

El Greco en la pintura contemporánea. Apuntes para una fenomenología de la historia del arte

Marcela Venebra Muñoz. Universidad Autónoma del Estado de México

Recibido 5/9/2017

Introducción

¿En qué sentido podemos hablar de una filosofía fenomenológica de la historia del arte? ¿A dónde ha de remitirnos una pregunta como esta? ¿Qué puede decir la fenomenología sobre el arte y su desenvolvimiento histórico? Me propongo un acceso a esta filosofía de la historia a través de una suerte de estudio de caso que toma tres obras plásticas —piezas representativas de momentos históricos concretos¹ en el desarrollo del arte occidental— como hilo conductor para examinar algunos de los rasgos y puntos de partida de esa filosofía fenomenológica de la historia cuya posibilidad se exhibe en la historia del arte. No elaboro una comparación estética o composicional de cada cuadro, más bien procuro un análisis histórico, es decir, una comprensión de la unidad de sentido que permite al espectador relacionarlos significativamente, o leerlos como parte de un mismo campo semántico. Esta unidad es describable a través de la estructura del «acto creador» entendido como actividad generadora de novedades de sentido en el horizonte de la experiencia humana. Acción que sin ser habitual se inserta en el decurso histórico y ordinario de la vida amplificando la apertura de nuestro horizonte vital. Parto de la idea de que el centro reflexivo de la historia del arte ha de ser el acto creador, por tanto la acción, la «efectuación», lo fenomenológicamente tematizable.

97

Octubre
2017

¹ El criterio para la elección de estas tres piezas es ya de por sí histórico, pues cada cuadro representa cambios visibles a nivel de las relaciones estructurales de lo que se reconoce como «etapas históricas» o momentos del espíritu, fases en el desenvolvimiento o continuo de transformaciones de ese orden estructural en el que se expresa cierto sentido u orientación de lo humano: “Estas etapas significan conquistas sucesivas que la conciencia humana ha alcanzado sobre modalidades definidas de existencia.” Herbert Read, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, FCE, 1965, p. 14.

En realidad no hago (aquí) más que aquello que señala Husserl en el «Origen de la Geometría»², tomando como ejemplo no una ciencia o la actividad científica, sino una región de la expresión artística que se desenvuelve, de este modo, como una actitud diferenciada. Si bien Husserl señala que el *apriori* de la historia es la estructura universal del decurso de la vida espiritual³, ¿cuál es la peculiaridad de la historia del arte? ¿Cómo se distingue el acto creador del arte de otros actos igualmente productores de sentido? ¿Cuál es la relación —fenomenológicamente analizable— entre tiempo y arte? ¿Cómo se aprehende el arte desde una posible filosofía fenomenológica de la historia y la cultura? ¿Cuál es el valor específico de la historia del arte en la construcción de una fenomenología (trascendental) del espíritu? Estas son las preguntas que quisiera desarrollar y ordenar en las páginas que siguen; primero trataré de describir o hacer explícita la estructura del *apriori* de la historia a través de la clarificación del «acto creador» que tomo como eje descriptivo de las tres piezas que sirven de ejemplo. En un segundo momento trataré de exponer la peculiaridad que, en contraste con el análisis de la geometría que lleva a cabo Husserl en el texto antes citado, aporta el «acto creador», una particularidad que puede potenciar la concepción histórica de la fenomenología y servir como herramienta heurística para su exposición, para la exposición de la filosofía fenomenológica de la historia y con ello, en gran medida, de la propia fenomenología trascendental⁴, pues el acto creador hace visible la dimensión trascendental de la

² Edmund Husserl, “El origen de la geometría”, en *Estudios de filosofía*, No. 4. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero, 2000, p. 36/368. Trad. Rosemary Rizo-Patrón de Lerner y Jorge Arce. Original: Beilage III, [Ursprung der Geometrie] zu § 9^a 1, Hua VI, pp. 365-386.

³ “Se objetará: — afirma Husserl— qué tal ingenuidad, querer develar y pretender haber develado un a priori histórico, una validez absoluta y supratemporal, luego de haber obtenido testimonios tan abundantes para la relatividad de todo lo histórico de todas las apercepciones del mundo históricamente desarrolladas (...) No obstante (...) toda interrogación y demostración históricas en el sentido usual presuponen ya la historia como un horizonte de certeza implícita, que, a pesar de toda indeterminación vaga de trasfondo, es el supuesto de toda determinabilidad o de todo propósito de querer buscar y establecer determinados hechos.” Edmund Husserl, “El origen de la Geometría”, ed. cit., p. 50/ 382.

⁴ “Analizando la relación entre tiempo e historicidad podremos localizar los elementos para una teoría fenomenológica de la historia. Tratando de reconstruirla, podremos ver que esta teoría se presenta en primer lugar como crítica del concepto de historia y sobre todo del historicismo; en un segundo momento, como mediación entre fenomenología estática y genética; y finalmente, en tercer lugar, como plano esencial de una teoría general del mundo-de-la-vida. Estas tres fases son por cierto bien distintas y diferenciadas, pero presentan aspecto de conexión recíproca tales como para volverlas inescindibles y para evidenciar la sustancial unitariedad tanto de la fenomenología husserliana en general como, por lo que se refiere al objetivo de nuestra reflexión, de la concepción husserliana de la

condición humana y trae a presencia la dimensión histórica de la vida trascendental. Es esta identidad en relación con la filosofía fenomenológica de la historia lo que explora el tercer apartado. En última instancia quisiera solamente aplicar ciertos recursos fenomenológicos al análisis del arte en su historicidad, resumiendo el servicio que el concepto de «acto creador» puede aportar a una filosofía fenomenológica de la historia —a su comprensión y desarrollo.

1. *La oración en el huerto: La estructura del a priori de la historia*

Luego de concluir la última cena y de haber anunciado a sus discípulos la traición de la que iba a ser víctima, se retira Jesús a orar a un huerto de olivos (en el pueblo de Bethania) acompañado por tres de sus discípulos (Santiago, Juan y Pedro) que, a poco de iniciar la meditación del Mesías, caen en un profundo sueño. Preparándose para el inicio de su calvario, Jesús es encontrado en el huerto por Judas Iscariote quien llega con una comitiva de emisarios de los fariseos y entrega a su maestro con un beso. En el *Evangelio* de Mateo se describe el curso de la escena del prendimiento, los acompañantes que duermen, Judas aproximándose a Jesús y el momento en que el iluminado, en su oración, se sabe a sí mismo a través de su destino: “Entonces vino a sus discípulos y díceles: Dormid ya y descansad: he aquí que ha llegado la hora, y el Hijo del hombre es entregado en manos de pecadores (...) Y luego llegó Judas a Jesús y dijo: Salve, Maestro. Y le besó.”⁵ Esta escena ha sido el motivo, la «objetividad ideal» para decirlo en términos fenomenológicos, que se materializa repetidamente en diversas obras plásticas, aquí pongo sólo un ejemplo de algunas de las piezas dedicadas al tema:

historia.” (Renato Cristin, *Fenomenología de la historicidad. El problema de la Historia en Dilthey y Husserl*, Madrid, Akal, 2000, p. 20.) En estas líneas de Renato Cristin se resume lo fundamental de la dimensión histórica de la fenomenología, de su interés por los temas y problemas humanos. La profundización del tema de la historia en el desarrollo de la fenomenología ha sido tratado por más de un autor por lo que no parece necesario justificar la naturaleza o raigambre histórica del planteamiento central de este trabajo. (Ver: Roberto J. Walton, *Husserl. Mundo, conciencia, temporalidad*, Almagesto, Buenos Aires, 1993.)

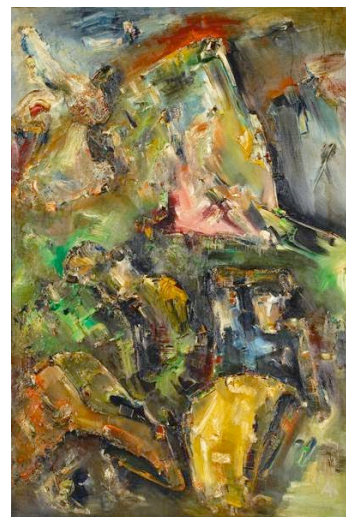
⁵ Evangelio según San Mateo, 25; 45-49.



Sandro Botticelli, *La oración en el huerto*. Óleo sobre tabla, 1500. (53 x 35 cm.)



El Greco, *La oración en el huerto*. Óleo sobre lienzo, 1597-1607 (169 x 112 cm.)



Adriaan Korteweg, *Composición (La oración en el huerto)*, 1913. (169 x 112 cm.)

Al contemplar detenidamente las tres piezas, en su estar una a lado a la otra en el biombo que integran ¿no tenemos acaso una «aprehensión del todo unitario estando ausente toda apercepción de lo plural»⁶? ¿Qué significa esa unidad que reposa como sustrato de nuestra comprensión de los tres cuadros como tematizaciones distintas de un mismo objeto? Una «objetividad ideal»⁷ es una unidad de sentido históricamente configurado e intersubjetivamente significativa. En este caso el tema, propio de la tradición judeocristiana y tratado con los recursos estéticos del arte europeo, es la escena de la oración y el inicio del Calvario de Jesús —escena mítica o que está en la génesis del mundo occidental. A primera vista parecería, entonces, que el hilo que conduce de Botticelli a Korteweg es el del tema evangélico que se capta y

⁶ Edmund Husserl, *Experiencia y juicio*, Trad. Luis Villoro, p. 130. Este todo unitario opera en la contemplación de las tres piezas como una percepción de cierta continuidad entre ellas. El tema común las unifica y sostiene esa percepción congruente entre los tres cuadros.

⁷ La objetividad ideal puede también definirse como un núcleo de sentido intersubjetivamente reactivable. El hecho es que en el caso de la creación artística la reactivación de ese núcleo de sentido es temporalizante, es historizante. “Esta es propia de toda una clase de productos espirituales del mundo cultural al cual pertenecen todas las formaciones científicas y las ciencias mismas, aunque también por ejemplo las formaciones de las artes literarias. Obras de esta clase no tienen, como las herramientas (martillos, tenazas) o las obras arquitectónicas y productos por el estilo, una reiterabilidad en varios ejemplares iguales entre sí. El teorema de Pitágoras, como la geometría en su integridad, existe sólo una vez, no importa cuantas veces sea expresado ni tampoco el idioma en que se exprese. Es idénticamente el mismo.” (Edmund Husserl, “El origen de la geometría”, en *Estudios de filosofía*, No. 4. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero, 2000, p. 36/368. Trad. Rosemary Rizo-Patrón de Lerner. Original: Beilage III, [Ursprung der Geometrie] zu § 9^a 1, Hua VI, pp. 365-386.)

desarrolla desde posiciones que revelan contextos históricos diferenciados. Pero en realidad, lo que quisiera explorar es más que el tema, la acción de fondo que representan estas aproximaciones tan distintas a un mismo objeto, viendo que tal vez no es la continuidad lo que conecta la obra de los tres autores sino la ruptura que cada uno opera, aquello que se reactiva en las vueltas sobre la misma idealidad o sobre la misma escena (el mismo objeto ideal).

Botticelli (la primera pieza) destaca en el contexto generacional del *Quattrocento*, pues reincorpora de manera explícita elementos del arte cristiano manifiestos en la estructura del cuadro. Primero ordena su composición obedeciendo al simbolismo religioso más propio de los inicios del siglo XV en la pintura de influencia bizantina. Aparecen claros estos elementos simbólicos en el mayor tamaño del centro devocional del cuadro, que es la figura misma de Jesús, cuya cabeza es ligeramente más pequeña respecto del cuerpo, rasgo mucho más notorio en la figura del ángel. La unidad compositiva de los tres planos es ascensional, una suerte de evocación del sentido de la oración como 'elevamiento' o tensión vertical del vínculo con lo divino representado a través de la división ascendente de los planos del cuadro. Es la escena toda lo que se eleva desde la base del cuadro donde aparecen los apóstoles dormidos en posiciones que recuerdan vivamente las de la obra homónima de Pietro Perugino (1492) pero con los apóstoles en posiciones invertidas. La empalizada y el sinuoso camino, como símbolo inveterado de la iniciación, suben hasta la figura de Jesús que contempla de frente al ángel. El virtuosismo de Botticelli como dibujante llena la escena de finísimos y delicados detalles, las hojas de los olivos o los tonos del horizonte más allá del huerto. Botticelli deja clara la intención sacra de su obra, que se expresa en un lenguaje religioso cargado de simbolismo.

Frente a la obra sacra de Botticelli el Greco acogerá el motivo de la oración desde una perspectiva abiertamente subjetivista, expresionista, humanizante y, en esa medida, desacralizante también, o propia de una religiosidad más interiorizada e íntima, manifiesta en el éxtasis de Jesús iluminado como primer foco de los tres planos que componen el cuadro. La empalizada de Botticelli se convierte en el ramaje casi salvaje⁸ y cortado de los olivos a espaldas de los apóstoles dormidos en

⁸ Rainer Sepp interpreta estos rasgos como representativos del espíritu anti-ilustrado del Greco, los símbolos de una naturaleza salvaje que se opone a los valores ilustrados de la civilización. Ver: Hans Rainer Sepp, "El Greco: Laocoonte", en *Investigaciones Fenomenológicas* No. 11, UNED-SEFE, Madrid, 2014, p. 23.

posiciones arriesgadamente escorzadas. Los niveles y alturas de los planos son menos notorios que en obras cercanas—sobre el mismo tema— como la de Mantegna (1455) o, más aún, la de Bellini (1459). El vacío de la noche contrasta radicalmente con las escenas luminosas y diurnas de la escuela del *Quattrocento*, es otro rasgo que distingue la obra del Greco de la tradición que le precede. El vacío que Botticelli llenaba con sutiles y luminosas pinceladas, en el cuadro del Greco se vuelve abismal; vacío nocturno apenas iluminado por la luna (el segundo foco) o por el fuego de las antorchas de los captosres en un fondo más distante respecto del primer plano. La figura de Jesús conserva en el tamaño de la cabeza el símbolo sagrado de la tradición bizantina pero, al mismo tiempo, lo destruye alargando la figura toda. El sentido ascensional de la escena de Botticelli —su tensión vertical— se centra ahora en las figuras individuales, son los cuerpos los que se elevan en una verticalidad «torturada»⁹, como llama Rainer Sepp a este trazo del Greco, típico del *Laoconte* (1610-14), *La visión de San Juan* (1608-22), *La oración en el Huerto* (1600) y, desde luego, la *Anunciación* (1576). El alargamiento de los cuerpos sobre un lienzo vertical traslada el sentido ascensional antes localizado en un espacio nítidamente dividido a un espacio más bien homogéneo, nocturno y fluido en el que aparecen cuerpos alargados, cuerpos en ascenso ellos mismos.

102

Octubre
2017

La *Oración en el huerto* preserva algunos tonos de la paleta veneciana como en la túnica de Jesús y un aire del oro bizantino pero enteramente resignificado, puesto en un contexto insólito, en los mantos de los apóstoles. El expresionismo del Greco inaugura una progresiva subjetivación de la pintura barroca y contemporánea que culmina, con Korteweg, en una pura deshumanización. Si quisiéramos aferrarnos a la idea de continuidad como hilo conductor del análisis y la comparación de las tres piezas, quizás esa continuidad estribe en la creciente individualización y desacralización del arte que va del renacimiento a la modernidad, y cuya disolución o radical de-subjetivación acontece en el abstraccionismo¹⁰ del siglo XX en el que se inscribe Korteweg y que tan vivamente describe Ortega:

⁹ Se refiere Rainer Sepp a la línea de los cuerpos que conforman el trío que ‘testifica’ la escena del Laocoonte. Ver: Hans Rainer Sepp, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰ “El arte se refugió en la suprema abstracción: lo que aparece ante nuestros ojos no tiene nada en común con el mundo captable con los sentidos, por lo menos nada con el mundo objetivo material (...) El artista occidental, hijo de una cultura tardía, desciende hasta los fondos primordiales de todo el ser humano o cósmico; hace frente a todo lo que se llama Historia en tanto que ésta se manifiesta en las

Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir (...). Con las cosas representadas en el arte nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podrían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente.¹¹

La deshumanización del abstraccionismo es, en todo caso, un movimiento que niega —en sentido dialéctico— la desacralización antropocéntrica del cuadro del Greco, y opera sobre la obra del Greco la misma ‘destrucción creadora’ que aplica el Greco al arte de su tiempo. En la *Composición (La Oración en el huerto)* de Adriaan Korteweg reaparece la *Oración* pero como un trasfondo oscuro, pues Korteweg ya no trabaja directamente sobre el tema evangélico, sino sobre la obra del Greco, repite la composición e interpreta los colores del cuadro del Greco dando algunas señales abstractas de las figuras del apóstol Pedro o del ángel arrodillado a una altura ligeramente superior, que en el cuadro del Greco está suavizada por la forma de la nube de la que desciende el ángel. Korteweg radicaliza la forma y disuelve el tema, la oración en el huerto no aparece más, lo que trasparece es la obra del Greco, pero no como una réplica de su propia interpretación del tema evangélico, sino del acto mismo del Greco. Lo que Korteweg intenta replicar es la acción o la intención (desacralizante, intimista, subjetivante) del Greco que puede captarse como ‘quiebre’ o ruptura de la tradición. Korteweg radicaliza a tal grado la intención subjetivante del Greco, que termina por deshumanizar¹² la forma cuya contemplación exige una reactivación de la historia de esta imagen en particular, exige del espectador cierto reconocimiento de una institución previa.

formas inconfundibles e inimitables de los estilos.” Gustav Barthel, *Historia del arte alemán*, México, FCE, p. 196

¹¹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, pp. 34-35.

¹² “Con la distancia temporal va aumentando la grandeza de un artista solitario, Max Beckmann, cuyo ‘Autorretrato’ de 1944 personifica la lucha del hombre que se sostiene con un esfuerzo supremo en medio del remolino de una existencia caótica sin Dios (...) Hay otra posibilidad, pero es terrible: el hombre desaparece tras la máscara. Ya no está frente a nosotros como un individuo de sentimientos individuales: la máscara cubre su figura humana (...) el rostro se transforma una y otra vez en una máscara. Todo lo humano se ha hundido totalmente en las profundidades.” Gustav Barthel, *op. cit.*, pp. 193-194.

El acto creador describe una cierta institución de sentido que también puede entenderse, en el contexto del análisis de la cultura, como apropiación primaria y particular —individualizante ya¹³— del orden de significación que constituye la orientación del mundo prefigurado en la tradición. La institución de sentido es una génesis en la esfera subjetiva cuya huella habrá de derivar en formas expresivas concretas de eso que ha sido apropiado, interiorizado:

Se advierte que el yo —señala Roberto Walton— no solo es afectado en una pasividad primaria por los datos sensibles sino también en una pasividad secundaria por sus actos sedimentados en cuanto adquisiciones permanentes que se conectan por asociación con la vida actual (...), este proceso noético en que se generan las habitualidades tiene un correlato noemático. El mantenimiento de lo ya efectuado concierne no solo al polo egológico en la forma de habitualidades sino también al polo objetivo mediante un depósito de capas de sentido en virtud del cual se tiene siempre una experiencia de los objetos como predelineados en un horizonte de familiaridad.¹⁴

La pasividad secundaria describe el proceso de sedimentación —individualizante— que prefigura la disposición personal del sujeto en el mundo, cada capa que se suma o agrega asociativamente a la capa anterior la modifica, y modifica toda la estructura de base. Cada sedimentación se va convirtiendo en una nueva totalidad, una nueva objetividad ideal sobre la que se asienta (con su nuevo sentido y sus nuevas adquisiciones implícitas de sentido) la reactivación actual. La creación pictórica tiene como objetos idealidades abiertas a la producción de nuevas idealidades de nivel superior en tanto abarcan, como en el caso de Korteweg, un desapego de las condiciones reales de la unidad ideal, en este caso, el tema evangélico, para acercarse a la naturaleza más originaria del acto en cuanto tal, del acto creador, que es, en realidad, el tema de la *Composición* de Korteweg.

La comprensión del cuadro de Botticelli en su intención sacralizante determina cierta orientación de la mirada en la contemplación de los cuadros que le suceden, es decir, esta comprensión es una adquisición perdurable que, como señala Walton, tiene un correlato noemático. Esta correlación se explicita a la vista del cuadro de

¹³ La forma en que el artista se ve y se explica a sí mismo, explica su obra (o las motivaciones de su trabajo) esta forma se finca en una disposición puramente individual que se hace manifiesta en el producto acabado, en la pieza plástica en cuanto tal. Antonio Caso expresa este sesgo con más precisión: "Hay un fondo de indeterminación perenne en la evolución del arte, que no existe en los movimientos del viento, y es la personalidad del artista creador." Antonio Caso, *Obras Completas*, V – Estética, México, UNAM, 1971, p. 158.

¹⁴ Roberto Walton, *op. cit.*, pp. 82-83

Korteweg, la comprensión del cuadro nos demanda una re-comprensión y reconocimiento del cuadro del Greco, pero no del cuadro como objeto material (de este modo Korteweg haría una copia o mera reproducción) sino de de la representación o, mejor, de la raíz de sentido de la representación, lo representado en el cuadro de Korteweg es el acto del Greco. El cuadro de Korteweg es una nueva institución de sentido, una nueva capa que se asienta y sedimenta sobre el continuo histórico en el que aparece y en cuyas referencias históricas se hace visible la estructura del devenir devenir mismo. El arte trae a presencia al sujeto histórico en los dos sentidos de su doble dimensionalidad vital, el ser humano es objeto y sujeto del mundo, objeto y sujeto de la historia. Es vida histórica co-constituyente y, al mismo tiempo, se comprende a sí mismo en el seno de su condición histórica. La filosofía de la historia deberá abrazar, por tanto, los dos planos del ser histórico. Korteweg trae a patencia ambas dimensiones, su *Composición* se inserta en el hilo de continuidad histórica de su tradición pero, al mismo tiempo constituye, como el cuadro del Greco, el momento de quiebre que da lugar a una nueva unidad de sentido. *Ürstiftung*, *Nachstiftung* y *Endstiftung*, las fases estructurales del *apriori* de la historia traslucen, como en una radiografía, en en análisis histórico del arte a través del acto *poiético*.

La génesis de sentido en la que esa misma objetividad surge y se instituye originariamente es en este caso el surgimiento del tema evangélico y su primera apropiación plástica; segundo la sedimentación de sentido por la cual es integrada en estratos previos y posteriores, podemos ejemplificar este movimiento a través de las múltiples representaciones que llenan el horizonte de la historia desde esa primera adopción de la objetividad ideal «la oración en el huerto»¹⁵ hasta la aparición de la obra del Greco: Bellini (1465), Mantegna (1455), Eyck (1420 ca), se ocupan del mismo tema y cada una de sus obras puede pensarse como momento del proceso histórico de sedimentación de sentido sobre el que se asienta la profunda originalidad del Greco, su intención que trae a presencia un algo nuevo, que amplía el horizonte con algo nuevo; expone una posibilidad, el arte, en sentido histórico muestra el sentido de lo posible como apertura determinante de la realidad espiritual: “A esto capaz de

¹⁵ La representación más antigua de la que se tiene noticia es la tabla del Donante Luis I de Orléans de 1405-1408. Esta obra muestra la escena de la oración, también con un fondo nocturno, pero, a diferencia del cuadro del Greco, esta nocturnidad tiene la exquisita luminosidad que le dan el lapislázuli del fondo y el oro de las estrellas en relieve sobre la tabla.

suponerse damos también el nombre de posible (considerado al margen de la relación con el yo); en este conflicto entre las inclinaciones de creencia o, correlativamente, entre suposiciones de ser, es donde tiene su origen un concepto de posibilidad. El ser posible, la posibilidad es, pues, un fenómeno que, como la negación, aparece ya en la esfera pre-predicativa y se encuentra ahí con máxima originariedad en su propio ambiente.”¹⁶ Es sobre esta posibilidad trascendental que opera la reactivación del sentido en el que esa misma capa sedimentada es reapropiada como posibilidad que incluye elementos determinantes de la significación presente, como el contexto todo del sujeto de los procesos culturales, el sujeto creador y el sujeto espectador del arte.¹⁷

El ser humano es ser histórico no sólo en el sentido de ser productor de la historia, sino porque está en esa historia que transgeneracionalmente se constituye, y esa historia intersubjetiva¹⁸ que le precede afluye en su orientación productora, como «afluye» el Greco en el cuadro de Korteweg. Y más que el Greco o, mejor, siendo el Greco la representación de esto mismo, el «acto creador» del Greco es lo que enmarca el lienzo de Korteweg, quien no sólo produce una imagen distorsionada de una obra previa sino que genera una nueva unidad de sentido que traspasa la obra del Greco, o la reconduce a su raíz de sentido en la intención del autor: “Lo mismo vale para cada ciencia —afirma Husserl—. De igual modo, cada una está relacionada con una cadena abierta de generaciones de investigadores conocidos o desconocidos que, trabajando unos con otros y unos para otros, son como la subjetividad operante de toda ciencia viva.”¹⁹ Su *Composición* no es sólo una interpretación del óleo del Greco, sino que versa, más radicalmente, sobre el acto que produce esa tremenda novedad en el horizonte histórico de la modernidad. Korteweg retoma la obra del Greco como pieza de una sucesión histórica, como un hecho en una cadena de hechos pero lo

¹⁶ Edmund Husserl, *Experiencia y juicio*, ed. cit., p. 104.

¹⁷ “Porque también concierne a este espectador el peligro, cuando se mete en el cuadro ya no es el mero espectador desinteresado de la galería de un museo. También él es llevado, de la manera paradójica del estar implicado sin estar implicado, a un momento del acontecimiento que se desarrolla mediante este cuadro.” Hans Rainer Sepp, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸ “La temporalización intersubjetiva que se alcanza a través de la convergencia de las experiencias por vía de la endopatía implica un presente intersubjetivo con respecto al cual se debe admitir como previo un presente compartido pretemporal de todos los yoes del mismo modo que todos los presentes constituidos presuponen en cada fluir un presente primitivo.” Roberto Walton, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹ Edmund Husserl, “OG”, ed. cit., p. 35/367.

hace, además, desde la raíz que le da sentido y lo destaca en el contexto de su propia tradición.

La tradición es, para Husserl, sustrato de la vida espiritual: «adquisición total de efectuaciones espirituales»²⁰; es el proceso adquisitivo y la comprensión de lo espiritual como efectuación donde se vislumbra una clave fenomenológica de la filosofía de la cultura. Describir el proceso de apropiación es describir lo espiritual como «efectuación», como acto (como 'temporalizar'). El espíritu es histórico porque es efectuación, es acto y, en el arte, tal efectuación se explicita como acto sobre el acto, apropiación efectuada de la efectuación. Acto de apropiación y explicitación de las sedimentaciones de sentido de lo apropiado, de lo así adquirido para la configuración de una nueva objetividad ideal: "En ninguna parte —señala Barthele— como en el arte 'abstracto' el espectador, bajo el efecto de impresiones radicalmente contradictorias, perplejo y desconfiado y al propio tiempo apasionadamente conmovido, se da cuenta hasta qué punto el hombre vive en mundos irreales."²¹ Esta irrealidad es la posibilidad que el arte hace patente mediante una manifiesta intención rompiendo. El sentido de lo posible en el horizonte de determinaciones históricas conforma el contexto del acto creador. La «irrealidad» también podría entenderse como destrucción creadora de la realidad, o esta intención destructiva o historizante podría focalizarse como la especificidad por la cual la historia del arte, pensada desde el acto creador, hace explícita la dimensión trascendental de la vida espiritual (como vida humana). Korteweg tematiza la historia al reactivar por sí mismo el acto creador, y ese retornar al inicio —a la génesis— es lo que 'hace' historia. El sujeto productor de la historia es el que la devuelve a su génesis activa. Y son, pues, idénticos el sujeto productor de la historia y el sujeto que está en la historia, porque la comprensión de cualquier objeto espiritual demanda la reconducción a su génesis en la intimidad de la propia vida, reconducción activa o reactiva ante lo comprendido, sea el cuadro de Korteweg o el teorema de Pitágoras. La especificidad de la efectuación *poiética* es el vaso comunicante de la historia del arte y la filosofía fenomenológica de la historia, en la medida que hace visible, por esta especificidad (la intención destructiva, si se quiere —por ahora), la doble dimensión histórica de la vida humana.

²⁰ *Ídem*

²¹ Gustav Barthele, *op. cit.*, p. 197.

2. Arte, tiempo y destrucción creadora

El movimiento de las vanguardias, de la rompiente pues, se entiende en relación al marco tradicional y temporal que confronta: “¿Nos gritan estos cuadros la terrible verdad de que está destruido el sentido de la vida? En cuanto sus creadores los produjeron desde una auténtica convicción, desde una necesidad genuina, se encuentra el arte en un estado de transformación, de transición a nuevas posibilidades expresivas. Todavía no nos dan símbolos inmediatos de una nueva humanidad.”²² La historia es ya, de por sí, el sustrato temático del «arte nuevo» porque la rebelión del arte del siglo XX es contra la historia, esa idea de historia más bien proyecto fundado en una ya incierta idea de progreso. Si la historia es lo que tiene un fin o se define por su fin y ese fin es una determinación progresiva, la ruina de la idea de progreso como meta deseable o verdadera determina la ruina de la historia y la limita a un decurso material, o mera diacronía. De ahí que la revuelta en contra del progreso (de la ilustración misma contra la que se revelara el Greco) se manifieste en las vanguardias también como vuelta al primitivismo; pero además, en Korteweg, a través de su *Composición*, el tema explícito es esa historicidad como rompiente. Lo que hace a un movimiento nuevo, lo que detona el movimiento de la historia del arte —como cepa de la historia del espíritu es siempre una confrontación y ruptura con lo anterior (esto es lo que hace el Greco), pero al confrontar la tradición la explícita, la trae a la luz, la hace visible.

El espacio de juego del arte, lo mismo que de la filosofía de la historia, es el margen que queda entre la determinación y la indeterminación, en el arte se opera una síntesis que nos pone delante de la paradójica configuración de la historia como determinación de la indeterminación. Sólo estamos determinados por la indeterminación de nuestra condición cuya raíz atraviesa el devenir elemental de la vida subjetiva o, más precisamente, de nuestra experiencia del mundo: “El cogitatum qua cogitatum, no nos lo representamos jamás como algo dado de un modo acabado; el sentido se ‘aclara’ solo, por medio de una interpretación del horizonte y de los horizontes constantemente conjurados de nuevo. La predeterminación misma es sin duda imperfecta en todo momento, pero en su indeterminación, de una estructura

²² Gustav Barthel, *op. cit.*, p. 198.

determinada.”²³ Esta determinación de la indeterminación no es más que la estructura básica de nuestra experiencia de las cosas del mundo, y es esta misma determinación elemental de la experiencia la que posibilita la historia y lo que muestra, más concretamente, la historia del arte. Las creaciones artísticas «llenan» el horizonte de indeterminación o quiebran el horizonte determinado de su propio tiempo. El arte puebla el horizonte de infinitas posibilidades porque su oscilación continua entre los polos de la determinación y la indeterminación los descubre:

Dos extremos: a) El mundo y el tiempo dados pueden estar tan plenamente determinados como nuestro mundo circundante lo está para nosotros ahora (no el mundo real efectivo). (...) b) Caso opuesto extremo. Érase una vez, en algún lugar, en alguna tierra fabulesca, en algún tiempo, en algún mundo con seres animales completamente diferentes, e incluso leyes naturales diferentes, etc. (...) Todo arte se mueve entre estos dos extremos: A) Arte-imagen (...) B) Arte puramente fantástico.²⁴

El arte hace visible la indeterminación como determinación, la saca a flote, trasluce en las creaciones del arte la latencia horizontal de nuestra propia vida, el vasto despliegue de posibilidades que tienen sentido en su referencia a la determinación efectiva de la realidad presente. Y es en el discurrir de ese horizonte histórico, dentro de los límites o la parcela que cultiva el acto creador donde se centraría acaso esa fenomenología de la historia del arte. El acto creador del arte tematiza explícitamente el contenido de su tradición y trae a presencia los elementos significativos de la vida espiritual de la época, ya sea subvertidos o realistas. El acto en cuanto tal, en su sesgo rebelde (resistente) es lo que conforma la «ejecutividad estética». En la realización activa del arte (también en su contemplación activa) se produce una instauración ideal que habrá de acarrear su estela de sedimentaciones y dejará siempre abierta a la contemplación, la reactivación significativa de lo plasmado en el lienzo: “Aquí entran todas las operaciones de la razón práctica (...) Lo característico es que actos y oicos mancomunados entre sí en el ámbito social (...), asociados entre sí por determinada conexión, se unen en múltiples *síntesis de actividad*

²³ Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, ed. cit., § 19, p. 89.

²⁴ Edmund Husserl, “Sobre la teoría del arte <mundo y tiempo dados como plenamente determinados – ‘Érase una vez’, en algún lugar en algún tiempo: todo arte moviéndose entre estos dos extremos – arte realista e idealista>”, *Acta Mexicana de Fenomenología. Revista de Investigación filosófica y científica*, CEMIF-UAEMex, México, 2016, p. 182. (En adelante: “Sobre la teoría del arte...”)

específica, y sobre la base de objetos ya dados (...) se constituyen originariamente nuevos objetos."²⁵

La creación es sobre todo renovación originaria del acto, institución del sentido significativo del acto. Esto es lo que acontece en el cuadro de Korteweg, reúne su tradición y reactiva los motivos originarios del acto del Greco, de la ruptura que el propio Greco opera en su contexto histórico. Será la ruptura lo que la mirada fenomenológica capta primero en la comprensión de la historia del arte. Ruptura como vuelta sobre lo anterior, apropiación metafórica y destructiva que produce movimiento y regeneración. La filosofía de la historia tendría como centro este movimiento por el cual el pasado es resignificado desde cierta originalidad experiencial que capta la unidad de sentido espiritual pasada en la que se inserta la creación propia, en la que se decide la individualidad: "Obviamente tiene sentido hablar de la individualidad como ESTILO TOTAL Y HÁBITO DEL SUJETO, que atraviesa, como una unidad concordante, por todas las maneras las actividades y pasividades."²⁶ La ruptura trae a presencia (aunque sea a través de un rodeo —el rodeo de la metáfora quizás—) la tradición y la exhibe íntimamente. La ruptura no destruye la tradición sino que la muestra, la trae a patencia desde la latencia anónima en la que opera. Y es que la tradición "No sólo es un progreso que se mueve de adquisición en adquisición, sino una síntesis continua en la que todas las adquisiciones mantienen su vigencia, construyen todas una totalidad, de tal modo que en cada presente la adquisición total es, por decirlo así, la premisa total para las adquisiciones del nuevo nivel."²⁷

El Greco recurre a la apropiación de un tema, de una objetividad ideal para su composición, aunque ciertamente hay una explicitación de la intención creadora²⁸ por encima del tema, que se exhibe ya con más peso en la disposición arbitraria del espacio antes estructurado conforme a los valores del simbolismo religioso; Korteweg, por su parte, va más lejos y hace del cuadro del Greco una objetividad

²⁵ Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, ed. cit., § 38, p. 123.

²⁶ Edmund Husserl, *Ideas II*, p. 325.

²⁷ Edmund Husserl, "OG", ed. cit., p. 35/ 367.

²⁸ "En su originalidad, el proceso de la explicitación es aquel en que un objeto que se da originaliter es llevado a una intuición explícita. El análisis de su estructura debe revelar cómo se realiza en él una doble formación de sentido: "objeto como sustrato" y "determinación alfa..."; debe mostrar cómo esta formación de sentido se realiza en forma de un proceso que avanza con pasos separados, proceso a través del cual, sin embargo, se extiende continuamente una unidad de coincidencia." Edmund Husserl, *Experiencia y juicio*, p. 124.

ideal en sí misma y esto es lo que constituye la novedad o profunda innovación de ese momento del arte contemporáneo. El modo y nivel de apropiación, la inclinación o disposición en la cual el artista se apropia de una objetividad ideal ya instituida y crea en la apropiación misma una obra enteramente novedosa, como fuera en su momento la obra misma del Greco, es el ámbito de despliegue del análisis del acto creador.

Entiéndase por «apropiación» el proceso de significación o, incluso, reactivación del sentido espiritual dado (el cuadro del Greco en tal caso) que se desarrolla ya siempre, bajo un disposición individual perfilada por las habitualidades del sujeto. Las habitualidades están fundadas en sedimentaciones de sentido de la realidad (de nuestra realidad espiritual), y prefiguran comportamientos, disposiciones, modos de estar y orientarnos o «tomas de posición» que determinan la forma en que nos apropiamos el mundo: *“Este yo centrípeto no es un vacío polo de identidad (...) gana una nueva propiedad duradera con cada acto de un nuevo sentido objetivo irradiado por él. (...) duraderamente soy el yo resuelto de este modo (...). Mientras es válida para mí, puedo ‘tornar’ reiteradamente a ella, y siempre me encuentro con ella como con la mía, con la que me es propia habitualmente.”*²⁹

En el decurso histórico que va desde la oración barroca hasta la oración abstracta se manifiesta un creciente interés sobre la creación en sí misma, una atención que en la medida en que magnifica la vista del acto creador, desplaza a un segundo plano el tema original. La preocupación por la reelaboración compositiva y la incorporación de elementos exóticos refleja la mayor atención que el artista presta al acto en sí mismo. Korteweg debe ser entendido en un contexto en el que la idea misma de ruptura (como acción) fue el concepto predilecto del arte de la época. Esto es, que el arte, en ese primer tercio del siglo XX, se considera a sí mismo intención rupturista, si rompe las filas del enemigo —la tradición— el que va al frente, en la vanguardia. La ruptura es el modo (sesgo) peculiar de apropiación o reactivación espiritual del arte. La oración del Greco es una profanación del arte que rompe a través de la representación de una escena religiosa los cánones simbólicos del arte religioso. Los reinterpreta desde una esfera de intimidad que se concreta en ruptura. La subjetivación del arte tiene como correlato una destrucción si la destrucción es

²⁹ Edmund Husserl, *Meditaciones Cartesianas*, México, FCE, § 32, p. 111. Trad. José Gaos y Miguel García-Baró, 2004.

simultáneamente emergencia de una nueva objetividad ideal, de una nueva capa de sentido cuyo asentamiento modifica la unidad del decurso histórico, engrosa la existencia, suma a la vida.

El asombro y choque que produce el abstraccionismo en su propia época (y a cada momento), se alivia en el reconocimiento de los rasgos, las líneas apenas vistas en las que trasluce el cuadro del Greco; este alivio deviene de la comprensión de la unidad de sentido, la comprensión de la ruptura dentro de la continuidad histórica (y en cuya tensión se expresa la cultura), que no termina absorbiéndola sino que, más bien, por la ruptura se hace manifiesta. La rebelión de las vanguardias contra su tradición hace explícita o visible esa tradición en el acto mismo por el que busca negarla o trascenderla. La historia se hace visible en el arte como se visibiliza el Greco en la obra de Korteweg, de la misma manera podríamos considerar el arte como subversión de la realidad, radicalización del horizonte de indeterminación a través de la subversión de las determinaciones de la realidad. Exhibe la estructura de la historia sólo en referencia al acto destructivo que le da juego.

Para que los brochazos de Korteweg tengan sentido y no sean solo manchas, ruido, es necesario rehacer el contenido que él está destruyendo, rehacer no sólo el tema al que renuncia (*La oración*), sino el contexto de esa renuncia, su tematización explícita como *Composición* del cuadro del Greco. La comprensión del cuadro como parte de un movimiento histórico de ruptura, nos exige la explicitación y comprensión de aquello con lo que rompe³⁰. En este doble movimiento de la destrucción *poiética* se comprende la intención de Korteweg. El rompimiento tiene sentido en relación con la continuidad a la que responde como tematización activa, actuante, ejecutante de la idealidad cultural que el pintor alemán lleva a cabo. Se diría que Korteweg hace de la nóesis un nóema, retoma el acto como la objetividad en torno a la cual recrear un sentido tanto más distante del puramente humano que el Greco trata de alcanzar a través del tema inicial. A Korteweg le interesa menos repetir el tema del cuadro que reiterar, reactivar el sentido del acto destructivo del

³⁰ “Esta actividad de la conciencia tan claramente descrita por Collingwood supone obviamente un esfuerzo de parte del individuo; no es pura conciencia pasiva, percepción involuntaria, sino una concentración sobre un segmento llevado al centro de nuestra atención por un instinto que predispone a ello, como cuando notamos a una determinada mujer en un cuarto lleno de personas, o una flor particular al borde del camino.” Herbert Read, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, FCE, México, p. 133.

Greco, le interesa el acto creador como ruptura y desacralización en sí misma. Este acto describe el curso transmisivo de la tradición como enlazamiento creador y recreador de sentido, y esto significa que la ruptura (apropiación destructiva) es el acto histórico por antonomasia, o aquel que contiene en sí mismo los tres momentos descriptivos del *apriori* de la historia. Entonces tendríamos una descripción tripartita del acto creador como acto destructivo. Destrucción como resignificación e introducción de una novedad semántica, una posibilidad que en su apertura hace visible el horizonte de la existencia en sus múltiples posibilidades la destrucción es el ‘sesgo’, la pre-orientación de la apropiación, o institución de sentido que se da ya bajo una orientación espiritual o epocal: “El proceso, que se realiza en una intuitividad originaria, siempre está ya saturado de anticipación, siempre está ya juntamente significado, más en forma aperceptiva que lo que en realidad llega a darse intuitivamente —justo porque ningún objeto es algo aislado de por sí, sino ya siempre objeto en su horizonte de familiaridad y pre-conciencia típicas (...) Ninguna aprehensión es algo meramente momentáneo y pasajero.”³¹ El Greco retoma de la escuela del *Quattrocento* un tema particular pero ese retomar está ya orientado, se realiza con el gusto estético de la tradición oriental de la que provenía el pintor (luego toledano), formado en el amplio legado de la tradición bizantina. Y es ahí, en los viejos colores puestos sobre un fondo insólito; en el éxtasis intimísimo de Jesús, en la salvaje nocturnidad de la escena toda donde se efectúa esta destrucción por apropiación, esta institución nuevamente originaria sobre la que se sedimentarán nuevas interpretaciones. Estriba ahí la creación, en una apropiación que trae a la luz, por su sesgo resistente, la indeterminación como naturaleza del horizonte de la existencia humana. La reactivación creadora —el acto creador—, es renovación no de la obra sino del obrar, de la estructura del acto que la obra representa, pues la significación como reactivación explicita las sedimentaciones previas. Así como comprender el teorema de Pitágoras nos exige llevar a cabo las operaciones indicadas en la fórmula $a^2 + b^2 = c^2$, la comprensión histórica del arte nos exige reparar en la particularidad de esta reactivación del acto, de las operaciones mentales si se quiere, pero al poco notamos que tal acto de reactivación es de hecho, también, un acto destructivo, y que este afán destructivo es el sesgo de la apropiación artística de la tradición por el que la hace explícita, por el que hace emerger la trama profunda de

³¹ Edmund Husserl, *Experiencia y juicio*, ed. cit., § 25, p. 132.

la realidad espiritual. Esta explicitación destructora ha sido explicada, ya en el ámbito concreto de la teoría del arte, por la metaforología tanto de Ricoeur como de Ortega, quienes tan estrechamente vinculados estaban a través de sus reflexiones sobre la potencia del metaforizar. Para Ortega “La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la teumaturgia y parece un trebejo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado.”³² Para Ricoeur la relación entre metáfora, arte e historia está mediada por el alcance de la metáfora en tanto generadora de una innovación semántica a partir de la puesta en relación de dos objetos lógicamente incompatibles. La idea de “destrucción” se define, respecto del metaforizar, como destrucción del orden lógico de la realidad. Pero no sólo esto, sino que esta destrucción o negatividad de la realidad en la interpretación del arte, hace visible una determinación más profunda de la génesis del sentido que la lógica o la pre-lógica, según Ricoeur, y se sitúa más bien a nivel de una experiencia que recoge lúcidamente, el prejuicio de la realidad o que se ve a sí misma como la reinterpretación de otra interpretación, engarzada en la historia. Un sentido es acogido como válido, aun bajo cierta oscuridad, con múltiples implicaciones que pasan veladas en esta apropiación inicial, en un segundo momento del transcurso generativo o intergeneracional de la historia se produce una explicitación del sentido antes sólo latente o implícito, de tal modo que una configuración pasiva de sentido ha devenido una configuración que se constituye explícitamente a través de una producción activa:

En cada etapa de aprehensión y explicitación originarias de un ente, se transforma por ello el horizonte de lo experimentable en su totalidad; se establecen nuevas determinaciones y familiaridades típicas aperceptivas, ligadas al dato de los nuevos objetos. En vista de ello, toda explicación, tal como se realiza en una intuitividad originaria como explicitación de un objeto nuevamente experimentado, se puede caracterizar también como elucidación y esclarecimiento, como una determinación más precisa de lo implícito ahí, indeterminado en la forma del horizonte. Toda verdadera explicitación posee el carácter intencional de algo que llena la intención del horizonte (como anticipación vacía).³³

³² José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 46.

³³ Edmund Husserl, *Experiencia y Juicio*, ed. cit., p. 134.

En el cuadro de Korteweg se produce la actividad originaria del arte todo, la destrucción, en sentido dialéctico, hegeliano del término, por la cual lo destruido queda incorporado en el acto de su reconfiguración o reactivación originaria: «El acto creador reactiva un sentido de verdad, un sentido expresivo en este caso, que no se atiene solamente a un sentido lógico sedimentado». La obra de Korteweg expone y exige un «tener conciencia del objeto en su historicidad» y remite explícitamente a su génesis de sentido y al contexto mismo de su creación, es decir, el de la ruptura estética de las vanguardias que se convierte ella misma en tema, en nueva idealidad objetiva que habrá de motivar nuevas creaciones. En realidad estamos describiendo la forma transmisiva de la tradición como núcleo de la filosofía de la historia. La peculiaridad del arte estribaría en la tensión activa en que pone los términos de la estructura apriorica de la historia, en que el acto *poiético* explicita la naturaleza íntima de toda efectuación histórica.

El contenido explicitado es un nuevo sustrato que «coincide con el anterior y que tiene ahora la forma pasiva de un fenómeno de segundo plano»³⁴; el contenido explicitado es en Korteweg el acto subjetivante del Greco, Korteweg explicita y radicaliza esa subjetividad hasta deshumanizarla, no hay en su obra un punto de identificación que no tenga que pasar por la rememoración del cuadro del Greco. Es deshumanizante porque no se presta a una comprensión inmediata y unívoca de su sentido. El apóstol Pedro es la figura más definida en el cuadro de Korteweg, pero cobra sentido en relación con la vista del cuadro que lo inspira, y lo que vemos en Korteweg es entonces el cuadro del Greco³⁵, no al apóstol, no la *Oración en el Huerto*, lo que vemos en el lienzo de Korteweg es la interpretación de la intención o la motivación del Greco; Korteweg nos presenta una obra cuyo sentido es su pura historicidad —en el sentido activo y rompiente del acto creador que instituye nuevas

³⁴ “... Esta institución originaria (*Urstiftung*) encierra el proyecto de una institución final (*Endstiftung*) en la que se revela plenamente a través de una toma de conciencia de sí (*Selbstbesinnung*) con respecto a lo que estaba implícito en ella. La tarea debe ser reaprendida constantemente, y por eso la institución final no es más que una nueva institución (*Neustiftung*) o institución subsiguiente (*Nachstiftung*) por la cual se lleva a cabo una reactivación en la que se reitera o transforma el sentido primariamente instituido.” Roberto Walton, *op. cit.*, p. 144.

³⁵ “Un aspecto nuevo, a su vez, es el *retorno a un objeto ya explicitado* y enseguida, eventualmente, la descomposición del objeto ya antes determinado en sus determinaciones. Lo conocido de manera implícita es llevado al reconocimiento explícito, es decir, actualizado de nuevo. En este nuevo retorno se deben distinguir varias modificaciones posibles (...) Tenemos conocimientos nuevos y originarios y al mismo tiempo recuerdos de los conocimientos antiguos.” Edmund Husserl, *Experiencia y juicio*, ed. cit. § 27, p. 139.

idealidades. Vemos así en cada nueva objetividad ideal —nos dice Ortega—, “el resultado inevitable y fecundo de toda la evolución artística anterior.”³⁶ La creación es síntesis que renueva activamente los valores de la tradición, en este caso de la tradición pictórica. Korteweg se explica en relación con toda la tradición anterior, porque se explica a través del Greco que es ya, él mismo, síntesis y destrucción de otra etapa, el Renacimiento.

En el arte, como en toda creación espiritual, «es nula toda repetición»³⁷. La transmisión de la tradición es apropiación y en ese mismo acto se opera una transformación, una reconfiguración de sentido que da origen a una nueva idealidad que aparece como el núcleo, el centro de un horizonte nuevamente *dispuesto* al «juego de lo posible» en el que transcurre el acto creador. En toda obra espiritual encontramos esta estructura de su transcurso, porque toda obra espiritual está generativamente viva. Toda obra espiritual remite a una institución (apropiación-destrucción) originaria y se abre en su remisión a un infinito horizonte de reactivaciones futuras. Korteweg es inexplicable sin el Greco, de la misma manera en que el Greco es inexplicable sin Boticelli, Mantegna, Eyck, todo el *Quattrocento* y el *Cinquecento*, pero, y este es el aspecto destacable, para nosotros ahora tampoco se explica sólo por el Renacimiento sino por el abstraccionismo y toda la nueva tradición, a la que Ortega llamaba “el arte nuevo”, por toda la pintura contemporánea. La gracia del Greco es su estar en el centro de un horizonte de remisiones y proyecciones que no se conoce sólo por sus antecedentes sino por sus consecuentes históricos. El Greco determina toda una expectativa en el arte. Porque eso es lo que ocurre al instituirse una nueva objetividad. El yo opera ahí mismo, en la institución, una ampliación o engrosamiento del horizonte de la vida misma desde su sustrato habitual y familiar:

Tal establecimiento de habitualidades en cada etapa de la explicitación, del llegar a conocer un objeto en sus propiedades, no es sólo algo que atañe a este mismo, sino que con ello se preñala inmediatamente una *tipificación*, con base en la cual y por medio de una transferencia aperceptiva aparecen de inmediato también otros objetos de especie semejante, como objetos de este tipo en una familiaridad anterior, es decir, anticipados conforme a su horizonte. En cada etapa de aprehensión y explicación originarias de un ente se transforma por ello el horizonte de lo experimentable en su totalidad; se establecen nuevas determinaciones y

³⁶ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, ed. cit., p. 36.

³⁷ *Ibid*, p. 26.

familiaridades típicas que dan su dirección y preseñalamiento a las expectativas aperceptivas, ligadas al dato de los nuevos objetos.³⁸

La vitalidad de una obra es, a fin de cuentas, la latencia continua de esta posibilidad de reactivación de su sentido.

3. Arte y fenomenología trascendental

¿Qué es ahora lo que todo esto nos dice sobre la posibilidad de la filosofía fenomenológica de la historia o, mejor, de una fenomenología trascendental del espíritu? La filosofía de la historia podría centrarse en los actos de resignificación que dan lugar al cambio histórico pensado así, desde los modos de apropiación, sedimentación y renovación de sentido espiritual cuyas descripciones darían lugar a una «historia trascendental de la intersubjetividad constituyente de mundo»³⁹. Walton señala que una historia tal podría desarrollarse —como todo análisis trascendental— desde el polo noético o desde el polo noemático: desde el cuadro en cuanto significado, o desde el acto creador dentro de sus límites. Desde el punto de vista noemático se analiza el “devenir de una tradición unitaria como nexos de sentidos objetivos”⁴⁰, estos ‘sentidos objetivos’ cristalizan y se expresan en productos culturales concretos (como cada uno de los cuadros vistos), y sus interrelaciones exhiben una cierta unidad de sentido mundano-humano en el que cobran sentido como obras de arte y variaciones de un mismo tema, pero sobre todo, como el escenario subvertido que aluza las estructuras profundas de la historicidad. Por otro lado, desde el punto de vista noético, el análisis se centra en la génesis, es decir, en los actos a través de los cuales se configuran o instituyen los modos de apropiación y constitución de el entorno espiritual propio: “Es cosa que no necesita prueba el que cada uno de tales predicados del mundo surge a partir de una génesis temporal y que está enraizada en el padecer y el hacer humanos.”⁴¹

³⁸ Edmund Husserl, *Experiencia y juicio*, ed. cit., § 25, p. 135.

³⁹ Roberto Walton, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, ed. cit., p. 185.

La génesis refiere una dimensión activa⁴², instituyente, originaria no en el sentido de una pre-existencia, sino en el del originar-se, el momento de la génesis, del llegar a ser histórico. Hay una historia interna como el núcleo y génesis de la posibilidad de la historicidad del mundo, porque la historia del mundo no es más que el enlace y entretejimiento de las historias particulares que convergen en actos de co-dar sentido:

El acto creador emprende una epojé en relación consigo mismo, muestra el doble límite; si este no es considerado, o bien caería en la locura solipsista, o en la explotación. En este establecimiento de límites de lo propio contra el autoendiosamiento y la masificación aparece implícitamente el otro: el retraimiento de sí mismo que se compromete tiene siempre a la vista al otro.⁴³

La vida del yo es vida con otros desde la génesis de su nacimiento. El instinto anímico busca al otro, y desde esta demanda se prefiguran las formas de una socialidad más compleja, en tal caso, la socialidad humana que depende de una estructura diferenciada de la sedimentación de la experiencia compartida del dar sentido. Estas son las habitualidades adquiridas que subsumen, o ya no se dejan explicar por el instinto, que están regidas, desde luego, por valores más que por necesidades elementales —o que por lo menos no se dejan reducir a estas.

Adquirimos saberes, disposiciones e incluso convicciones siempre en el seno de nuestra comunidad, somos formados siempre en el espíritu de nuestro tiempo. ¿Pero qué significa esta expresión? Korteweg es formado en la tradición artística de su época y a ella responde la interpretación de sus obras, esto es a los valores que conforman el horizonte histórico —significativo— del arte de su tiempo. El espíritu de una época designa sobre todo el conjunto de criterios de valoración bajo los que se orientan las acciones de los sujetos en sus ámbitos de desenvolvimiento (religioso, económico, político, gnoseológico). Esos valores incrustados en el tiempo conforman el sustrato del devenir histórico en el que se explica y se extiende cada época. La historia describe transformaciones, lo que se transforma son las instituciones y es este proceso de originaria co-institución de sentido a través de una efectuación concreta, lo que descubre la filosofía —fenomenológica— de la historia. El hecho es que el

⁴² El plano da lugar a la vida espiritual es el de la síntesis activa: “En la primera [síntesis activa] funciona el yo como genéticamente constituyente, por medio de actos específicos de él.” Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, ed. cit., § 38, p. 123.

⁴³ Hans Rainer Sepp, *op. cit.*, p. 28.

espíritu de una época, lo que llamamos de este modo, es un momento en el devenir histórico trascendental. Si el espíritu epocal es una unidad de sentido co-constituido trascendentalmente constituye él mismo una vía de acceso a la unidad histórico trascendental: “Todo hombre, precisamente en tanto que hombre de la comunidad que lo configura históricamente, comienza por comprender su entorno concreto, su cultura, según un núcleo y con un horizonte velado.”⁴⁴ Entonces la penetración en este horizonte puede abrir la brecha para una filosofía de la historia, una vía por la cual la fenomenología es ciencia del espíritu:

La segunda parte de *Ideas*, esbozada en invierno de 1912 junto a la primera parte, trataba de estos problemas de manera ya más amplia, y tales inicios, ya ricos de por sí, se han visto sucedidos, a partir de 1916, por una serie de nuevos y consistentes estudios para su profundización y su extensión. Usted ha puesto correctamente en evidencia las indicaciones contenidas en *Ideas I*. pero ya a partir de esta primera parte de mi obra emerge el hecho de que para mí la fenomenología no es sino la ciencia «absoluta», «universal» del espíritu.⁴⁵

Podríamos considerar que si la determinación de la vida espiritual es su ser histórico, una indagación o reconocimiento de sus estructuras elementales tendría que conducirnos a la historicidad misma patente en un acto o visible a través de un acto, el acto creador en tal caso, la actualidad creadora y recreadora ejecutante del sentido espiritual que configura la tradición. El punto de partida de la reflexión sobre la historicidad (o formación de objetividades espirituales) es el presente desde el que se despliega el decurso histórico como el donde de la instauración continua de nuevas configuraciones de sentido. Lo que se despliega desde el presente es la trama de significaciones (de obras y acciones) que orientan cada nueva apropiación (o la unidad de la *praxis*); este entramado se extiende a través del horizonte de nuestra experiencia que tiene como correlato naturalmente intachable el mundo. La fenomenología descubre que ese mundo se despliega continuamente como suelo y horizonte siempre estable de nuestras acciones, la «conciencia de horizonte» tiene como correlato, pues, el mundo como horizonte; decir horizonte es decir plano infinitamente abierto de múltiples posibilidades experienciales. Ese horizonte tiene

⁴⁴ Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, ed. cit., § 58, p. 183.

⁴⁵ Edmund Husserl, «Carta de Dietrich Mahnke, 26 de diciembre de 1927», en Renato Cristin, *op. cit.*, p. 88, Trad. Claudia Razza. (Original: Edmund Husserl, *Briefwechsel*, Band III, *Die Göttinger Schule*, editado por K. Schuhmann, asistido por E. Schuhmann, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, pp. 456-463.)

como centro cardinal el más estrecho contexto de nuestra vida presente, un horizonte con límites más íntimos al que podemos llamar horizonte de familiaridad. Tanto en la obra de Korteweg como en la del Greco, se produce un trastocamiento del horizonte de familiaridad en el que acontece la manifestación de una nueva idealidad objetiva («La oración en el huerto»). En el Greco esa familiaridad luminosa del renacimiento se convierte en el oscuro y profundo vacío de la noche, un fondo donde aparece, detrás de un sinuoso camino, el símbolo del apresamiento, la traición y el calvario de Cristo. Pero la densidad de la noche parece cobrar un peso mucho mayor sobre la precisa y naturalista exposición de la escena. Así en Korteweg el tono del ropaje y la posición más rígida de los brazos y cuerpo del apóstol Pedro nos permiten reconstruir intuitivamente la unidad del cuadro, como una transparencia que se superpone a la pintura del Greco. La obra de Korteweg, al ser destructiva en tal profundidad, se instituye como nueva unidad de sentido, piamadre de nuevas sedimentaciones que implica en sí misma, en su propio horizonte de oscuridad, el acto humanizante del Greco pero en sentido negativo, a través de una subjetivación de tal calado que termina destruyendo la intención expresiva, representativa de la expresión humana.

El *apriori* de la historia —que en su carácter estructural se expone en el análisis histórico del arte— nos aporta una vía mostrativa de la identidad histórico-trascendental que caracteriza la vida espiritual, y lo hace, de una manera especialmente transparente, al describir la raíz activa de la historicidad como condición ontológica del ser humano. Y es en esa tematización del acto creador — como núcleo de una historia fenomenológica del arte— como accedemos a la identidad de la vida humana como vida trascendental.

Entre el yo mundano y el yo trascendental no hay mediación ni sutura, porque las orientaciones elementales que determinan el sesgo de la apropiación del mundo en el cual soy un ser humano, son orientaciones trascendentales y con tales orientaciones me refiero a las habitualidades de la esfera trascendental. La realidad del mundo como horizonte histórico trasparece en el horizonte temporal de la vida trascendental. Esto se aclara a través de la estructura del *apriori* de la historia que expone el decurso histórico del espíritu, es decir, de la cultura. Toda nueva adquisición se convierte en sedimento de la experiencia sobre la que se orientarán nuevas apropiaciones, nuevas producciones o instauraciones de sentido. Como El

Greco sigue a Botticelli y Korteweg al Greco, son uno 'para' el otro, la obra de uno y otro, representan la motivación a través de la cual sus trabajos se articulan y se entienden en esa concatenación.

La fenomenología trascendental explora la historicidad constitutiva de los objetos culturales a través de las condiciones elementales de su conformación espiritual, es decir, del proceso por el cual devienen objetos con un significado apropiable o, bien, re-creable. En cualquier obra o producto cultural es explicitable esta estructura de sentido fundamental, la de su historicidad, pero la creación artística y concretamente pictórica tiene unas ventajas particulares, la primera es, quizá, su referencia activa a la tradición. En el arte la apropiación (–destrucción) de lo espiritual es explicitante de manera lúcida, de ahí su privilegio para el análisis genético de la cultura pues hay en el acto creador del artista una intención tematizante de la objetividad ideal recibida y del acto mismo de apropiación. Esta apropiación explicitante de la tradición puede ser asimilada, en el contexto del arte contemporáneo, a la idea de «ruptura»: acción de rompimiento de la tradición que reactiva el acto originario de la tradición: haciendo visible la oscilación entre los polos determinado-indeterminado que conforman el margen de juego del arte, la cultura y la historia. Tal pendulación (escenificada en el lienzo) exhibe las dos dimensiones —unitarias— de la existencia humana. La historicidad abarca como condición ontológica ambas esferas y libera por ello la identidad trascendental-humana, a través de la estructura del acto creador, de la *poiesis* como determinación de la indeterminación trascendental-humana.