este lenguaje es un todo cuyas partes son el lenguaje y la lengua; luego, cada una de estas partes son a su turno uno que es (lenguaje que es lengua): no hay lengua que no esté penetrada de lenguaje: “[...] lo que significa que no hay lenguaje que no sea lengua, y que no hay lengua [...] que no esté «péntrée» de lenguaje” (Richir, 1996, p. 60). El Uno que es es una «pluralidad (*pléthos*) infinita (*apeiron*)» de partes, de jirones de lo Uno que es. Pero Richir se separa de Platón: se orienta hacia la idea del campo fenomenológico como una pluralidad indefinida (no como lo Uno), como *écart*: el Uno nunca puede ser uno, pues hay una diferencia irreductible entre Uno y Ser, lo que explica la proliferación indefinida de las palabras filosóficas.

Esta institución simbólica de la filosofía significa la institución del lenguaje (siempre fenomenológico) en la lengua del ser, como si la lengua hubiese absorbido el lenguaje y se cerrara sobre sí misma. Con esta hiper-condensación del campo fenomenológico (por esencia pluralidad indefinida) en lo Uno, la filosofía instituye la

realidad (ousía), los existentes *en tanto que tales* (pregnancia ontológica de la identidad), los seres de lengua a través de los nombres, los *objetos* entendidos como seres *mudos*, la univocidad de las palabras (designación de la realidad) y la lógica predicativa, llamada a enunciar en transparencia lo que está más allá de ella.

Más allá de Richir, nosotros vamos a observar que la condensación simbólica del campo fenomenológico (plural) en la lengua del ser (unitario, idéntico, lógico, eidético) es co-extensiva de la *institución estética* del arte, cuyos orígenes se remontan a los procesos simbólicos de unicidad operados por la filosofía de Platón y Aristóteles, así como al precepto semítico de la unicidad de Dios (monoteísmo). Instituido simbólicamente, el campo fenomenológico se *retira* o se *retrae* sobre sí mismo (el Ser, Dios) y no hay lengua (*figurabilidad* posible) que pueda aprehenderlo adecuadamente. Aquí el Ser y Dios dejan atrás toda *Darstellbarkeit* intuitiva (intuiciones y representaciones sensibles), sobrepasan la imaginabilidad asociada a toda *Körperlichkeit*. El pensamiento se *retira* de lo sensible (imaginable) sobrepujando la intuitividad artística, que comparece de ahora en adelante bajo la sospecha de *artefacto* ilusionante, lo cual es visible ya en Platón. Con la consolidación histórica de la lengua del ser (la filosofía), el arte se convierte en asunto *subjetivo*: concerniendo primero, en la edad media principalmente, a la subjetividad artesanal, y segundo, ya en la edad moderna, a la esfera del *gusto* y la sociabilidad burguesa. En este contexto el arte se convierte en asunto del cultivo de la subjetividad principalmente, ya que no es el factor fundamental de institución de las dimensiones cósmica y socio-política; el arte cede el turno instituyente a la ciencia y las instituciones socio-políticas seculares. Es arte con conciencia de que es arte y no religión, ciencia o institución del orden cósmico y político.

En este sentido, la institución simbólica de la filosofía como lengua del ser representa el declive de las concretudes fenomenológicas que se ponían en obra (ejemplarmente) en el arte en su institución mítica, cobrando pregnancia la temporalidad histórica: surge la *conciencia histórica del arte* con la evidencia de sus múltiples papeles (instituciones) a lo largo de su historia. Estetización del arte e historicidad van de la mano, porque conciencia estética y conciencia histórica son indisolubles.

3. Institución pluralista del arte. Frente a este panorama de subjetivización e historicización del arte, co-extensivo de la institución simbólica del pensamiento filosófico, conocemos la asunción de dos posturas: la primera, una lamentación romántica por la pérdida del lugar central del arte en los marcos simbólicos, y la segunda, el intento de reflexionar para decidir cuáles son las posibilidades actuales del arte. Consideramos que Richir, desconociendo la *irreversibilidad* de la historia, se orienta por la primera. Nosotros vamos a intentar abrir el camino de una segunda vía.

Richir *propone*, casi de la nada (sin reparos en torno a las determinantes históricas), una nueva transposición arquitectónica, que le devolvería al arte el papel central en la cultura, pero esta vez como medio privilegiado de apertura a la fenomenalidad del fenómeno, que operaría en contrapunto de las complejidades simbólicas de la cultura:

Esta transposición arquitectónica nosotros la vamos a efectuar en sentido inverso, es decir, relativizando la ontología como institución simbólica, y reabriendo de una vez la lengua al ser del lenguaje. Operación difícil, si no cuasi-imposible, si Schelling –allí volveremos largamente–, por ejemplo en sus lecciones sobre El Monoteísmo, no nos hubiese propuesto una suerte de equivalente, cuando se esfuerza en pensar el proceso teogónico. Volver a pasar, en sentido inverso, del ser (de la lengua del ser) al lenguaje, reabriendo la lengua del ser a la transpasibilidad de las concretudes de lenguaje (es decir, el acto de apercepción de lengua es suspendido), como acto de la apercepción del Uno que es (Dios), y de ahí reducido a la potencia (a la posibilidad de lengua), y esto, no para volver a pasar de la potencia al acto (actitud filosófica clásica), sino de manera que las posibilidades permanezcan como tales en su no-cumplimiento en acto [...]. (Richir, 1996, p. 81).

Aunque en este pasaje no se menciona el arte, es evidente a lo largo de la obra de Richir que el “instrumento” de esta nueva transposición arquitectónica lo constituye la fenomenología refundada, de la cual es el arte uno de los medios principales, un medio privilegiado de apertura a la fenomenalidad del fenómeno. En esta exigencia se juega el hecho de que el arte debe superar su dimensión estética, es decir, subjetiva: “[p]arece entonces, en efecto, que lo fenomenológico no está limitado a la «esfera estética», sino que la desborda ampliamente, para asumir el arte como *uno* de

los lugares privilegiados en que los hombres se entregan a la fenomenalidad” (Richir, 1992, p. 54).

Esta exigencia arquitectónica tiene sentido si se asume la fenomenología como un aparato crítico que busca abrirse a la fenomenalidad primitiva descuidada en la institución clásica de la filosofía. Tiene sentido como crítica utópica de las instituciones simbólicas diversas de la vida moderna, pero parece imposible a la luz de las realidades artísticas contemporáneas, por la sencilla razón de que las prácticas artísticas no parecen todas interesadas en esta dimensión fenomenológica. Más bien, parecen operar cómodamente al interior de los códigos simbólicos (estéticos, imaginarios, subjetivos), en lo que sería una palmaria decadencia de la fenomenalidad. Si se busca pensar el arte desde la fenomenología, nos parece incorrecto atribuir al arte en general la función privilegiada de apertura a la fenomenalidad del fenómeno, en una actitud que parece más una búsqueda por acoplar el arte a una concepción del fenómeno como *rien que phènomene*. Lo cierto es que el arte que busca esta apertura *sublime* existe (Rodchénko, Malévich, Kandinsky, Wyckaert, Rilke, Mallarmé, etc.) y que no dejará de existir porque es una de las posibilidades del arte, pero no podemos dejar de notar que la estetización del arte es irreversible, por lo que seguirá creciendo en proliferación el arte psicológico, estético, imaginario, en una palabra, el arte bajo el signo de la pregnancia simbólica. Esto nos lleva a creer que es necesaria, con Richir, una fenomenología antropológica del arte, en la que se desvelen sus determinantes históricas (instituciones) y se haga evidente la pregnancia simbólica de sus realidades.

Nuestra interrogación es la siguiente: *¿cómo podemos definir la institución simbólica (realidad histórica) del arte contemporáneo?* No queremos hacernos ilusiones asumiendo con Richir la idea de que es un medio privilegiado de apertura a la fenomenalidad, pues consideramos que el arte lleva inscrito en sí la marca de la institución simbólica de la filosofía y los modos de pensar a que ella abre, y que es por tanto predominantemente subjetivo, estético, psicológico, imaginario: “arte en estado gaseoso” (Michaud, 2007). La *sublimidad* en el arte, a la que nos parece que se limita Richir, es una de las posibilidades del arte actual, pero no la determinante. El arte actual, especialmente el llamado arte de masas, permanece tranquilo en el campo de la afectividad psicológica, es decir, integrado pacíficamente en las complejidades

simbólicas: económicas, políticas, sociales y existenciales; está integrado a las tecnologías del poder político y económico y a una formación de los individuos que favorece el *estatus quo*. Si no asumimos esta perspectiva seguiremos haciendo una fenomenología del arte “ideal” (cuasi-romántica), elitista y, finalmente, autoritaria, en la que se tiene miedo (miedo que encuentra sus raíces en el siglo XVIII, en el que se concebía el arte como producto del genio: individuo solitario y elevado) a reconocer que el arte *puede ser cualquier cosa*, como lo ha señalado insistentemente Arthur Danto. El camino fructífero de la fenomenología de Richir, en este contexto, sería el de la fenomenología de la imaginación (a diferenciar de la *phantasia*), que proviene de la *institución*, por transposición arquitectónica desde la *phantasia*, de la afectividad, y por tanto operando en el campo de los mecanismos de repetición (*Gestell* simbólica), los códigos establecidos y la subjetividad psicológica: eminente patología de la cultura, de la que el arte es uno de sus más evidentes síntomas. La dimensión de la *phantasia* jugaría aquí un papel crítico con respecto a las patologías de la cultura de índole imaginaria legibles en el arte.

Desde esta perspectiva, la respuesta a nuestra pregunta será esta: la situación contemporánea del arte corresponde a su *institución pluralista*, en el sentido en que Danto la ha caracterizado a propósito de la crítica:

Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte, lo que significa, según mi opinión, una crítica que no dependa de un relato histórico excluyente, y que tome cada obra en sus propios términos, en términos de sus causas, sus significaciones, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y se debe entender. (Danto, 1999, p. 210).

Esta institución designa en términos generales el horizonte histórico a partir del cual nos enfrentamos en la actualidad al arte, su historicidad, que no tiene otro origen que el de los *cortes* simbólicos. El arte pasó con las vanguardias por un período de extrema experimentación con sus formas y contenidos, y según la lectura de Clement Greenberg, encontraría sus más altas posibilidades en la abstracción pura (equivalente de la fenomenalidad primitiva). Pero *Fuente* (1917) y *Brillo Box* (1964) demostraron que el arte, reflexionando sobre sí mismo, se abrió a territorios inéditos: al mundo de la vida y su cotidianidad. Sobre todo el *Pop Art* abrió este camino de

posibilidades que hoy es sencillamente ineludible. Los determinantes simbólicos del arte se han flexibilizado y ampliado infinitamente: sus técnicas, su tradicionalidad, sus materiales, sus temáticas (significaciones instituidas), hasta el punto de que no hay reglas definidas en cuanto a materiales y temáticas: los *habitus* o habitualidades artísticas se han flexibilizado infinitamente y ya no es posible saber de antemano si algo es una obra o no. El arte contemporáneo está interesado en subvertir todos los *habitus* y las sedimentaciones de sentido concernientes al arte. Pero esta apertura se convierte a su vez en la institución de nuevas habitualidades u horizontes de sentido: *el pluralismo, la apertura a lo inédito, el cliché de la innovación*. De manera que las habitualidades contemporáneas del arte conciernen a la destrucción de las habitualidades tradicionales. *Por tanto, pluralismo, entendido como apertura radical de las habitualidades, es el concepto que designa la condición histórica (simbólica) o las habitualidades del arte contemporáneo*, entendidas como las disposiciones previas de la subjetividad que se enfrenta a las obras. Esta apertura en parte ha significado una inclinación a la fenomenalidad primitiva, al fondo sublime o trans-sensible del arte, tal como lo testifican Malévich y su búsqueda del espacio suprematista (espacio de la sensibilidad pura), o Kandinsky y su apertura cuasi-mística a lo “espiritual”, por mencionar sólo dos ejemplos. Pero ha significado mayormente una volatilización del arte que lo hace proclive a asumir prácticamente cualquier rostro y a “hablar” sobre cualquier cosa: formas y contenidos plurales coexisten sin problema en los museos y en el mundo de la vida cotidiana, y ya nadie, a excepción de los filósofos, parece preocupado por determinar claramente cuál es el verdadero arte. Esta apertura de los *habitus*, paradójicamente, ha conducido, a través del arte popular y la industria cultural, a la implantación de nuevos y arraigados clichés, quedando el ansia de renovación rebajada a la avidez por lo nuevo en una apatía que es incapaz de permanecer en algo, de arraigar. Es evidente que en el fondo de esta apertura radical se encuentra el campo fenomenológico primitivo, y que es por él que los movimientos de renovación (reelaboración simbólica) son posibles, pero esto no significa que todo el arte tenga como objetivo este campo.

En el seno de esta institución pluralista del arte, la fenomenología de Richir sería, ampliada, una importante herramienta de análisis: el arte de raigambre sublime, que se abre a la fenomenalidad primitiva del lenguaje fenomenológico, es el arte *más*

viviente, y no necesariamente el “verdadero”. Creemos que una perspectiva viable conduce a pensar el arte contemporáneo en términos de una *escala de grados intensivos de vivacidad*, en la que la fenomenalidad constituye el grado más alto, y el arte de masas el más bajo. Todos ellos son formas de apertura a la fenomenalidad en grados más o menos altos, apertura reglada fenomenológicamente por diferentes apercepciones: ya apercepciones de *phantasia*, ya apercepciones imaginarias. Desde el punto de vista del arte de masas, predominan las *identificaciones* psicológicas, los relatos del *ego*, el narcisismo, en suma, la imaginación que forma estructuras intersubjetivas *sin otro*.

Por nuestra parte, antes de descalificar estas formaciones del arte, preferimos entenderlas a partir de los determinantes históricos: estamos en una época profundamente *subjetiva* (heredera de la institución estética del arte), en una cultura de los clichés coextensiva de la tecnificación de la vida y, por tanto, de *desencuentros simbólicos*, legibles a partir de la *sujeción negativa* al lugar del Otro. El campo fenomenológico se *condensa* (y se solidifica) en el instituyente simbólico, entendido como el lugar del Otro, abriendo el campo de una afectividad enajenada en las *estabilizaciones* imaginarias, constituidas por la pareja *Bildobjekt-Bildsujet*, en las que las producciones artísticas se vuelven fundamentalmente representativas.

La fenomenología debe ser una instancia crítica frente a estas reificaciones de la vida evidentes a través de una parte importante del arte, pero no debe temer pensar la constitución cuasi-fenomenológica de estas formaciones culturales y asumirlas en cuanto tales, aceptando la pérdida del “aura” de las conformaciones artísticas. Una forma de pensarlas sería entender la institución pluralista del arte contemporáneo como un campo de decadencia de lo fenomenológico, decadencia que consideramos irreversible. La constitución fenomenológica de este campo corresponde a las formaciones aperceptivas de la imaginación, y todo lo que ellas conllevan (Richir, 2004). La fenomenología de Richir, en su dimensión antropológica, serviría para entender a fondo estas circunstancias. Se trataría de una antropología fenomenológica del arte que tendría como objetivo *situar arquitectónicamente* el arte contemporáneo en su *pregnancia imaginaria* y sus determinantes simbólicas, y de abrir vías para la comprensión de las implicaciones que este predominio de lo imaginario tiene en el arte y en la vida humana. El campo fenomenológico sería un

recurso crítico, muy limitado en cuanto a su eficacia, pero necesario frente a esta institucionalización y volatilización de la vida legibles en gran parte del arte actual.

Bibliografía

- Alexander, Robert (2015). "De la transcendence absolue chez Marc Richir avec Mark Rothko en contrepoint", en *Eikasía Revista de Filosofía*, núm. 66, pp. 183-192. <http://www.revistadefilosofia.org/numero66.htm>.
- Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Editorial Paidós.
- Kant, Immanuel (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Editorial Monte Ávila Latinoamericana.
- Michaud, Yves (2007). *El arte en estado gaseoso*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Richir, Marc (1985). "Maurice Wyckaert: l'orée du monde", en *La part de l'oeil*, nº1: Arts Plastiques et Psychanalyse, Bruselas, pp. 139-148.
- Richir, Marc (1988). *Phénoménologie et institution symbolique. (Phénomènes, temps et êtres II)*. Grenoble, Editorial Jérôme Millon.
- Richir, Marc (1992). *Méditations phénoménologiques. Phénoménologie et phénoménologie du langage*, Grenoble, Editorial Jérôme Millon.
- Richir, Marc (1996). *L'Expérience du penser. Phénoménologie, philosophie, mythologie*. Grenoble, Editorial Jérôme Millon.
- Richir, Marc (2000). *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles foundations*, Grenoble, Editorial Jérôme Millon.
- Richir, Marc (2003): "Du rôle de la phantasia au théâtre et dans le roman", en *Littérature*, núm. 132, Bruselas, Ediciones de la Universidad Libre de Bruselas, pp. 24-33.
- Richir, Marc (2004). *Phantasia, imagination, affectivité*, Grenoble, Editorial Jérôme Millon.
- Richir, Marc (2008). "Phénoménologie de l'élément poétique", en *Studia Phaenomenologica*, vol. VIII – Humanitas, Bucarest, pp. 177-186.
- Schiller, Friedrich (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid, Editorial Anthropos.