

El ojo y el espíritu: pintura y metafísica en el último Merleau-Ponty

Antonio Bentivegna
Universidad de Salamanca
Departamento de Filosofía, Lógica y Estética
antonio Bentivegna@usal.es

*Ahora veo realmente «lo abstracto» en esta habitación.
Tengo la impresión de hallarme rodeado de flores o, mejor,
experimento la emoción de lo bello que dan las flores,
¡e incluso es más intensa que cuando veo flores! Y todo ello
debido únicamente a esos planos de color o,
hablando según las ideas de usted, debido a esos cuerpos de color.
(Mondrian 1973; 97).*

El objetivo de este artículo es explicar la relación entre la pintura y la dinámica en que se configuran los procesos perceptivos, tomando como referencia el pensamiento de Merleau-Ponty. En efecto, en un sentido general, según el filósofo francés la pintura es una importante tarea relacionada con la actividad de la percepción cuyo alcance no se limita a representar lo real normalmente perceptible sino a transformar la mirada misma del observador para revelar un mundo que se ubica mucho más allá de lo simplemente visible. En palabras de Javier Escribano: «El pintor toma y convierte justamente en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia» (Escribano 2004; 238).

Si, de acuerdo con Escribano, la conciencia del pintor y, más en general, del artista, se proyecta más allá del aislamiento en que el observador de un cuadro se encuentra confinado, el proceso artístico se relaciona con la actividad misma de la percepción, pero desde un punto de vista muy distinto al de la tradición moderna. Eso es porque la idea común del aislamiento de la conciencia perceptiva del espectador de una obra de arte pertenece a la tradición de la metafísica moderna, fundamentalmente dualista y basada en contraposiciones sustancialmente binarias: sentido/sinsentido, percepción/intelección, esencia/hecho, finito/infinito, naturaleza/cultura... Las dicotomías de esta concepción se han reflejado en la bifurcación moderna entre sujeto y objeto es decir, en términos pictóricos, el objeto-forma, ubicado en el mundo exterior, ha sido aislado y apartado del ojo del espectador que lo observa. En primer lugar, todo el pensamiento de Merleau-Ponty expresa una crítica radical a dicha metafísica dualista.

Paralelamente, y como consecuencia de esta misma crítica, Merleau-Ponty toma en consideración los procesos creativos y artísticos desde el punto de vista de la relación entre el intelecto humano y la esfera de la percepción sensible. Es sumamente importante considerar que dicha relación adquiere, en la obra del filósofo francés, un papel determinante en la medida en que recupera una correspondencia desatendida al menos desde el origen de la estética moderna en el siglo XVIII. En efecto, desde sus comienzos, el discurso estético sobre el arte y la belleza ha sido formulado tomando en cuenta dos posiciones distintas: *La crítica al juicio de Kant*, por una lado, y la postura del llamado «racionalismo alemán» por el otro, representada por Baumgarten y sucesivamente retomada y desarrollada hasta sus consecuencias más extremas por Hegel, en el ámbito de su sistema idealista.

En el caso de Kant, el juicio del gusto no proporciona ningún tipo de discernimiento sobre el mundo exterior y, por ende, no comporta ningún tipo de interés científico: «El juicio del gusto no es un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva. [...] y, por lo tanto, ni fundado en conceptos, ni tampoco dirigido hacia ellos» (Kant 2001; 131-2, 139). Por otro lado, la interpretación ra-

cionalista de Baumgarten reconoció el interés gnoseológico de la percepción sensible, pero sólo confinándola en la esfera del conocimiento intuitivo, una suerte de conocimiento preconsciente que se disipaba dejando el paso al intelecto y a la razón:

Puesto que mientras el apetito emana de una confusa representación del bien se le llama sensible y, por otra parte, la representación confusa se compara con la oscura a través de la parte inferior de la facultad cognoscitiva, podría aplicarse igualmente el mismo nombre a las representaciones en sí mismas, con el fin de distinguir las de este modo de las precisas representaciones intelectuales (Baumgarten 1964; 27).

Dicha postura de Baumgarten, según la cual los sentidos se asocian con la «parte inferior de la facultad cognoscitiva», proporcionando «representaciones confusas y oscuras», a saber, incomparables con las «precisas representaciones intelectuales», ha sido retomada y enunciada de manera inequívoca y extremadamente lúcida por Hegel, que además se preocupó de matizar dichas «representaciones confusas y oscuras» asignándoles, dentro de su sistema filosófico, una función oportunamente artística:

La forma de la intuición sensible pertenece al arte, de modo que el arte es el que presenta la verdad de una forma sensible. Más aún bajo una forma sensible que posee en esta apariencia suya un sentido y un significado más altos, más profundos pero que no quiere que a través del medio sensible se vuelva aprehensible el concepto como tal, en su universalidad (en Reale y Antiseri 1988; 150-1).

Por su parte, Giambattista Vico permite aclarar de qué manera dichas ideas hegelianas vinculaban el arte con las representaciones sensibles, utilizando el concepto de «actividad poética» como metáfora para relacionar la capacidad kantiana del «libre juego del intelecto», la imaginación, con la carencia absoluta de pensamiento lógico y conceptual:

Además puesto que tales géneros (que son, en su esencia, las fábulas) estaban formados por fantasías robustísimas, propias de hombre de raciocinio debilísimo, en ellas se descubren las verdaderas sentencias poéticas, que deben ser sentimientos revestidos de grandísimas pasiones, y por ello llenas de sublimidad y que despiertan el asombro (Vico 1995; 67).

Lo que despierta el asombro de Vico –que la fantasía parece relacionarse claramente con la debilidad del raciocinio– no tardará en constituirse como el postulado que sienta las bases de la estética moderna. Todas las cuestiones concernientes a esta última son el reducto de la tradición metafísica en que la disciplina filosófica, que pretende dar un sentido racional a la belleza y a las intuiciones sensibles, se ve obligada a confinarse. Por esta razón es que cualquier discurso sobre la importancia de la percepción intuitiva para explicar la realidad ha sido mirado con desconfianza. Al mismo tiempo, se ha pretendido responder a la incertidumbre que las intuiciones sensibles proporcionarían apelando hegelianamente al intelecto lógico-especulativo, que permite ordenar claramente las ideas y los pensamientos, el fundamento cartesiano de toda reflexión científica y racional.

Una primera cuestión, a la hora de abordar los escritos de Merleau-Ponty sobre pintura y metafísica, debería aclarar la simbiótica relación entre la estética tradicional y las categorizaciones absolutas de la metafísica moderna. De acuerdo con estas últimas, por ejemplo, el artista moderno –no pudiendo conciliar sus «confusas percepciones» con el raciocinio– en su apreciación de la belleza, y en búsqueda de la presunta integridad del proceso plástico, se ha desvinculado de la naturaleza, con la consiguiente inevitable disociación entre forma y contenido¹. Contra esta visión Merleau-Ponty escribe:

¹ A tal propósito Mark Rothko escribió: «El arte es entonces una cosa definida, una especie de la naturaleza, y como cualquier especie en el mundo físico actúa de acuerdo a sus propias leyes. [...] De ahí que, para hacer un estudio inteligente del arte como arte, hay que asignar al artista su lugar en este proceso. Esta es la constante, la única constante que proporcionará una explicación inteligible de su función como artista. [...] Las leyes de la pintura en sí mismas nos proporcionan la constante inevitable, el punto de referencia, la medida que hace que las diferencias se interrelacionen unas con otras y sean inteligibles» (Rothko 2004; 63-6).

Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation. On dirait que devant lui les mots d'ordre de la connaissance et de l'action perdent leur vertu. [...] Comme s'il y abatí dans l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence (1964; 14-5)².

En este sentido, Merleau-Ponty plantea un desafío al arte moderno que va mucho más allá de la simple búsqueda de una nueva teoría sobre el arte y la percepción. En efecto, la novedad de su pensamiento estriba en que, mientras por un lado considera la percepción sensible como una forma auténtica de conocimiento –a saber, una actividad que proporciona cierto grado de comprensión de la realidad objetiva– por el otro advierte que dicha actividad no tiene por qué configurarse desde el contraste con el momento más propiamente intuitivo de la conciencia. De esta manera, Merleau-Ponty intenta restituir a la experiencia sensible del artista un valor más auténtico, liberándola de las mallas excluyentes de los sistemas filosóficos herederos del racionalismo idealista y del positivismo cientificista. Esta cuestión aclara el primer aspecto de la crítica merleau-pontiana, a saber, el ataque al principio de la objetividad científica intrínseco en todo discurso de matiz racional-idealista y neopositivista:

La science manipule les choses et renonce á les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel. Elle est, elle a toujours été, cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, ce parti pris de traiter tout être comme «objet en general», c'est-à-dire á la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant prédestiné á nos artifices (Merleau-Ponty 1964; 9)³.

² «El pintor es el único que se otorga el derecho de mirar todas las cosas sin ninguna obligación de evaluarlas. Se diría que frente a él las palabras claves “conocimiento” y “acción” pierden todo su poder [...]. Es como si hubiese en la actividad del pintor una urgencia que supera toda las demás necesidades». Traducción del autor.

³ «La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Se construyen modelos internos y, operando

Atendiendo al pasaje anterior, la ciencia manipularía la realidad operando a través de modelos generalizadores que reducen la inmediatez y la transparencia de las actividades perceptivas y epistémicas. Pero Merleau-Ponty está muy lejos de pretender recuperar dicha «inmediatez» siguiendo el principio kantiano del desinterés del momento estético-contemplativo⁴. Por el contrario, lo que el filósofo francés hace es reubicar el momento propiamente estético en la dimensión anti-kantiana del compromiso del artista con la realidad. Dicho compromiso se instituye a través del *cuerpo humano*, vínculo que hace posible toda actividad perceptiva y artístico-cognitiva: «Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en pretant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture» (Merleau-Ponty 1964; 16)⁵.

Ya en la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty había aclarado su postura en relación a la necesidad de concebir la actividad del *ego cogito* más allá de la filosofía de Descartes, que habría creado una falsa contraposición entre el momento propiamente especulativo, el cogito cartesiano, y la experiencia vivida que remite al contacto directo con los objetos del mundo físico (Merleau-Ponty 1975; 379-417). La actividad del *cogito* no se reduce a un monólogo de la mente humana consigo misma; por el contrario, los impulsos y las motivaciones que conducen a Descartes a plantearse la pregunta sobre su propia existencia remiten al mundo exterior. La metafísica moderna, fundamentalmente cartesiana, pretende reducir la experiencia a la actividad de la mente apartándola de toda contingencia necesaria para desentrañar

en estos índices o variables dentro de las transformaciones permitidas por sus definiciones, de vez en cuando se confronta con el mundo efectivo. Ella es, y siempre ha sido, aquel pensamiento admirablemente activo, ingenioso, ocasional, aquella postura tomada previamente con el fin de considerar cada entidad como "objeto en general", es decir, como si no fuese nada para nosotros y aun así se encontrara predeterminado para nuestros artificios». Traducción del autor.

⁴ De acuerdo con este principio Kant asignó a la belleza su propia función expresiva emancipándola de todo vínculo con el beneficio y con la facultad del deseo: «Ahora bien, cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación (intuición o reflexión) [...]. Se quiere saber tan solo si esa mera representación del objeto va acompañada en mí de satisfacción, por muy indiferente que me sea lo que toca a la existencia del objeto de esa representación» (Kant 2001; 133).

⁵ «Y, en efecto, no se sabe cómo un Espíritu podría pintar. Es prestándole su cuerpo al mundo que el pintor transforma el mundo en pintura». Traducción del autor.

el sentido de la realidad: «Cuando digo que las cosas son trascendentes, significa que no las poseo, que no las rodeo, son trascendentes en la medida en que ignoro lo que son y en que afirmo ciegamente su existencia desnuda» (Merleau-Ponty 1975; 379).

El siguiente paso es ahora el de aplicar este concepto a la reflexión estética. Puesto que, siguiendo a Merleau-Ponty, la mente no contempla el mundo de forma neutral en un sentido cartesiano, el concepto kantiano del desinterés, en la medida que supone un observador ajeno al mundo contemplado, no aclararía entonces el problema artístico. En efecto, la reducción kantiana al vínculo entre lo bello y la «representación sin concepto»⁶ ha contribuido a legitimar el aislamiento del sujeto contemplativo, relegando la misma experiencia de la visión a una dimensión imaginativa, finalmente ilusoria. No obstante, afirma Merleau-Ponty, el ojo no se limita a registrar datos exteriores, sino que introduce al espectador dentro del mundo que contempla. Dicha inclusión es remarcada por el francés utilizando la metáfora del cuerpo humano como referencia inmediata: «[...] il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement» (Merleau-Ponty 1964; 16)⁷.

El movimiento, según Merleau-Ponty, es el elemento nuevo que, a medida que se entrelaza con la visión, introduce al cuerpo como referente y modifica el proceso de contemplación estética desde un punto de vista dinámico. Sin embargo, el punto de vista predeterminado desde el cual es posible percibir el mundo no puede fijarse fuera del mismo mundo que se vislumbra. De esta manera, el espectador vive literalmente proyectado dentro de la misma realidad espacio-temporal que contempla, al tiempo que la percibe. El «sujeto puro», la idea según la cual la contemplación estética arrancararía el objeto contemplado de la corriente del mundo manteniéndolo aislado ante un hipoté-

⁶ «Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción "universal"» (Kant 2001; 141).

⁷ «[...] hay que reencontrar el cuerpo operante y eficaz que no es una porción de espacio, un conjunto de funciones, que es un entrelazamiento de la visión con el movimiento». Traducción del autor.

tico espectador⁸, es inconciliable con la teoría de Merleau-Ponty, que pretende restituir a la obra de arte la dimensión espacio-temporal a que pertenece.

Atendiendo a lo anterior, el primer objetivo de Merleau-Ponty es reconfigurar el espacio de la experiencia artística mucho más allá de los límites fijados por la estética moderna. La teoría fenomenológica es entonces un vehículo para trasladar el arte hacia la dimensión del compromiso con la realidad, compromiso que el observador ha de instaurar con el mundo para poder percibir los objetos. Dicho compromiso no se ajusta a la experiencia kantiana que remite a la distancia óptica, cartesiana, entre un sujeto perceptor y un objeto percibido: este compromiso determina que toda experiencia estético-perceptiva sólo se puede instaurar dentro de un marco de relaciones puntuales y dinámicas que se establecen a partir de los cuerpos en movimiento que las generan:

Mon mouvement est la suite naturelle et la maturation d'une vision. L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. [...] C'est un soi, non par transparence, comme la pensée [...] mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui que touche à ce qu'il touche [...] les choses sont une annexe ou un prolongement de lui-meme [...] et le monde est fait de l'étoffe meme du corps (Merleau-Ponty 1964; 18-19)⁹.

El vínculo entre *le monde et le corps*, el mundo y el cuerpo, se refleja tanto en la manera de percibir el mundo, por parte del espectador, como

⁸ A tal propósito Schopenhauer escribió: «En la contemplación conocemos no la cosa particular, sino una idea [...] Y la idea no sólo está emancipada del tiempo, sino también del espacio, pues no es la forma espacial y fugitiva, sino su expresión, su significado puro, su esencia más interna lo que me manifiesta y me habla; y esto es propiamente la idea, algo que puede permanecer idéntico a pesar de la gran diferencia de relaciones espaciales que presenta la forma». (Schopenhauer 2010; 250-251).

⁹ «Mi movimiento es el proseguimiento natural y la maduración de una visión. [...] El enigma está en el hecho de que mi cuerpo es al mismo tiempo vidente y visible. [...] Se reconoce a sí mismo no por transparencia como el pensamiento [...] más bien por confusión, narcisismo, inherencia de él que ve lo que ve, de él que toca lo que toca [...] las cosas son su anexo o prolongación [del cuerpo] [...] y el mundo está hecho de la misma materia del cuerpo». Traducción del autor.

en la forma de representarlo, por parte del artista. En efecto, Merleau-Ponty se sitúa en una dimensión muy compleja dentro de la tradición fenomenológica husserliana en la medida en que concibe la existencia corporal como un momento ineludible con el que el filósofo se enfrenta a la hora de establecer las razones de su existencia, su vínculo con el mundo. El acto de la percepción, según Merleau-Ponty, no remite a la existencia como mera posibilidad sino como inmanencia, necesidad. La realidad sensible y corporal es el único instrumento que tenemos para el despliegue de las facultades racionales, sin embargo, la conciencia, desde el punto de vista cartesiano, se configura simplemente desde el desarrollo complejo de la *perceptio*, aunque incluyendo las actividades intuitivas relacionadas con la esfera sensible (error común, como se dijo más arriba, a Baumgarten y a las estéticas de corte idealista). No obstante, Merleau-Ponty considera que el discernimiento de la realidad expresa mucho más que un simple pasaje desde la acción intuitiva al conocimiento analítico y racional. En efecto, el conocer es parte de la actividad sensible que se establece desde el movimiento del cuerpo que crea múltiples relaciones dinámicas entre individuos y objetos dentro de un espacio compartido. Dichas relaciones entre sujetos y objetos son expresadas por Merleau-Ponty a través del concepto de «habitar» (Merleau-Ponty 1964; 9). Habitar el mundo es, al fin y al cabo, una manera –probablemente la única– para conocerlo plasmando, al mismo tiempo, la conciencia.

El *ego cogitans* cartesiano, queda entonces relegado dentro de su efectiva existencia corpórea. El arte se instala en este espacio de coexistencia plasmando distintos tipos y niveles de relaciones compartidas que toman como referencia principal la experiencia sensible, es decir, el cuerpo. Sin embargo, podría sorprender el interés especial que –dentro del mundo de las artes– Merleau-Ponty concede a la pintura, mucho más «inmaterial», por ejemplo, que la arquitectura y la escultura¹⁰. En realidad, se trata de una equivocación que aún nos

¹⁰ A tal propósito, es importante recordar la categorización que hace Hegel dentro del mundo de las artes, asignando a la pintura el lugar intermedio entre la arquitectura y la escultura (aún demasiado vinculadas con la materia física) y la música y la poesía, las más «espirituales» de las artes (Hegel 2006; 369- 545).

vincula a modelos interpretativos que remiten a la tradición de la metafísica dualista. Para eliminar esta duda, Merleau-Ponty elige a un pintor «moderno», Paul Cézanne, señalando cómo en su pintura se expresaría una síntesis ejemplar del fenómeno perceptivo que es, al mismo tiempo, una crítica eficaz a la concepción moderna del espacio cartesiano.

A tal propósito, Merleau-Ponty dedicó algunos de sus principales escritos a la pintura de Cézanne, entre los que destacamos: *La duda de Cézanne* (Merleau-Ponty 2000; 33-56), donde toma por primera vez al pintor francés como referencia; *L'oeil et l'esprit*, (Merleau-Ponty 1964), donde desarrolla conceptualmente el análisis de la pintura de Cézanne; y *El lenguaje indirecto y las voces del silencio* (Merleau-Ponty 1973; 47-116) en que retoma, poco antes de su muerte, el tema de la pintura de Cézanne. En todos ellos, Merleau-Ponty destaca distintos aspectos significativos en el trabajo de Paul Cézanne.

Resulta de interés el planteamiento del filósofo sobre la renuncia a la mimesis que llevaría a cabo Cézanne, sin por ello verse obligado a sacrificar la construcción representativa de los «objetos sólidos», operación común a muchos otros artistas impresionistas de la misma época, que lograron esfumar y diluir los objetos representados en los cuadros hasta hacerlos «desaparecer». Por el contrario, Cézanne – según Merleau-Ponty– crearía objetos más «sólidos» convirtiendo el lienzo y el color en una misma sustancia óptica (ver Doran 1980).

De esta manera, la renuncia a la mimesis no es una renuncia a la realidad concreta, a saber, a los objetos sólidos que habitualmente el ojo percibe, sino una crítica a la llamada «objetividad de la visión» que tiene sus raíces en el arte clásico y encuentra su máximo desarrollo durante el Renacimiento italiano con la invención de la perspectiva¹¹. Oponiéndose a la idea de mimesis, según la cual una representación pictórica reproduce objetos visibles del mundo exterior, la pintura de Cézanne realiza la paradoja de intentar representar lo visible antes de

¹¹ A tal propósito, Georg Simmel define el espíritu renacentista como una forma de «convencionalismo» que remite, en última instancia la persistencia de una determinada manera de percibir la realidad que se acepta como una forma de convención social (Simmel 1988; 164).

que esto se haya establecido claramente como un objeto frente a nuestros ojos. De esta manera, el pintor expresa una importante relación entre el objeto representado y la actividad en que se configura el mismo fenómeno perceptivo. Esto aclara la idea expresada por Paul Klee que concibe la tarea del pintor como la de intentar hacer visible lo invisible, en lugar de representar lo simplemente visible (ver Klee 2007).

Naturalmente, la analogía con lo «invisible» no puede ser tomada en cuenta como la trivial reproducción de objetos que normalmente no se ven porque yacen ocultos o escondidos. Más bien se trata de un proceso en que el pintor reproduce la experiencia perceptiva que experimenta a la hora de pintar un cuadro, a saber, ciertas condiciones básicas que hacen posible la misma actividad de pintar. En el caso de la pintura de Cézanne, dichas condiciones remiten a una suerte de des-objetivación de la forma que las ciencias físico-matemáticas asignan previamente a todos los objetos visibles. En contra de esto, el pintor se enfrenta a la realidad exterior creando nuevos tipos de objetos visibles cuya existencia se configura más allá del prejuicio excluyente de la ciencia objetivista:

Précoce ou tardive, spontanée ou formée au muse, sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-meme. [...] Instrument qui se meut lui-meme, moyen qui s'invente ses fins, l'oeil est ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main. [...] La vision du peintre est une naissance continuée (Merleau-Ponty 1964; 25-6, 32)¹².

Desde este punto de vista, la pintura no es entonces un mero artificio, una proyección mimética de los objetos que reproduce. Muy lejos de mostrarnos objetos ausentes, la pintura reproduce el espacio de dicha ausencia; esto explicaría por qué, por ejemplo, percibimos la ilusión

¹² «Precoz o tardía, espontánea o cultivada en los museos, la visión del pintor aprende solamente viendo, sólo aprende de sí misma. [...] Instrumento que se mueve por sí mismo, medio que se crea sus propios fines, el ojo es lo que ha sido tocado de cierto impacto con el mundo, y lo restituye a lo visible a través de signos trazados por la mano. [...] La visión del pintor es un nacimiento prolongado». Traducción del autor.

de la tridimensionalidad cuando miramos un cuadro, es decir, un objeto bidimensional (Merleau-Ponty 1964; 44). En este sentido Merleau-Ponty aclara que: «C'est donc ensemble [dans la peinture] qu'il faut chercher l'espace et le contenu» (1964; 66)¹³. Si no podemos, entonces, separar el «contenido» de un cuadro del espacio en que dicho contenido se representa, el ojo del pintor queda vinculado al espacio de la representación. En dicho espacio el ojo envuelve y transforma el objeto en relación a su propia actividad perceptiva: «L'espace n'est plus celui dont parle la Dioptrique, réseau de relations entre objets [...] Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi» (Merleau-Ponty 1964; 58-9)¹⁴.

De esta forma, el pintor crea un tipo de orden representativo que se establece desde la relación entre el ojo y las cosas circundantes, sin embargo, este es un orden distinto del que establecen la ciencia y la filosofía. Asimismo, la pintura desarrolla un nuevo tipo de intervención sobre la realidad percibida, permitiendo al ojo modificar el conjunto de relaciones que se establecen al interior del espacio del cuadro. En dicho espacio, el cuerpo del espectador es puesto al centro de la composición. La centralidad del cuerpo es expresada desde el punto de vista del objeto observado (en este caso el cuadro) que deja de ser percibido como una simple superficie plana y bidimensional, convirtiéndose en un objeto que engloba todos los aspectos, o puntos de vistas, incluyendo también la profundidad, la textura y el olor¹⁵.

Considerando lo anterior, la famosa metáfora de Ernst Gombrich se llena de sentido al reflexionar sobre la tarea del pintor, que no sería la de pintar lo que ve, sino la de ver lo que pinta. La percepción, desde este punto de vista, se asemeja mucho a una reconfiguración, a una re-

¹³ «Por lo tanto, [en la pintura] es esencial buscar el espacio y el contenido». Traducción del autor.

¹⁴ «El espacio no es más el de la Dioptrique, una red de relaciones entre objetos [...] Yo no lo veo según su involucro exterior, sino lo experimento desde el interior, estoy envuelto en él. A pesar de todo, el mundo está alrededor de mí, no en frente de mí». Traducción del autor.

¹⁵ Esta cuestión está en la base de la crítica que Merleau-Ponty hace a la Dioptrique de Descartes (Merleau-Ponty, 1964; 36-60).

construcción *gestáltica* y constante de la realidad que, naturalmente, no concluye con la producción de un cuadro:

Si nulle peinture n'achève la peinture, si meme nulle oeuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles (Merleau-Ponty 1964; 92-3)¹⁶.

De esta manera, se podría decir que el cuadro no representa el objeto que se oculta ante nuestros ojos, sino el espacio donde lo representado toma forma y cobra sentido. Con respecto a esto último, hay que añadir que no se trata de algo que el artista determina independientemente de sus relaciones con el mundo circundante:

[...] El genio de Cézanne consigue que las deformaciones de la perspectiva, por la disposición de conjunto del cuadro, dejen de ser visibles por sí mismas ante una mirada global, y contribuyan solamente, como ocurre en la visión natural, a dar la impresión de un orden naciente, de un objeto que está apareciendo, que se está aglomerando ante nuestros ojos (Merleau-Ponty 2000; 40-1).

Esta idea contrasta radicalmente con la concepción representativa según la cual el pintor «abre una ventana» en el mundo, a saber, un punto de vista relativo, aunque absoluto, desde el cual se refleja con exactitud todo lo que el ojo percibe. Basándose en este principio, Antonio Manetti, en pleno Renacimiento italiano, pudo afirmar que la pintura, desde el punto de vista de la perspectiva, implica que «el pintor de tal perspectiva supone que ha de verse desde un solo punto,

¹⁶ «Si ninguna pintura particular representa la pintura, si ninguna obra de arte es totalmente acabada, esto es porque toda creación cambia, altera, aclara, profundiza, confirma, exalta, recrea o crea anticipándolas todas las demás. Si las creaciones no son un dado adquirido, no es sólo porque pasan, como todas las cosas, sino porque tiene prácticamente toda la vida delante de ellas». Traducción del autor.

fijado en referencia a lo alto y a lo ancho de la pintura, y a la distancia adecuada. Visto desde otro punto el efecto de la perspectiva se distorsiona» (Valverde 1987; 80). Considerando la idea mimética que avala implícitamente esta concepción, el pintor se dedica a reproducir una copia fidedigna de lo que su ojo percibe. Sin embargo, un objeto visto en perspectiva es el resultado de la mirada del artista que lo captura arbitrariamente desde un punto fijado en el espacio. La perspectiva disimula la pretensión de aspirar a convertir dicha relatividad del ojo del pintor en «naturalidad» de la visión. Alberti aclara este punto: «El edificio es un cierto cuerpo hecho, como todos los demás cuerpos, de diseño y de materia: el uno se produce por el ingenio, la otra por la naturaleza, por donde se procede con aplicación de mente y de pensamiento, y la otra con arreglo y selección» (Valverde 1987; 81).

Lo más paradójico de esta concepción de Alberti es que la invención de la perspectiva termina identificándose con la «naturaleza de la visión», es decir, con el mundo que puede ser percibido de manera objetiva. La representación del mundo que hace el científico se extiende a la del cuadro que hace pintor. Andre Malroux intentó alejarse de esta idea asignando a la pintura moderna un importante papel de transgresión y ruptura con la concepción mimética sugiriendo que el artista moderno abandona la pretensión de expresar una visión real y objetiva de la realidad centrándose en el punto de vista íntimo, particular y subjetivo (ver Larrison 2010). Se trataría de una actitud que caracteriza el artista moderno, que abandona los límites impuestos al arte por las ciencias empíricas y por la lógica especulativa. En palabras de Friedrich: «La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse» (Arnaldo 1994; 53).

Sin embargo, esta postura es en sí misma consecuencia de la dialéctica objetivo-subjetivo de la metafísica cartesiana. En efecto, no existe una forma «absoluta», es decir, objetiva que se pueda asignar a la realidad representada. Esta imposibilidad de representar universalmente la realidad en un cuadro es intrínseca al mismo problema de la percepción, donde la visión del artista se convierte en un ojo fluctuan-

te que construye la realidad a medida que la percibe. Sin embargo, mientras –por un lado– el arte clásico se ha centrado en el «convencionalismo representativo» (Simmel 1988; 164) es decir, ha aceptado la interpretación predeterminada de la realidad considerándola como verdadera, el arte moderno, siguiendo el modelo kantiano, ha privilegiado la experiencia directa y subjetiva del vidente.

Los pintores clásicos se han dedicado a representar miméticamente formas cuya interpretación había sido previamente establecida, mientras los modernos se han centrado en el proceso interpretativo de la realidad aproximándose a la visión dinámica y múltiple, desde el punto de vista de la perspectiva. En este sentido, la pintura moderna planteó un importante desafío para la teoría de la percepción eliminando todo tipo de llamamiento a un ojo inocente, es decir, a un punto de vista convencional y exclusivo que ha de condicionar previamente la actividad perceptiva, la mirada del artista. El mismo Descartes, en su *Dioptrique*, consideraba la pintura como un artificio que presenta proyecciones similares a las cosas que vemos ante nuestros ojos, produciendo objetos en el espacio a pesar de que estos no existen realmente ante nosotros. No obstante, Descartes privilegió la dimensión del dibujo (donde los colores son más bien adornos) reduciendo la visión a la percepción óptica meramente bidimensional que, en palabras de Ilya Prigogine, termina excluyendo al observador del mundo exterior observado:

[...] una descripción es tanto más objetiva cuanto más elimina al observador, cuanto más se realiza desde un punto de vista exterior al mundo –es decir, de hecho, desde un punto de vista divino al cual el alma humana, creada a la imagen de Dios, tenía acceso desde los primeros tiempos (Prigogine 1983; 55-6).

Esta concepción cartesiana dibuja aquel espacio absoluto que está en la base ontológica de la pintura clásica y renacentista. La pintura moderna, oponiéndose a esta concepción, configura una nueva relación entre el objeto percibido, el espacio y el Ser ontológico. Cézanne encarna el artista que se enfrenta a esta nueva relación con el espacio, en

la medida en que sustituye el sujeto-contemplativo kantiano con un nuevo sujeto «encarnado». La novedad estriba en que el nuevo sujeto ya no se constituye como un punto en el espacio que encierra toda la visión, sino como el grado cero de toda relación espacial. Por esto afirma Merleau-Ponty que el mundo está alrededor del sujeto y no frente a él, es decir, que el espacio se despliega y lo envuelve. Dicho espacio ya no es concebible como referencia externa a un sujeto, sino inherente al sujeto mismo.

Este discurso conduce a Merleau-Ponty al nuevo concepto de *profundidad*. Nace aquí una aparente paradoja, puesto que la experiencia de la profundidad exige tanto la necesidad de penetrar en el espacio como la de mantener la distancia óptica de las cosas observadas. Merleau-Ponty intenta resolver la paradoja relacionando la profundidad con la *invisibilidad*, esta suerte de esencia constitutiva que está en la base de nuestras relaciones con las cosas mismas: «El pintor, como el poeta, expresa su encuentro con el mundo que, de no ser expresado, quedaría para siempre encerrado en lo profundo de su conciencia» (Merleau-Ponty 2000; 246).

La concepción merleau-pontiana es especialmente significativa a la hora de enfrentarse con los límites fijados por la estética convencional, sobre todo al momento de intentar expresar una teoría general satisfactoria sobre la sensibilidad. Dichos límites están intrínsecamente dados por la imposibilidad de concebir las actividades de percibir y pensar como partes distintas de un proceso global vinculado con el sentir, lo cual implica el reconocimiento de que toda percepción es simultáneamente el resultado de estímulos físico-corporales y de complejas mediaciones conceptuales. A tal propósito afirma Mario Perniola:

[...] el sentir del siglo XX no remite ni a Kant ni a Hegel. En cambio [la estética] puede definirse empleando el adjetivo de [estética] fisiológica. [...] A través del estudio sobre el sentir los nuevos filósofos han dejado de lado la tradición post-kantiana y post-hegeliana [...] y su pensamiento podría definirse como una «neo-estética»,

si dicha expresión no fuese ella misma fuente de equivocaciones y malentendidos (Perniola 1997; 8, 154).

En esta dirección, probablemente el último trabajo de Merleau-Ponty se acerque a la nueva concepción de la *neo-estética*, o *estética del sentir*, prefigurada por Perniola, tomando en cuenta tanto los límites de la estética tradicional como los nuevos problemas de naturaleza especulativa y filosófica que derivan de la ampliación y el desarrollo de la teoría de la percepción inaugurada por Husserl.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnaldo, J. (1994). *Fragments para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.
- Baudelaire, C. (1997). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Antonio Machado Libros (Visor).
- Baumgarten, A. G. (1964). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, J. A. Miguez (trad.). Buenos Aires: Aguliar.
- Descartes, R. (2009). *La búsqueda de la verdad mediante la luz natural*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Doran, M. (1980). *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Escribano, J. (2004). *Sujeto encarnado y expresión creadora: aproximación al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*. Cabrils: Prohom.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Filosofía del arte o Estética: Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, D. Hernández (trad.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Kant, I. (1989). *Crítica del juicio*, M. García Morente (trad.). Madrid: Espasa Calpe.
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*, P. Ires (trad.). Buenos Aires: Ed. Cactus.
- Larison, M. (2010). Merleau-Ponty: filosofía y pintura. *Viso. Cader-nos de estética aplicada* 8. [http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_MarianaLarison.pdf].

- Da Vinci, L. (1986). *Tratado de pintura*, A. González (ed.). Torrejón de Ardoz: Akal.
- Merleau-Ponty, M. (2009). *Elogio y posibilidad de la filosofía. Resúmenes de los cursos del Collège de France 1952-1960*. Almería: Editorial Universidad de Almería.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *El mundo de la percepción: siete conferencias*, V. Goldstein (trad.). México: Fondo de cultura económica.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *Basic writings*, T. Baldwin (ed.). Londres: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Le visible et l'invisible; suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*, J. Cabanes (trad.). Barcelona: Península.
- Merleau-Ponty, M. (1964a). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964b). *Signos*, C. Martínez y G. Oliver (trads.). Barcelona: Seix Barral.
- Mondrian, P. (1973). *Realidad natural y realidad abstracta*, R. Santos (trad.). Barcelona: Barral.
- Perniola, M. (1997). *L'estética del Novecento*. Bolonia: Il Mulino.
- Prigogine, I., Stengers I. (1983). *La nueva alianza: Metamorfosis de la ciencia*, J. J. Sáenz (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Reale, G., Antiseri, D. (1988). *Historia del pensamiento filosófico y científico* (tomo tercero), Andrés Iglesias (trad.). Barcelona: Editorial Herder.
- Rothko M., (2004). *La realidad del artista. Filosofías del arte*, M. Abdala (trad.). Madrid: Editorial Síntesis.
- Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación* (volumen I). De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente. En *Obras Schopenhauer I*. Madrid: Gredos.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*, G. Moñoz y S. Mas (trads.). Barcelona: Ediciones Península.
- Valverde, J. M^a. (1987). *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel.
- Vico, G. (1995). *Ciencia nueva*, R. de la Villa (trad.). Madrid: Tecnos.

RESUMEN

En *L'oeil et l'esprit* Merleau-Ponty aplica su interpretación fenomenológica a la pintura de Paul Cézanne. Partimos de la premisa de que su explicación tiene un significado profundamente metafísico, es decir, no puede ser objeto de una simple demostración. El problema de la representación es propuesto desde el punto de vista de la interdependencia de relaciones entre sujeto y objeto, representante y representado. De acuerdo al análisis de Merleau-Ponty el objeto que se representa en el cuadro no es simplemente la imagen de lo representado, puesto que toda representación incluye también su dimensión «auto-figurativa». A la definición del cuerpo que hace Merleau-Ponty no puede aplicarse el concepto cartesiano de *res extensa*, se trata de una idea que trastoca todas las anteriores concepciones sobre el acto de mirar, puesto que el cuerpo-sujeto se transforma perpetuamente en relación con la actividad perceptiva que es al mismo tiempo auto-generadora del mundo y fuente de discernimiento del mismo.

Palabras clave: representación artística, dimensión auto-figurativa, ver, Merleau-Ponty, Cézanne.

ABSTRACT

In *L'oeil et l'esprit* Merleau-Ponty applies his phenomenological interpretation to the painting of Paul Cézanne. We assume that his account has a deeply metaphysical meaning, that is, it can not be object of a simple demonstration. The problem of representation is proposed from the point of view of the interdependence of relations between subject and object, what represents and what is represented. According to Merleau-Ponty's analysis the object depicted in the picture is not simply the image of what is represented, since any representation also includes a «self-figurative» dimension. The Cartesian concept of *res extensa* doesn't apply to Merleau-Ponty's definition of the body; it is an idea that overturns all previous conceptions of the act of looking,

since the body-subject becomes perpetually in relation to the perceptual activity that is both, self-generating world and a source of the world discerning.

Key words: artistic representation, self-figurative dimension, looking, Merleau-Ponty, Cézanne.