

De lo infigurable en pintura

Marc Richir

Traducción por Pablo Posada Varela

Circula¹ la especie, a decir verdad ingenua como la que más, según la cual la pintura sería la representación de *algo*: una escena mitológica, religiosa, histórica, personajes, véase un personaje retratado, etc., y ello mediante una imagen más o menos clara y fiel, acusados los rasgos ora hacia lo agradable, ora hacia lo terrible, lo risueño o lo severo, etc. Antes de cualquier consideración sobre la pintura, hemos de proceder a un análisis fenomenológico de esta representación –análisis a los que Husserl se dedicó en los escritos hoy reunidos y publicados en el volumen XXIII de la serie de los *Husserliana*, y del que nos inspiraremos en adelante.

Nuestro punto de partida residirá en el análisis husserliano de la *Bildbewusstsein*, que suele traducirse, de modo aproximado, por “conciencia de imagen”, a pesar de que el término alemán *Bild* posee un sentido más amplio que el de “imagen”, y a pesar de que este análisis es, evidentemente, intencional. Del lado del “objeto” intencional de la conciencia de imagen, del ego que contempla el cuadro, distingue Husserl el *Bildobjekt*, que es la *Darstellung* (la presentación, la exposición que hace aparecer), en lo imaginario, del objeto que queda, de ese modo, representado, y que Husserl denomina *Bildsujet* (el tema del cuadro); ello remite al Yo que “intenciona” el *Bild* como Yo de la imaginación (*Phantasie-Ich*). Dicho de otro modo, la intencionalidad imaginativa es, en este caso, indisolublemente una y sin embargo *doble* en su unidad: mienta el *Bildobjekt*, que no existe de suyo, pero que constituye la *aparición* imaginaria del *Bildsujet*, y que mienta, al tiempo, a este último. Sólo así accede, el *Bildsujet*, a una apariencia más o menos estable, presentado, o mejor dicho, expuesto por el acto intencional de imaginación *como si* estuviese presente cuando lo cierto es que no lo está “en carne y hueso” sino tan sólo en el propio presente del acto. Así, vale decir que el *Bildsujet*, el objeto representado, sólo está ahí en apariencia, mediante su *Bildobjekt*; *Bildobjekt* que lo da a ver bajo la forma de un simulacro (*eidolon*); así pues, el propio *Bildobjekt* no es sino mero simulacro, a todos los efectos completamente dependiente, en su figuración, del objeto que por *Darstellung* representa. Es pues simulacro en la medida en que no está puesto por el acto intencional si no es para funcionar, al tiempo y en el acto mismo, como no puesto, es decir, exclusivamente puesto para, al punto, borrarse ante del *Bildsujet* representado. En eso consiste, por así decirlo, su “ficcionalización”: su posición (intencional) está mediatizada por una no posición, por una neutralización de la posición que habita el objeto representado desde dentro, objeto que es, de hecho, un pseudo-ente, una ficción de objeto, y que, en los términos de Husserl, hace de la posición una cuasi-posición. Así, nos hemos visto en la tesitura de tener que fingir, por medio de un simulacro, para haber hecho que el objeto “exista” para la imaginación, y exista como reconocible en tanto que objeto, es decir, con tales y cuales contornos y colores figurados. Y teniendo en cuenta la dependencia del *Bildobjekt* respecto del

¹ NdT: Este texto constituye el apéndice I del libro *Sur le sublime et le soi. Variations II*, Mémoires des Annales de Phénoménologie, Association pour la promotion de la Phénoménologie, Amiens, 2011.

Bildsujet, sólo la intención imaginativa que está mentando el *Bildsujet* puede contribuir a la figuración que está en juego en el *Bildobjekt*. Éste, tomado como tal, no figura nada por sí mismo; como tampoco está, a su vez, figurado por nada, dado que se desvanece en el *Bildsujet* figurado. El *Bildobjekt* resulta pues inasible e inestable en el seno de la propia intencionalidad; se encuentra, de un lado presente en virtud de su inapelable funcionamiento, pero a la vez, y del otro, ausente por mor de su inconsistencia, y que es, precisamente, la propia del simulacro (cf. Platon, *Timeo*, 52c), de ahí que resulte tan sumamente difícil hablar de él. No existe si no es en virtud de su inexistencia o, si se quiere, en virtud de su existencia en el otro (el *Bildsujet*) al cual adhiere, y en el cual queda enteramente reabsorbido.

Así las cosas, la imagen, salvo en el caso de hallarse depositada en un soporte físico que le asegure estabilidad, no existe en y por sí misma; no imaginamos imágenes sino objetos, y lo hacemos según menciones intencionales que, como ha mostrado Husserl, son más o menos vagas e inestables. Por retomar un célebre ejemplo (Alain, Sartre): con ser cierto que podemos contar las columnas del Panteón sobre una postal, sin embargo no podemos hacer otro tanto en base al Panteón meramente imaginado. Ocurre pues que el simulacro, más allá del ser y del no ser, comporta no sólo una dimensión de “ficcionalización”, sino también una dimensión de *indeterminación*. He ahí uno de tantos posibles efectos que nos conduce a colegir que, por paradójico que parezca, el simulacro está muy lejos de reducirse a una nada absoluta pura y simple; asimismo, la imaginación no “crea” sus objetos a partir de nada: se “funda” (*fundiert*) sobre “algo” (*etwas*) que, aun siendo virtual, no por ello deja de inducir “efectos”. Este “algo”, base fenomenológica de la imaginación, y que, con mayor o menor fortuna, ya fuera discernido por Husserl, es lo que, por lo que a nosotros cuenta, designamos con el término *phantasia*. *Phantasia* que, ciertamente, no es ni figurativa ni figurada, en cuyo caso se identificaría con la imaginación, reduciéndose el *Bildobjekt* a un puro constructo especulativo y teórico. La *phantasia* es, todo lo más, *figurable*. Lo es en virtud de lo que resulta ser su esencial ductilidad. Esta figurabilidad pasa a figuración desde el preciso instante en que se ve reinsertada dentro de la intencionalidad imaginativa; y donde esta última sí procede, en cambio, de una *Stiftung*, de una institución. De todo ello se desprende necesariamente que la *phantasia* no es *intencional*, y ni siquiera “prepara” a la intencionalidad. Entre la *phantasia* y la imaginación hay un irreductible hiato, y el paso de la una a la otra es aquello que llamamos una transposición arquitectónica, un cambio brusco de registro. Faltos de espacio para desarrollar los entresijos de dicha transposición, dejamos aquí de lado la espinosa cuestión del origen de la intencionalidad². Nos contentaremos con mostrar que no hay *arte* de pintar que no ponga en juego, de modo explícito, eso que hemos llamado, con Husserl, “*phantasia*”.

En efecto, si nos atuviésemos exclusivamente a la estructura fenomenológica de la conciencia de imagen, la pintura se reduciría a una suerte de *captura* de la mirada mediante la imagen y el juego de las intencionalidades imaginativas. El arte de pintar quedaría reducido al arte de lo pintoresco, de la anécdota más o menos sugerente, y su impulso se vería una y otra vez anclado en tal o cual peripecia, en lo que revistiera mayor o menor

2 Cf. nuestra obra, *Phantasia, imagination, affectivité*, Jérôme millon, col. "Krisis", Grenoble, 2004.

espectacularidad o vistosidad, vinculado todo ello a los fantasmas del pintor, de su época y, por ende, de los espectadores. Se trataría de un arte subjetivo exclusivamente destinado, de modo más o menos fortuito, a subjetividades. Arte de los efectos – como, por lo demás, suele ocurrir hoy en día – que no generaría sino artificios o artefactos más o menos logrados a tenor de la habilidad o los talentos que adornasen, cada vez, al “artista” en cuestión; en suma, *technè* (*ars* en el sentido antiguo) y no *poiësis*. Pintar equivaldría a adornar (o a afeer) la representación, a producir “imágenes bellas” o a muñir incongruencias, cuando no monstruosidades.

La *phantasia*, con ser figurable – como lo acredita el papel hilético que, en cierto modo, desempeña dentro de la imaginación – no se reduce ni muchísimo menos a dicha figurabilidad por cuanto posee, y acaso en mayor medida, una parte *infigurable*. Parte que, en su fondo, resulta radicalmente infigurable. Esta parte infigurable es del orden de la afectividad, es decir, consiste esencialmente en *afección* – reservamos el término “afecto” para la parte de la afección que, por transposición arquitectónica, pasa a ser parte ingrediente de la intencionalidad imaginativa, metamorfoseándose y, en particular, temporalizándose en presente. Así pues, en entero rigor, no hay *phantasia* que no esté habitada e incluso movida por la afección, razón por la cual habría que escribir, a cada paso, *phantasia*-afección, cosa que, por ver de aligerar la expresión, no haremos, pero que estaremos sobreentendiendo de continuo. Así, las *phantasiai* constituyen el fondo infigurable de “vida” de algo que no es ya del todo lo que entendíamos por “sujeto”, por “conciencia” en el sentido clásico del término. Efectivamente, no siendo intencional, la *phantasia* no tiene objeto figurado, ya sea “real” o imaginado. No hay en ella percepción (*Wahrnehmung*) bajo la forma de cuasi-percepción. Lo cual, a pesar de todo, no quiere decir que no esté relacionada más que con una suerte de pura nada [néant] – decirlo sería insertar aquí, subrepticamente, la estructura de la intencionalidad. Puede haber en ella percepción (Husserl diría: *Perzeption*), pero en otro sentido, precisamente el que Husserl ha puesto en claro mediante lo que llamaba *phantasia*-“perceptiva” (*perzeptive Phantasie*), donde lo que es “percibido” es, justamente, lo infigurable, es decir, la afección que hay siempre en lo *figurable* de una *phantasia* “perceptiva” distinta, y ello, evidentemente, fuera de todo presente (presente en el que la afección se vería borrada por el afecto), pero no fuera de toda temporalización: aquí está en *juego* la temporalización en *presencia sin presente asignable*, a saber, lo que llamamos temporalización en lenguaje, y no temporalización en y por la lengua; temporalización en lenguaje siquiera como esbozo de un sentido incoando su despliegue – y eso supone (sería muy largo mostrarlo aquí) que las *phantasiai*, sean o no “perceptivas”, no emergen caóticamente, sino al albur de un esquematismo fenomenológico que no es *Ein-bildung*, que no es puesta en forma figurada (en *schemata*), sino un agenciarse o agavillarse de *phantasiai* varias, agavillarse de suyo intemporal a pesar de ser temporalizante (en presencia), y no espacial³. Tan es así, que la “vida profunda” del “sujeto” (entre comillas fenomenológicas) está constituida, en el límite inestable entre el “subconsciente” y el “inconsciente” fenomenológicos, por el entrelazamiento o trezado inextricable de esquematismo y afectividad.

3 Cf. nuestra obra : *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, Jérôme million, Col. "Krisis", Grenoble, 2006, y *Variations sur le sublime et le soi*, mismo editor, 2010.

Comprendemos, de la mano de esto último, en qué consiste ese “plus” que se cela en la verdadera pintura cuando se la compara con todo lo que no pasa de ser mera “técnica” de representación. Ese “plus” es, dicho en una primera aproximación, el infigurable mediante el cual el cuadro cobra *Leiblichkeit*, vida, enigma, autonomía, belleza irradiante, incluso mirada arrojada sobre el espectador desde el “espacio” (que nada tiene de espacial) de su adentro. Y dicho ahora con mayor precisión: si así son las cosas y así prenden, es porque en ellas está puesta en juego la *phantasia* “perceptiva”; y lo está tanto para el pintor como para el espectador. Esto último sólo es posible en virtud de la modificación en *phantasia* de los sí-mismos [les soi] tanto del uno como del otro – modificación, ésta, que supone, a su vez, que la subjetividad psicológica haya sido quedado fuera de juego merced a una *epojé* fenomenológica que obra aquí, a cada paso, de forma implícita.

Puesto que la pintura es arte visual, tomaremos, como ejemplo de *phantasia* “perceptiva”, y por ver de explicarnos de modo más concreto, el fenómeno de la mirada viva y viviente, de esa mirada que no es ni la mirada blanca de las estatuas, ni tampoco la mirada narcisista de la admiración, absorta en sí misma como en la figuración más o menos vaga de su propio espejismo. La mirada viviente que se cruza con otra mirada no “ve” nada [*rien*] en ella, no ve ninguna figuración, sino antes bien lo que en la otra mirada se cela como su infigurable, es decir, como su vida, como las modulaciones, bajo la forma de afecciones, de su afectividad. Es ahí donde la *Einführung* tiene, en entero rigor, su verdadero *situs* arquitectónico, y ello por cuanto la mirada otra que se cruza con nuestra mirada horada [*troue*], por así decirlo, la figuración de su propio rostro y de su *Leibkörper*, ofrece un acceso indeterminado, inobjetivo pero inmediato, a lo que, respecto de tales términos, constituye una interioridad no espacial; interioridad que, sin embargo, es, a su manera, un “espacio”, lo que llamamos el “espacio” del adentro, y que nada tiene que ver con el espacio interno de los músculos, los huesos o las vísceras. En virtud de lo que llevamos apuntado la mirada es *phantasia* “perceptiva” y sólo puede percibir otra *phantasia* “perceptiva” cuya relación al *Leibkörper* – él mismo, en parte, objeto de *Wahrnehmung* – atesta su figurabilidad; figurabilidad, la suya, que se extiende al resto del *Leibkörper* en tanto que *Leib*, cuerpo vivo, y lo hace por obra de sus gestos, su mímica, sus movimientos. De ahí que el *Leibkörper* no sea una especie de marioneta simplemente accionada desde fuera. Que haya afección en dicha *phantasia*, es lo que acredita el hecho de que la mirada pueda ser de amor, de odio, de indiferencia, de desprecio, etc., afecciones, todas ellas, figurables pero no figuradas – su imitación bajo determinada figuración es, en sentido estricto, imposible, a pesar de que su falsificación, por la intermediación de un contexto de palabras y de “poses”, pueda generar la ilusión de dicha afección; ilusión, por lo demás, detectable, a su vez, mediante una *phantasia* “perceptiva” que, siempre que la atención contribuya lo suficiente al discernimiento, es capaz de “percibir” en toda pose lo que, por estar en desajuste respecto de la profundidad de la mirada, acaba “desentonando”.

Si la mirada fuera visión, lo cual se manifiesta si miramos con insistencia (en el presente) a alguien a los ojos, esa mirada no vería otra cosa que pupila, pupila soterrando la vida de la mirada otra en una oscuridad abisal que conduce a la muerte o a la nada [*néant*] – aspecto que, Hegel, a su manera, advirtió en un célebre capítulo de su *Fenomenología*. Vale decir, una vez más, que sólo hay mirada como *phantasia* “perceptiva” en el intercambio de

miradas, donde cada uno “percibe” del otro y en el otro lo infigurable *de principio* que en él reside. Y vale decir, por lo tanto, que, en el intercambio, la infigurabilidad de la mirada otra convoca a mi propia mirada ante su infigurabilidad, una que sólo a ella concierne; lo cual también viene a significar que, más allá de los límites corporales del *Leibkörper*, hay habitación o habitar recíproco, pero no coincidencia (que no podría serlo sino punto por punto: ahora bien, no se da, aquí, punto ninguno), es decir, habitación en y por desajuste como nada o nonada [rien] de espacio y de tiempo, desajuste generador del intercambio. Intercambio que excluye cualquier ek-stasis recíproco entre los sí-mismos, ek-stasis en el uno o en el otro que supondría hallarlos, antes, aislados, cuando, en rigor, sucede que el desajuste encabalga [enjambe] toda distancia espacial entre uno y otro así como el instante de su coexistencia espacial. En ese sentido, el desajuste no puede sino esquematizarse en lenguaje, esbozar o encetar el *sentido* del encuentro, y ello, de antemano, al hilo de ese *baile* de miradas que se miran sin quedar fijas y sin proclamar nada.

En este intercambio, el fondo del fondo afectivo infigurable de la mirada, de la *phantasia* “perceptiva”, no puede ser otro que el sí-mismo [soi], y no el Yo o del Tú, instancias representables de las que cabe hacer posición. Con todo, no se trata de un sí-mismo que un Yo pudiera apropiarse (“*mi sí-mismo*”) en la representación, ni de un sí-mismo completamente anónimo, sino de un sí-mismo *modificado* en *phantasia* que, lejos de ser ficticio o irreal, es, por el contrario, lo más concreto y “real”, pero dotado de una “realidad” radicalmente distinta de la de las cosas de la experiencia corriente y moliente; dotado pues de la “realidad” que asegura no tanto la identidad del Yo y del sujeto cuanto su integridad y su radical singularidad, inaccesible al conocimiento, y que tan sólo asoma en la experiencia bajo la forma de una suerte de *acuerdo* o *acorde* consigo, bajo la especie de un contacto, por “tacto interno”(Maine de Biran), de sí consigo – he ahí el “sí-mismo verdadero [*true self*]” del que nos habla Winnicott. La matriz trascendental de este sí-mismo radica en el “momento” de lo sublime, donde, en la hipérbole de una afectividad en estado hiperdenso (sístole), algo hay que excede la afectividad, y que, bajo la forma de su propio exceso, se le escapa, que la desborda para autonomizarse en jaez de trascendencia absoluta, de “otredad” (A. Machado) en huida infinita hacia un radical afuera no espacial y no temporal que ahueca y abisma la afectividad desde su adentro, marcándose en ella como aquel desajuste, no espacial y no temporal, a través del cual la afectividad entra en contacto consigo misma, desajuste merced al cual la afectividad se vuelve no coincidente consigo (dicha coincidencia la volvería ciega o “animal”) y que, por tanto, hace de ella ipseidad afectiva, matriz del sí-mismo o, cuando menos, ya una suerte de proto-sí-mismo.

Sin embargo, si este sí-mismo es “sensitivo” de sí mismo en dicho contacto, contacto que, en cierto modo, es la figura arquitectónica más arcaica de la “conciencia de sí” o de la “vida” del sí-mismo, y si, en virtud del desajuste que lo constituye de origen, y que ya engendra la diástole de la sístole – el relajamiento [détente]⁴ de esta

⁴ NdT : Hemos querido evitar traducir “détente” por “distensión” dado que reservamos “distensión” para lo relativo a la “diástasis” – temporalización en presente – y no, como es aquí el caso, a la “diástole” (de la sístole “distendida” o “relajada”) – temporalización en presencia. En el texto “El estatuto fenomenológico del fenomenólogo” nos encontramos con el mismo problema, eligiendo, entonces, como alternativa a “distensión” el término de “descompresión” <http://revistadefilosofia.com/40-06.pdf> “Relajamiento” o “relajación” nos parecen a día de hoy mejores opciones de traducción.

última en la esquematización del desajuste, esquematización que no puede sino ser el de la trascendencia físico-cósmica como “referente” de ese esquematismo en tanto que temporalización en presencia de lenguaje (y no de lengua) – entonces el entero proceso permanece virtual o “inconsciente” mientras el sí-mismo no se haya *recontrado* consigo, y no lo haya hecho concretamente, es decir, como mirada y, por lo tanto, como *despertado* por *otra mirada* que lo mire despertándolo. Esa y no otra es, precisamente, la situación de madre y recién nacido o lactante [nourrison], tesisura del regazo trascendental [giron transcendental], trascendental en tanto por cuanto es fundacional del sí-mismo del lactante al elevar su afectividad (ya en contacto consigo misma) condensada en el estado de núcleo concreto del *sí-mismo*, y haciendo del proto-sí-mismo, es decir, del recién nacido todavía animal, un germen de ser humano – con los múltiples avatares que ello conlleva y de los que se ocupa el psicoanálisis. En el intercambio de miradas, es pues el sí-mismo quien, a su vez, entra también en contacto consigo, y ello en el preciso momento (que puede ser sublime) en que entra en contacto con el otro sí-mismo, produciéndose eso mismo en ambos sentidos. Pero en la medida en que la mirada es *phantasia* “perceptiva”, eso quiere decir que en la mirada despertante [éveillante] el sí-mismo de esta *phantasia* “perceptiva” efectivamente “percibe” como *phantasia* “perceptiva” la mirada despertada, “percibiendo” entonces el sí-mismo despertado en *phantasia*. Del mismo modo pero a la inversa, y en virtud de idénticas mediaciones, el sí-mismo despertado, pero ya modificado en *phantasia*, “percibe”, modificándolo en *phantasia*, al sí-mismo despertante en *phantasia*. Así, se da pues aquí la reversibilidad de la que hablaba Merleau-Ponty, pero que éste extendía abusivamente, y sin el discernimiento que el tiempo le hubiese permitido, sin duda, adquirir. Además, para nosotros, significa esto que desde el momento en que hay diástole concreta (concretizada en miradas), hay *interfacticidad trascendental*, virtual, potencial o actual – virtual en el caso del recién nacido antes del despertar de su mirada, potencial a partir del momento en que la mirada despierta no atañe exclusivamente a la madre sino también a otros seres de su entorno, y a las cosas del mundo después, y actual en el caso del encuentro real con el otro, cuando lo “miramos” y éste nos devuelve la mirada.

La mirada, desde el momento en que es despertada, “mira por” [“prend en vue”], aunque en régimen de *phantasia* “perceptiva”, y ese “mirar por” es, precisamente, la “percepción” (*Perzeption*), anterior a la percepción (*Wahrnehmung*) propiamente dicha, y que es intencional. En la medida en que la mirada, como tal mirada, implica la interfacticidad trascendental, no hay mirada aislada, sino necesariamente mirada que implica otras miradas – lo cual se transmite a su manera a la percepción entendida al modo clásico. Tan sólo si esta última es puesta entre paréntesis fenomenológicos puede la mirada, como *phantasia* “perceptiva” que “percibe” en *phantasia*, liberarse de la reificación, en clave de seres y cosas, obrada por la “vista” – pues, en realidad, el ver puro, desgajado de toda mirada, *nada* ve. “Percibir” en *phantasia* los seres y las cosas, “percibirlos” desde un sí-mismo, modificado a su vez en *phantasia*, he ahí lo que la pintura hace, sin que, por ende, tenga ésta que ver, en primer término, con lo ficticio (que pertenece, exclusivamente, al orden de la imaginación), sino antes bien, y por el contrario, con *otra* “realidad”, la de la trascendencia físico-cósmica. Por consiguiente, no es tanto que la mirada del pintor “capte” algo que se contentara luego con reproducir en lo pintado, de manera más o menos fiel, y según su talento o habilidad. De hecho, y bien pensado, ni siquiera el propio pintor sabe *lo que* este “algo” *es* (apenas si alberga una vaga “idea”

de ello que le empuja a pintar), no puede “mentarlo” intencionalmente como un “objeto” que bastaría con imitar. Lo que ocurre, por el contrario, es que, comoquiera que su mirada se ha encontrado consigo misma en la *phantasia* “perceptiva”, su trabajo habrá de consistir en habilitar y desbrozar con los “medios abordo” (la institución simbólica de la pintura con sus reglas y en un momento histórico dado, así como el talento del propio artista) algo así como un *acceso* a ese “algo” infigurable que vibra en las figuraciones, y ello, por obra de sus gestos (pertenecientes a su *Leibkörper*) y sus afecciones, afecciones que azuzan, según movimientos más o menos intensos, las *phantasiai*, y ello de tal modo que le sea posible al pintor “reconocer” con mayor o menos fortuna, es decir, sin que haya sido menester conocimiento previo, ese “algo” que es, en definitiva, algo así como su mirada, suerte de “percepción” de la *phantasia* “perceptiva”, “percepción” que, desde sus profundidades infigurables, lo “percibe” a su vez en *phantasia*, lo “mira” como su propio sí-mismo modificado en *phantasia* pero en contacto consigo en y por desajuste como nonada [rien] de espacio y de tiempo. Pintar en clave de artista creador es pues partir a la búsqueda del “verdadero” sí-mismo de uno a través de una figuración – sin importar que sea o no representativa de seres y de cosas – que debe borrarse, suspenderse, para dar acceso a la *phantasia*, y más propiamente a la *phantasia* “perceptiva”. Y es eso y no otra cosa lo que el espectador, siempre que no esté obnubilado por lo que la pintura supuestamente representa, “percibe” en *phantasia*, y “percibe” en su radical singularidad.

Dicho de otro modo, el pintor abandona algo de su mirada en la obra, lo deposita en lo infigurable del cuadro pintado; infigurable que, con todo, resulta accesible en virtud de las figuraciones, de sus dinámicas, dinámicas cuyo “temblor” o “agitación” trastoca las figuraciones convirtiéndolas en *phantasiai*. Este acceso al sí-mismo mediante el trabajo del pintor, es decir, en virtud del agenciamiento dinámico de las líneas, de los colores, y de los juegos de luz, y merced a la disposición mutua de las cosas y de los seres (cuando los hay), es acceso al sí-mismo (modificado en *phantasia*) del pintor, pero que se convierte en acceso al sí-mismo (igualmente modificado) del espectador cuando éste *mira* la mirada que el propio pintor ha depositado en su obra, marcándola, por así decirlo, de su impronta inconfundible. La obra pictórica, como, por lo demás, toda verdadera obra de arte, constituye una atestación fenomenológica de la interfacticidad transcendental. Que las miradas, aquí en intercambio, se vean a la postre asimiladas a puntos de vista en principio situables (como, por ejemplo, en el caso de la perspectiva) es y será siempre efecto exclusivo de una determinada institución simbólica de la pintura. La institución simbólica consiste siempre en fijar y en determinar lo que, en realidad, es fluctuante e insituable, como lo son, en el caso que nos ocupa, las miradas en intercambio de pintor y espectador. El verdadero arte, en el sentido moderno, consiste, además, en darle “vida” a la institución simbólica jugando libremente al margen de sus reglas, pero todavía en el interior de ciertos límites indecisos, haciéndolo de tal modo que la obra pueda ser “perceptible”, no ya sólo en y por interfacticidad transcendental, sino también en el ámbito de la intersubjetividad transcendental – i.e. para algunos miembros versados de la comunidad social.

Tal y como hemos señalado, en el intercambio singular de miradas que se produce en pintura no puede darse coincidencia entre las miradas. Las miradas, con intercambiarse, no por ello se identifican. Dicha

identificación queda excluida de raíz desde la propia estructura fenomenológica de la interfacticidad trascendental. El hecho de que la mirada del pintor implique en cierto modo la mirada del espectador es estrictamente correlativo de que el espectador sólo pueda seguir las vías de acceso a la visibilidad franqueadas por el pintor cuando, de manera distinta al pintor, desentraña la mirada de éste; mirada que de virtual pasa a potencial precisamente en virtud la obra expuesta. Si, en cierto sentido, la mirada del pintor es, por así decirlo, la punta de su *Leiblichkeit*, el espectador precisa de una suerte de resonancia con la *Leiblichkeit* de la obra para, desde su *Leiblichkeit* propia, hallar acceso, desde su mirada, a esta punta esquemática⁵ o a esa mirada. Así pues, también en este caso se encuentran ambas miradas en y por desajuste como nonada de espacio y de tiempo, y sin que la mirada del espectador tenga por qué mimetizar o rehacer paso por paso en *phantasia* el trabajo, ya inscrito y depositado en la obra, por el pintor. De haber aquí *mimèsis*, se trataría de una *mimèsis* no especular (no narcisista), activa y desde dentro. Efectivamente, la obra, de modo hartó paradójico, es una suerte de *Leibkörper*⁶: *Leib* en virtud de su vivacidad infigurable, y *Körper* dada su representación figurada, cuya figurabilidad, sólo aparentemente saturada⁷, induce, por la vertiente que le es propia, una suerte no menos paradójica de “espacio” (entre comillas fenomenológicas) del adentro – precisamente aquel que se ha querido tematizar bajo la rúbrica de “profundidad”, cuando, a pesar de todo y en sentido originario tampoco es este “espacio” del adentro, y por mucho que se quiera, algo así como la tercera dimensión del espacio. Se comprende de este modo que la pintura no constituye un espacio ficticio opuesto al espacio real⁸ – lo cual sólo sería el caso si la pintura se redujese sin resto a la representación – sino que antes bien abre a *otro mundo* que, desde su “adentro”, es *trascendente* a este mundo, al mundo con el que nos topamos en nuestra experiencia cotidiana. Este otro mundo es, por así decir, lo invisible devuelto a sí mismo [rendu à lui-même] por la mediación de lo visible o, en entero rigor, una modulación de lo infigurable devuelta a sí misma por la mediación de una versión de lo figurable – y donde lo figurado permanece incesantemente en suspenso, en *epojé* y, con todo, no deja de ser indispensable para el intercambio de miradas que aquí se produce.

Este intercambio lo es también de singularidades plurales de sí-mismos, que, de este modo, entran cada vez en contacto consigo mismas en y por desajuste, constituyendo, a cada paso, lenguaje, es decir, sentido – o al menos su esbozo – en el intercambio, y remitiendo de esta suerte, al menos implícitamente, a algo del “momento” de lo sublime como origen último del sí-mismo. Nos parece que es necesario que este “momento” esté en juego para que la sístole de la afectividad se distienda en diástole, es decir, en esquematismo “creador” de lenguaje (en este caso: el trabajo del pintor) abriendo así tanto a la trascendencia físico-cósmica (lo que acabamos de llamar el

⁵ NdT: Sobre el difícil concepto de punta esquemática puede consultarse el § 1. titulado “La pointe et le siège” (pp. 101-110) de la variación “Sur la question du soi”, pp. 101-135 en *Variations sur le sublime et le soi*, J. Millon, Grenoble 2010.

⁶ NdT: Véanse los desarrollos en el capítulo “Affection et langage: poésie et musique” (sobre todo en la p. 70) de *Sur le sublime et le soi. Variations II*, Mémoires des Annales de phénoménologie. www.annalesdephenomenologie.org, vol. IX, Association pour la promotion de la phénoménologie, Amiens, 2011.

⁷ NdT: Desde el punto de vista richiriano resultaría pues hartó inadecuado referirse a la obra de arte como “objeto” saturado, tal y como han hecho algunos profesores de estética fenomenológica, siguiendo en esto la estela de Jean-Luc Marion (y de su falaz interpretación – en el fondo interpretación heideggeriana que a su vez es interpretación rickertiana y neokantiana – del principio de todos los principios de *Ideas I* como principio limitativo; la interpretación que hace Marion en *Réduction et Donation* y en *Étant Donné* del §24 de *Ideas I* es, probablemente, uno de los capítulos más tristes de la reciente historia de la fenomenología contemporánea, así como de la maltrecha recepción que sigue Husserl conociendo en Francia).

⁸ NdT : Es tesis de Richir es en esto muy parecida a la expuesta por Ortega y Gasset en su *Ensayo de estética a manera de prólogo*, por lo demás traducido al francés por Fernando Comella en *Annales de Phénoménologie* n°11/2012.

“otro mundo”) como a la interfacticidad trascendental, ámbito en el que tiene “lugar” el intercambio de miradas. Dicho con mayor precisión, el “momento” de lo sublime consiste en el parpadeo fenomenológico, parpadeo dentro y fuera lo uno de lo otro 1. del *exaiphnès*, de lo instantáneo en el sentido platónico (en el sentido de la tercera “hipótesis” del *Parménides*), único “acceso” posible, si hablamos con rigor, a la trascendencia absoluta simple (e *inhumana*), con 2. el instante cartesiano, a saber, ese instante sin pasado ni futuro intrínsecos⁹. Este parpadeo, eterno en la sístole de la afectividad, cava el desajuste entre ésta última y es ese exceso que se le escapa, que se le hurta en tanto que trascendencia absoluta, provocando todo ello que la afectividad no permanezca en adherencia respecto de sí misma, sino que se module en afecciones plurales al albur de la esquematización de ese mismo desajuste en la diástole, abriendo a la *posibilidad* de miradas plurales (de *phantasiai* “perceptivas” plurales) en el seno de la interfacticidad trascendental. La posibilidad no se convertirá en actualidad y las miradas seguirán dormitando en tanto no ocurra que alguna mirada, ya despierta, despierte tal otra mirada para, de ese modo, “encontrarse” en intercambio con ella y con otras posibles en el ámbito de lo infigurable. Vale decir que, si definimos lo Bello como el intercambio actual, según la voz silenciosa del lenguaje, de la mirada del pintor y de la mirada del espectador, ese “momento” no puede tener lugar si el “momento” de lo sublime no ha sido antes *atravesado*, siquiera por un instante – el instante que parpadea fenomenológicamente con lo instantáneo – para retraerse de inmediato a un régimen de virtualidad que no deja de producir efectos en el intercambio – en términos husserlianos: no deja de estar “en función”, de ser *fungierend* –, alentando, por así decirlo, el esquematismo; esquematismo que es, en el caso del artista, el de la fragua de vías de acceso a su mirada propia, y, en el caso del espectador, el del baile de miradas por ver de dar, precisamente, con esa mirada que es la del artista. Contra toda apariencia, nada hay, en la obra pictórica que sea instantáneo. La sorpresa, que tiene todo el aspecto de producirse, en el espectador, en un instante, y producirse con ocasión del encuentro con la obra, es como el despertar del “momento” de lo sublime, y está inmediatamente seguida de una diástole, es decir, de movimientos esquematizantes de la mirada a la búsqueda de ese sentido que la obra, en mayor o menor medida, siempre cela como su enigma propio. Es como si de la masa del *Leibkörper phantástico* de la obra fuera a surgir, de un momento a otro, la mirada fulgurante del artista, y ello aún cuando el artista hubo de tantear durante cierto tiempo antes de “dar con” una mirada, la suya propia, la que al cabo le ha conducido a dibujar sus trazos, elegir sus colores y a distribuir sus “zonas” de luz y de sombra. Y es que, siquiera por un instante, la mirada del artista no ha sido menos fulgurante para él mismo de lo que lo ha sido para el espectador que se topará luego con la obra: se trata, en términos clásicos, de la “idea”, muy vaga al inicio, que le ha llevado a pintar tal cuadro y no otro – y ello con independencia del tipo de figuración – figurativa o no de objeto – de que se trate. En resonancia con lo que llevamos dicho, la obra bella puede ser considerarse como la reminiscencia del regazo trascendental [giron trascendental], más allá del Bien y del Mal, puesto que, en ella, lo que está exclusivamente en juego para el sí mismo, no es otra cosa que el encontrarse, el acceder a ese contacto consigo y con el otro, en y por desajuste como nonada de espacio y de tiempo; y donde todo ello ocurre más allá de todo punto en el espacio y de todo presente en el tiempo. De lo dicho se desprende asimismo que la obra bella nos *dice* algo mediante su voz silenciosa, y ese algo

⁹ NdT: Para la caracterización richiriana del instante cartesiano puede consultarse la traducción del texto “Las réplicas del momento de lo sublime” en el n°40 de *Eikasia* <http://revistadefilosofia.com/40-20.pdf>

no puede ser expresado en lengua alguna: se trata de esa punta misteriosa, renuente a todo análisis, y que resulta irreductiblemente singular.