

II. ARTÍCULOS

Nicolás Leandro Fagioli

La vía de la sensación. Anotaciones sobre la estética de la pintura de Merleau-Ponty

Resumen: *En este escrito se exploran algunas consideraciones de Merleau-Ponty en torno a la pintura. El recorrido será guiado por la noción de sensación, concepto que el filósofo toma del pintor francés Paul Cézanne. El objetivo es dilucidar el modo en que el autor encuentra en Cézanne, y en la pintura modernista en general, una vía para edificar una nueva concepción de la experiencia sensorial. Esta concepción será central para las reflexiones tardías del fenomenólogo, aquellas en las que se exagera el matiz ontológico de su filosofía desarrolladas principalmente en *Lo visible y lo invisible*.*

Palabras claves: *Sensación, Experiencia, Merleau-Ponty, Cézanne, Naturaleza*

Abstract: *In this writing, we delve into some of Merleau-Ponty's considerations regarding painting. The exploration will be guided by the notion of sensation, a concept that the philosopher adopts from the French painter Paul Cézanne. The aim is to elucidate how the author finds, in Cézanne and in modernist painting in general, a pathway to construct a new conception of sensory experience. This conception will be central to the philosopher's later reflections, particularly those in which the ontological aspect of his philosophy is emphasized, mainly developed in *The Visible and the Invisible*.*

Key words: *Sensation, Experience, Merleau-Ponty, Cézanne, Nature*

1. Introducción

Años antes de emprender la escritura de *Lo visible y lo invisible*, obra póstuma publicada en 1964, Merleau-Ponty ya había destacado que, adelantándose a la filosofía, la pintura y la literatura vislumbraban de manera muy clara una nueva concepción de la experiencia sensorial. Incluso afirma que es posible encontrar en aquellas disciplinas una mejor expresión de su ontología tardía en pleno desarrollo entre los años '50 y '60 del siglo pasado.¹ Durante el modernismo pictórico, movimiento diverso en el que incluimos a pintores tan disímiles como Cézanne, Kandinsky o Matisse, ocurre el surgimiento de una suerte de gesto, de marca de época que inaugura un modo de entender la percepción. Más adelante, ya en lenguaje filosófico, este gesto sería objeto de estudio de la ontología fenomenológica merleau-pontiana. El filósofo atribuye a los pintores modernistas de finales del siglo XIX y principios del XX un tipo de intuición particular, intuición inmediatamente traducible en términos filosóficos.

El presente trabajo indaga en la estética merleau-pontiana con el objetivo de explorar el modo en que el filósofo descubre en la pintura



modernista una concepción de la percepción en la cual se apoya para edificar su ontología fenomenológica tardía. Para ello en el primer apartado se explora la relación entre percepción y naturaleza, conexión que el filósofo analiza en la obra de Paul Cézanne. En la segunda sección se explora lo que entendemos como un gesto moderno, una nueva idea de visibilidad motorizada por el artificio técnico de los pintores modernistas. En el tercer apartado se intentará dar forma a lo que denominamos como vía de la sensación, un modo de entender tanto el arte como la experiencia que resulta alternativo al de la representación. En el cuarto párrafo se explora el concepto de *voyance*, una noción merleau-pontiana poco frecuentada pero que refleja de un modo fiel el modo en que el autor entiende el aporte de la pintura a la filosofía.

2. Sensibilidad y naturaleza

La categoría central de la estética merleau-pontiana de la pintura es la de *sensación*. Si bien es una noción que el autor desarrolla en *Fenomenología de la percepción*, en efecto es la categoría que da título al primer apartado de la introducción, en la presente investigación la analizaremos en relación con las consideraciones de Cézanne en torno a este concepto. Para Cézanne la sensación era lo que el pintor debe plasmar en la tela. La obra del pintor francés se erige como una suerte de ejemplar o paradigma para los desarrollos merleau-pontianos tardíos en torno a la experiencia sensorial. Esto tiene un carácter tal que, en efecto, la obra cezanniana es el germen no solo de esta noción central sino también de una nueva idea de naturaleza, otra de las líneas de investigación del fenomenólogo que quedó inconclusa tras su muerte.

Podríamos definir el proyecto merleau-pontiano como el intento de dar forma a una rehabilitación ontológica de lo sensible, es decir, la pretensión de dar peso a la percepción como objeto de una suerte de ontología fenomenológica. Dicha rehabilitación resulta transversal a la totalidad de su pensamiento y culmina con la interrumpida ontología de la carne, reflexión que domina los últimos años de su producción.

Tanto el concepto merleau-pontiano de sensación como el de naturaleza abrevan en la comprensión cezanniana del arte, asimismo si quisiéramos graficar el oscuro concepto de carne, deberíamos remitirnos al trazo de Cézanne.² En efecto, encuentra en su pintura un contacto de todas estas dimensiones. El propio pintor afirmaba que lo que pretendía pintar no era un cuadro sino «un trozo de naturaleza». Merleau-Ponty explica: «Su pintura sería una paradoja: buscar la realidad sin abandonar la sensación, sin otra guía que la impresión inmediata de la naturaleza, sin acentuar los contornos, sin encuadrar el color dentro del dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro» (2012, 248).

En base a esto dos cuestiones resultan determinantes. En primer término, la ya mencionada cercanía entre sensación y naturaleza. Merleau-Ponty lee la intuición cezanniana en términos de una sensibilidad asociada a la naturaleza, como si el pintor hiciera el intento de plasmar ese momento de encuentro entre dos dimensiones en principio disímiles.³ En segundo lugar, es a partir del artificio técnico que Cézanne pinta el acontecimiento de la sensibilidad misma. Hay un modo, una correspondencia entre aquello que se intenta captar y el cómo hacerlo. Cabe interrogarse, ante este panorama cuál es el carácter de la naturaleza cezanniana. A fines del siglo XIX no es extraño encontrar artistas cuya obsesión principal sea esta cuestión. Podría considerarse una de las herencias más potentes que la modernidad le debe al romanticismo. Sin embargo, la visión de Cézanne de la naturaleza no era la de los impresionistas de su tiempo. Si bien estos últimos querían pintar el modo en que los objetos hieren nuestros sentidos, Cézanne no congeniaba con el modo y la técnica impresionista. La división tonal y la así llamada «pintura de atmósfera» *ahogaban*, según la terminología de Merleau-Ponty, al objeto. Más que representar a un objeto dentro de su atmósfera Cézanne quería «encontrarlo detrás de la atmósfera» (Merleau-Ponty 2012, 248). La naturaleza que busca el pintor no es la de los impresionistas, la cual estaba ya condicionada por una técnica y una paleta de color que distorsionaba, según él, la impresión en los sentidos.

La naturaleza en Cézanne se asemeja a una suerte de mundo en formación o de estado primordial del mundo anterior al contacto con la sensación, como describe Merleau-Ponty:

No quiere separar las cosas fijas que se ofrecen a nuestra mirada de la forma fugaz con que aparecen; quiere pintar la materia en trance de adquirir forma, el orden que nace por medio de una organización espontánea. No establece escisión entre los sentidos y la inteligencia, sino entre el orden espontáneo de las cosas percibidas y el orden humano de las ideas y las ciencias. Percibimos las cosas, nos entendemos acerca de ellas, estamos anclados en ellas, y sobre este pedestal de naturaleza construimos ciencias. Este mundo primordial es el que ha querido pintar Cézanne (2012, 248).

La naturaleza no es caos ni desorden; la sensación se vincula con algo ya formado. Hay una correspondencia entre ese orden primordial y la sensación. Merleau-Ponty ve en esta intuición cezanniana un nuevo tipo de *unión* con la naturaleza. Bajo esta lógica se dificulta pensarla como una entidad externa o, al menos, se da lugar a una concepción diferente. Esto genera que, como tema pictórico, la naturaleza ya no pueda ser comprendida en los mismos términos en que lo hacían los autores clásicos, donde se la representa desde una perspectiva paisajística, como un escenario en la que se disponen los objetos. Cézanne no quiere pintar la naturaleza como un telón de fondo o un mero marco que encuadra figuras en un espacio limitado sino entender a los propios objetos *como* naturaleza, o conforme a ella, dar cuenta de un «orden naciente, de un objeto en trance de aparecer, en trance de aglomerarse ante nuestros ojos» (Merleau-Ponty 2012, 249). La modernidad pictórica parece ofrecer, en base a esta nueva concepción de la naturaleza, una nueva comprensión de la experiencia sensorial. Merleau-Ponty encuentra en la obra cezanniana la misma inquietud que yace en lo más profundo de su filosofía: el espacio que media entre los sentidos y el mundo.

3. Un gesto moderno

En las notas de uno de los cursos impartidos en el *Collège de France* entre 1960 y 1961 titulado *La ontología cartesiana y la ontología de hoy*, Merleau-Ponty afirma que las experiencias artísticas contemporáneas desembocan por sí mismas en la construcción de una nueva ontología. La modernidad pictórica, del mismo modo que sucedía con la ontología de la carne, parece emprender la búsqueda de un nuevo concepto de Visibilidad. Esto, entiende Merleau-Ponty, constituye un gesto profundamente moderno. Su instancia fundadora, su origen no cronológico pero sí espiritual, la representa la popular sentencia de Paul Klee en su *Confesión creativa* de 1920: «El arte no reproduce lo visible, más bien hace visible» (13). Klee redefine la relación del arte con lo visible, despojándolo de su dependencia de un modelo y afirmando que el arte *crea* visibilidad. Con esta afirmación, el pintor suizo-alemán adopta una posición clara enfrentándose al arte clásico. Sin embargo su enfrentamiento no busca prescribir lo que el arte tiene que hacer sino, más bien, describir lo que el modernismo pictórico efectivamente hace. Los modernistas redefinen la relación del pintor con el afuera de la obra.

Para el fenomenólogo, *hacer visible* implica hacer consciente el vínculo entre lo visible y lo invisible que subyace a toda experiencia. Paradójicamente, al proponer no una reproducción sino una creación de lo visible, el modernismo pictórico termina fundando una nueva relación de la pintura con lo invisible.⁴ Es decir, si bien extrae su material de lo visible esto no conforma una reproducción. Según su visión el modernismo pictórico no reproduce lo visible pero de todos modos extrae su material de él. Se vincula con una especie de profundidad, una inminencia de lo visible que se conserva como potencia de visibilidad. La pintura modernista se relaciona con ese mundo vertical que surge del cruce entre lo visible y lo invisible. Ahora bien, comprender cabalmente la interpretación merleau-pontiana de la sentencia de Klee implica adentrarse en el modo en que el modernismo lleva adelante esta innovación. Es decir, explicitar ese gesto

moderno que consta en hacer visible enfrentándose de un modo diferente a lo visible mismo.

El hacer visible, aquello que identifica al arte modernista, adquiere consistencia en el enfrentamiento con sus antecesores. El punto central de este posicionamiento es el rechazo tajante de la diferenciación clásica entre esencias y apariencias. A partir del racionalismo cartesiano la esencia adopta las notas de claridad y distinción. El arte, la ciencia y la filosofía clásicas persiguen la premisa cartesiana que propone lo indubitable como fundamento de toda reflexión, es decir lo que resulta esencial más allá de la confusión de los sentidos.⁵ En *El mundo de la percepción*, una serie de conferencias destinadas a la difusión radial dictadas en 1948, Merleau-Ponty asegura que «debe reconocerse que los modernos (ya me disculpé del hecho de que había una vaguedad en este tipo de expresión) no tienen ni el dogmatismo ni la seguridad de los clásicos, ya se trate de arte, conocimiento o acción» (2002, 69).⁶

Claridad y distinción resultan la base de un pensamiento que pretende amparo y seguridad. Pero si bien estas características pueden ser imprescindibles para la ciencia, son profundamente perjudiciales para una filosofía de la percepción. Es justamente la confusión, la ambigüedad, la indeterminación y la capacidad de ser moldeados por lo visible lo que conforma la potencia filosófica de la propuesta merleau-pontiana.⁷ Los modernos, en este sentido, se ubican en las antípodas de la cosmovisión clásica.

La búsqueda merleau-pontiana por una restitución de la experiencia sensorial es, entonces, un gesto indeleblemente modernista. Tanto el modernismo pictórico como la filosofía de la percepción merleau-pontiana parten de los mismos fundamentos: «Nosotros concebimos todas las obras de la ciencia como provisionales y aproximadas, mientras que Descartes creía poder deducir, de una vez y para siempre, las leyes del choque de los cuerpos de los atributos de Dios.» (Merleau-Ponty 2002,70). Del mismo modo en el arte clásico «parece que nada puede ser añadido, mientras que nuestros pintores entregan al público obras que en ocasiones no parecen más que bosquejos. Y estas mismas obras son el tema de interminables comentarios, porque su sentido no es unívoco» (Merleau-Ponty 2002, 70).

La modernidad parecería abandonar o plantarle cara a aquellos preceptos cartesianos para encontrar en la oscuridad y el enigma algún valor. El paso de lo clásico a lo moderno, de lo claro y prístino a lo oscuro y secreto implica una toma de protagonismo del mundo percibido, un primer paso en su rehabilitación. Contrariamente a lo que hace la pintura clásica, dominada por el paradigma de la representación, el modernismo pictórico apunta a captar la experiencia verdadera del cuerpo vivido. El modernismo apunta a un ser dual en constante tensión con el que el pensamiento deberá encontrar resonancias. La representación clásica, en cambio, plasma un deber ser, matemático y geométrico, una idea de la percepción, una imagen de ella o una construcción. Esta no se adecúa a la naturaleza de la experiencia sino que más bien adecúa a la percepción a sus preceptos.

Los modernistas nos posicionan, entonces, en el mundo vivido, aquel mundo que involucra al cuerpo de la experiencia. Los objetos cotidianos pintados por artistas como Cézanne, Juan Gris, Picasso o Braque no muestran una esencia objetiva, no responden a la pregunta que indaga el «qué es» sino «cómo se muestra».⁸ Cada autor interpreta este vínculo de un modo específico y a través del artificio técnico lo plasma de un modo diferente pero, como dice el filósofo, en estas obras los objetos *sangran* delante de nosotros. La manzana, el jarrón, el mantel transmiten, más que una forma, una resonancia, una relación con el cuerpo de la percepción.

Lejos de la claridad objetiva, ese modo de mostrarse comunica una substancia secreta, aquello que el pensamiento da por sentado. En la pintura moderna no encontramos objetos referenciados, tal como los captaría el ojo de la razón, sino integrados a una visibilidad más amplia. Es decir, encontramos la intención de captar la experiencia sensorial en todas sus dimensiones, aquello que ocurre en el espacio carnal en que se encuentra la experiencia con el mundo. La pintura pretende plasmar, por lo tanto, un lugar difícil de asir y para el cual no hay un modelo. A pesar de sus diferencias para encontrar este lugar, es posible reunir a los pintores modernistas en un objetivo común, aquello que destacábamos

en Cézanne, encontrar ese orden naciente, esa espontaneidad de la mirada.

Cuanto más la pintura moderna toma como modelo elementos cotidianos, cercanos y mundanos, más lejano es lo que quiere destacar de ellos, a saber, su modo de relacionarse con la percepción, el modo en que son percibidos. Un racimo de uvas no es cualquier ejemplar paradigmático de ese trozo del mundo, es un racimo tal como está siendo percibido en un momento determinado, una relación, un modo de configuración específico de la sensibilidad.

En la base de esta pretensión reside aquello que destacamos en primer lugar: la imposibilidad de separar las cosas de su manera de manifestarse. La obra de arte moderna pretende, en efecto, contagiarse de esta unicidad de la experiencia que intenta transmitir:

es una totalidad carnal donde la significación no es libre, por así decirlo, sino ligada, cautiva de todos los signos, de todos los detalles que me la manifiestan, de manera que, como la cosa percibida, la obra de arte se ve o se entiende y ninguna definición, ningún análisis, por precioso que retroactivamente pueda ser y para hacer el inventario de tal experiencia, podría reemplazar la experiencia perceptiva y directa que hago de ella (Merleau-Ponty 2002, 61).

Del mismo modo que en la experiencia carnal de la percepción no puedo separar las cosas de su manifestación, en la experiencia carnal de la pintura podría decirse que no puedo separar la forma del fondo, lo que se dice y la manera en que se lo dice. Es imposible contar una pintura a alguien que no la haya experimentado del mismo modo en que sí puedo expresarle la esencia de un objeto cualquiera aunque nunca lo haya visto.

4. La vía de la sensación

Con este gesto moderno, esa toma de posición del modernismo frente a la representación clásica, se inaugura lo que aquí denominamos como «vía de la sensación». Esta designación específica pertenece en realidad al vocabulario

filosófico deleuziano pero es totalmente compatible con el pensamiento de Merleau-Ponty.⁹ Podemos establecer a estas alturas la separación entre dos vías, la de la representación y la de la sensación. No deben tomarse como categorías determinantes o aplicables a todo el universo de la pintura, pero resultan útiles a nuestro análisis porque el mejor modo de definir la sensación es a partir de su contraste con la representación.

Luego de comprender los fundamentos de este gesto moderno que integra tanto a la pintura moderna como al pensamiento filosófico, debe ajustarse el lente para especificar las notas distintivas de este giro hacia la sensación en el trazo modernista. Lo que se destaca principalmente es, sobre todo, su carácter dual, el hecho de oficiar de agente de disolución del binomio sujeto-objeto al pertenecer en parte a ambos pero sin poder ser identificada con ninguno. La sensación es aquello que se pinta, pero también aquello que se experimenta frente a la obra, no puede ser igualada a la percepción en sí misma, pero tampoco a la imagen, es el punto de encuentro de ambas o la tensión que las separa.

Rehabilitar la percepción es redescubrirla, es revelar el mundo de la experiencia más próxima como objeto de pensamiento: « (...) uno de los méritos del arte y el pensamiento modernos (con esto entiendo el arte y el pensamiento desde hace cincuenta o setenta años) es hacernos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar» (Merleau-Ponty 2002, 9).¹⁰ Lo que nos tienta a olvidar el mundo de la percepción es la evolución de aquella búsqueda de claridad y distinción cartesiana que posiciona a la percepción como el principio confuso de una ciencia que tendrá que superar ese primer momento para encontrar la verdad. Para el racionalismo: «El mundo verdadero no son esas luces, esos colores, ese espectáculo de carne que me dan mis ojos; son las ondas y los corpúsculos de los que me habla la ciencia y que encuentra tras esas fantasías sensibles» (Merleau-Ponty 2002, 10).

Esto no debe entenderse como un posicionamiento merleau-pontiano en contra de la ciencia, el autor sostiene, en efecto, que la ciencia es el modo de aprender lo que es una investigación escrupulosa o una verificación. De hecho, la

desacreditación de la percepción resulta necesaria para el acceso a ciertas dimensiones del conocimiento. Lo que la rehabilitación de lo sensible pretende es, más bien,

(...) saber si la ciencia ofrece u ofrecerá una representación del mundo que sea completa, que se baste, que de algún modo se cierre sobre sí misma de tal manera que no tengamos ya que plantearnos ninguna cuestión válida más allá. No se trata de negar o limitar la ciencia; se trata de saber si ella tiene el derecho de negar o excluir como ilusorias todas las búsquedas que no proceden, como ella, por medidas, comparaciones y que no concluyen con leyes tales como las de la física clásica, encadenando tales consecuencias a tales condiciones. (Merleau-Ponty 2002, 12-13)

Según Merleau-Ponty, la pintura, la poesía y la filosofía son las encargadas de construir conocimiento a partir de estas dimensiones que la ciencia juzga como ilusorias. Las tres ponen el foco en este espesor relacional al que apunta la sensación pero la tarea es difícil porque debe contrariar «ciertas ideas claras o sencillas a las que el sentido común está vinculado porque le dan tranquilidad» (Merleau-Ponty 2002, 17). Con esto entendemos que la propuesta merleau-pontiana no representa un enfrentamiento a la ciencia sino a ciertas ideas prestablecidas que incluso suelen ser contrarias al método científico. Los prejuicios a los que se enfrenta el autor son aquellos que desacreditan la percepción en su totalidad como punto de partida del conocimiento.

La pintura moderna libra esta batalla de un modo más adecuado incluso coincidiendo, paradójicamente, con la tendencia científica de su tiempo. Merleau-Ponty pone el ejemplo del tratamiento del espacio. Los modernistas rompen con la perspectiva en términos clásicos. La obra estructurada en base a un punto de fuga resulta en una disposición de objetos sobre la tela dominados por una mirada fijada en el infinito. Este eje imaginario que conecta a un punto de la tela con otro punto virtual y desencarnado en el afuera, determina el tamaño y la relación de los objetos que se disponen. Sin embargo, esta

petrificación de la experiencia no se corresponde con el modo en que el mundo se presenta a la percepción.

Lo que se estaría dejando afuera en esta concepción es la dimensión del movimiento. Es decir, en la percepción nuestra mirada viaja a través del panorama brindándonos instantáneas sucesivas no superponibles ni sintetizables en una imagen que termina siendo una suerte de visión analítica que deja afuera el factor tiempo. Los objetos, en realidad, se van formando en la medida que el cuerpo se desplaza en un medio y la petrificación de una de esas instantáneas no es más que una construcción racional de un fenómeno esencialmente móvil.¹¹ La diferencia, entonces, entre la pintura clásica y la moderna es que la primera se basa en un espacio homogéneo, independiente y anterior a los objetos que contiene, y la segunda en uno heterogéneo, indistinguible de las cosas y concebible solo a partir de ellas.

Ahora bien, ¿de qué modo la pintura modernista evita caer en esta reconstrucción intelectual de la percepción? Émile Bernard en *Souvenirs sur Paul Cézanne* (1921) atribuye al pintor la siguiente sentencia: «a medida que se pinta, se dibuja» (39), es decir, es el color el que debe dominar sobre el dibujo del mismo modo que en la percepción cotidiana es la disposición de los colores la que engendra el contorno y la forma de los objetos. Es por esto que en los objetos de Cézanne el color parece hacer estallar el contorno, rompiendo con la perspectiva clásica:

Las diferentes partes de su cuadro, pues, son vistas desde diferentes puntos de vista, que dan al espectador desatento la impresión de «errores de perspectiva»; pero a quienes miran atentamente dan la sensación de un mundo donde dos objetos jamás son vistos simultáneamente, donde, entre las partes del espacio, siempre se interpone la duración necesaria para llevar nuestra mirada de una a otra, donde el ser, por consiguiente, no está dado, sino que aparece o se transparenta a través del tiempo (Merleau-Ponty 2002, 22).

De este modo, el espacio homogéneo no tiene lugar ante la estructura heterogénea lograda a través de este tratamiento del color. Al

introducir al movimiento en la ecuación, entra en juego al cuerpo vivido y la multiplicidad de perspectivas.

A esta caída de la homogeneidad le corresponde también la desacreditación de la vista como sentido dominante, en una concepción multisensorial de la percepción cotidiana. La perspectiva múltiple, resultado del tratamiento del color, intenta replicar este carácter. El objeto es la unidad que sostiene y a la vez es creada por la convivencia de diferentes cualidades:

Decir que la miel es viscosa y decir que es azucarada son dos maneras de decir lo mismo, o sea, cierta relación de la cosa con nosotros, o cierta conducta que nos sugiere o nos impone, cierta manera que tiene de seducir, de atraer, de fascinar al sujeto libre que se ve enfrentado con ella. La miel es cierto comportamiento del mundo para con mi cuerpo y conmigo (Merleau-Ponty 2002, 29).

Las cualidades no están yuxtapuestas sobre un sustrato que las unifica sino que todas manifiestan un mismo comportamiento o una misma forma de ser. La unidad de la cosa no está *detrás*, sino que la cosa está en cada una de las cualidades de igual modo.

5. *Voyance*.

Mirar (otra vez) al mundo

Al entender la sensación en términos cézannianos, y al considerarla como aquello que debe ser pintado, nos mantenemos de algún modo del lado de la obra o del acto pictórico en sí. Pero, ¿cómo pensar la sensación desde la experiencia, desde el encuentro con la obra? El término a través del cual Merleau-Ponty integra esta cuestión es el de *voyance*. En *El ojo y el espíritu*, texto fundamental de su pensamiento estético, se habla de un tipo de visión que «hace presente lo que está ausente» (Merleau-Ponty 2013, 36). En un sentido literal *voyance* debe ser traducido por «adivinación» o «videncia», sin embargo no es la significación que el autor pretende darle al término. En francés la noción alude a una visión liberada, debemos graficarnos una especie de

visión alternativa o secundaria.¹² El arte pone en marcha y da protagonismo a este ojo oculto que si bien está siempre operante no se hace consciente en la visión cotidiana. El arte pictórico pone entre paréntesis esta actitud natural al plasmar a la sensación misma en la tela.¹³

Tanto el arte como la ciencia modernas suspenden la actitud cotidiana e increpan a la experiencia para develar una naturaleza a la que consideran como la verdadera. Sin embargo emprenden caminos divergentes, el arte se sumerge en la ambigüedad de la visibilidad e intenta reflejarla en el lienzo. La ciencia, en cambio, al ampararse en los preceptos cartesianos de claridad y distinción desconfía, al menos en principio, de la experiencia cotidiana.

Podríamos decir, quizás en términos más adecuados a Deleuze y a Guattari, que ambos desgarran un velo, se internan en otro mundo.¹⁴ La diferencia es que la ciencia nos revela un mundo oculto no accesible a la percepción y reniega de ella. El arte, en cambio, nos muestra la carne del mundo, es el mismo mundo de la experiencia mirado de otro modo, redescubriendo un secreto, un lado oculto de ese mundo de la sensación que, en rigor, estuvo siempre a la luz. La ciencia descubre un mundo imposible de experimentar, lo que considera el lado real de las cosas. El arte redescubre otro mundo dentro de la propia experiencia. Frente a la percepción, los caminos de la ciencia y el arte terminan siendo diametralmente opuestos.

El objeto, tanto de la ontología merleau-pontiana como del arte moderno, es esta experiencia revisitada. Este último no sólo no adopta la premisa de Descartes que denuncia la imposición de los sentidos sino que, aun aceptando la naturaleza no transparente de la experiencia, refuerza su carácter de conocimiento legítimo. Es necesario, sin embargo, deponer la mirada cotidiana en favor de una mirada-otra que rehabilita el mundo. Esta *otra* mirada es la *voyance*, una «vista dual», una «visibilidad segunda más amplia» (Merleau-Ponty 2011, 170).

Mauro Carbone lleva adelante uno de los pocos intentos por parte de la bibliografía especializada de definir este concepto. El filósofo italiano afirma:

La *voyance* —que en la recíproca remisión de percepción e imaginario «nos vuelve presente lo que está ausente»— llega entonces a caracterizar al ver, recordando heideggerianamente cómo esto no es *vor-stellen*, es decir, no es un representar confrontante y, por tanto, tampoco un sujetar. Se tendría que decir más bien secundar —verbo que expresa la indistinción entre actividad y pasividad—, el mostrarse del universo sensible en cuyo interior nosotros mismos nos encontramos, y que resulta recorrido por un poder analógico en virtud del cual los cuerpos y las cosas se llaman recíprocamente, amarran relaciones inéditas, inventan líneas de fuerza y de fuga (2000, 171).

¿A qué refiere el autor con *secundar*? La visión liberada, la *voyance*, es una suerte de ladero de la visión objetiva y subjetiva. No es otra visión, enfrentada o contrapuesta a la cotidiana, tampoco es una facultad que nos da acceso a un más allá o algún tipo de don. Podríamos pensarlo como una suerte de eclosión interna de la percepción, un ensanchamiento dentro de sus límites, una exposición de una dimensión opacada. El lado invisible o ausente en la presencia de la visión cotidiana.

Su rol, como la de todo ladero, es activo y pasivo a la vez, un tercer ojo quiasmático que «en lo visible ve lo invisible» (Carbone 2000, 174). De algún modo, secundar, es lo que hace lo invisible con lo visible. Enigmáticamente, en una nota, Merleau-Ponty describe esta profundidad como «latencia, no alteridad, no disimulación más bien presencia positiva, unidad en espesor *consigo*» (2011, 173). Lo mismo podemos atribuirle al movimiento, o a lo táctil con respecto a la visión. Cuando escudriñamos al mundo con los ojos, es en realidad el cuerpo en movimiento el que está mirando. La visión parece comandar la experiencia, pero es el comportamiento, es el mutuo acompañamiento de los sentidos el que la hace posible: «Ver y moverse [son] dos fases del mismo fenómeno: mi cuerpo cuenta al mundo visible y éste está incluido al «alcance» de mi cuerpo» (2011, 173).

El entrelazar con el mundo es un dato de la propia experiencia. El movimiento prepara el mapa de la visión, lo que el cuerpo ve es lo que el

cuerpo puede. Puedo alcanzar, en potencia, todo lo que veo, como dice el autor: «El mundo visible y el de mis proyectos motores son partes totales del mismo Ser» (Merleau-Ponty 2013, 22). El movimiento no es una decisión tomada en base al cálculo de una imagen visual, lo que sería una réplica edulcorada del binomio forma-materia, la visión *se hace* también en el movimiento. Esto es lo contrario a lo que se cree que hace el pensamiento, que asimila al mundo desde un afuera ficticio. El cuerpo es un sí-mismo no por transparencia, por asepsia, por cálculo, sino por «confusión, narcisismo, inherencia del que ve en lo que él ve» (Merleau-Ponty 2013, 22).

6. Consideraciones finales

Ahora bien, ¿cómo conciliar estas consideraciones con el hecho de que la pintura no sea, a pesar de todo, un fenómeno eminentemente visible? Es decir, ¿cómo aludir a una experiencia completa desde un lenguaje visual? En definitiva, como lo explica nuestro autor: «el mundo del pintor es un mundo visible, nada más que visible», sin embargo, inmediatamente agrega «un mundo casi loco, porque está completo no siendo sin embargo más que parcial» (Merleau-Ponty 2013, 27). La visión es, para Merleau-Ponty una suerte de delirio que la pintura intenta mostrar. No hay nada en el cuadro que no se corresponda con la visión. El valor táctil, por ejemplo, que se reconoce en el gesto pictórico moderno, no es una mera evocación o un agregado, no es una modificación de las funciones o un entrecruzamiento de sentidos, es la visión misma en todas sus dimensiones.

El gesto modernista no consiste en agregar valores táctiles a una dimensión plenamente visual, sino que trata de plasmar aquello que la visión ya es, a la vez que denuncia el constructo racionalista de la visión. En esto consiste el *hacer* visible de la pintura: «la pintura da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad de un ‘sentido muscular’ para tener la voluminosidad del mundo» (Merleau-Ponty 2013, 27). Esta voluminosidad del mundo nos resulta experimentable

sin agregar nada a la visión, porque el sentido muscular, lo táctil, el cuerpo, ya están en ella.

El enigma que debe desentrañar la pintura modernista es entonces el modo de plasmar esa experiencia real, no ocular-céntrica sino *visual*, en todo el sentido del concepto. En el marco categorial merleau-pontiano, hablar de *visibilidad* incluye la dimensión corporal y a lo multisensorial. ¿Cómo plasmar esa visibilidad general, la voluminosidad, el espesor carnal del mundo? El clasicismo recortaba de la representación una imagen mental de la visión, reduciéndola a un mero constructo racional. La lógica subyacente a este tipo de imagen es la de la representación, en la cual la experiencia es un efecto del pensamiento o de un cruce entre pensamiento y percepción pero con un papel preponderante del primero. Lo visible sería, en efecto, el resultado de un cálculo, de un constructo geométrico. La imagen se proyecta desde un virtual punto exterior a la experiencia.

La diferencia entre ambas posturas, la clásica y la moderna, es profunda e irreconciliable. Para el intelectualismo la percepción es, en definitiva, una aplicación de conceptos, siendo aquella, parte de algo más grande, la conciencia, el pensamiento, el espíritu. El gesto moderno posiciona, en cambio, a la experiencia sensorial como originaria. Mediante el artificio técnico intenta captar el espesor de la experiencia rompiendo la perspectiva matemática clásica.¹⁵ El entrelazo con el mundo disuelve toda disputa entre pensamiento y percepción. Ese mismo entrelazo es el fundamento de la pintura. En *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty asevera:

El pintor 'aporta su cuerpo', dice Valéry. Y, en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo como el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que encontrar el cuerpo operante y actual, aquel que no es un pedazo de espacio, o un haz de funciones, sino un entrelazamiento de visión y movimiento (21).

El pintor aporta el cuerpo vivido, el operante, el que se mueve en el espacio y no el que es

meramente una porción de este que lo interviene intelectualmente. El pintor involucra al cuerpo vivido en la creación.

La representación clásica plasma en el lienzo el resultado de una serie de cálculos basados en un punto de fuga y en relaciones geométricas entre objetos. Es la visión tal como se le presenta a una suerte de sujeto trascendental, omnisciente en el sentido de que cada imagen es un ejemplo o paradigma del modo en que todo puede ser visto por el ojo. La pintura moderna en cambio expone la experiencia particular de un cuerpo entrelazado con su medio. Representa de alguna manera a una experiencia universal, dado que es el modo en que se experimenta el mundo. La imagen no es el resultado de una operación geométrica sino de una intervención del cuerpo, es lo que resulta cuando atendemos al modo en que el cuerpo se mueve y se relaciona con el espacio.

En consecuencia, los elementos transmutan. La perspectiva, que en la representación clásica es un dato establecido como parte de una operación geométrica, es en la pintura moderna un elemento dinámico que depende de la relación entre cuerpo y mundo que se quiera representar. Incluso en una sola imagen, como ocurre con el cubismo, pueden convivir varias perspectivas. Del mismo modo, la profundidad, que para el clasicismo es resultado de esa perspectiva matemática, se transforma en algo que se determina en base a un juego entre los colores y las texturas. No es una dimensión más de las dos del cuadro, sino que la profundidad viene a «germinar sobre el soporte» (Merleau-Ponty 2013, 53). Esa es la gesta de la pintura moderna a la que Merleau-Ponty considera un ejemplar de su noción de sensación. La sensación es el mismo entrelazo, un quiasmo entre dimensiones. Es una zona gris, espesa y colmada de sentido que habita en ese espacio medial que separa y anuda al cuerpo con el mundo. Ese entre-medio es sólo captable a través de una percepción multisensorial, no reducida al intelecto sino integrada al modo en que el cuerpo se mueve por el ambiente. Esta es la dimensión que Cézanne intenta plasmar, una profundidad irrepresentable pero sensible y traducible en términos pictóricos.

Notas

1. Denominamos ontología tardía a la serie de nociones que orbita en torno a la así denominada ontología de la carne expuesta principalmente en *Lo visible y lo invisible*, texto publicado póstumamente en el que Merleau-Ponty estaba trabajando en los últimos años de su vida.
2. No desarrollaremos este concepto central porque implicaría un desvío que excedería los horizontes del presente artículo. Nos limitaremos a mencionar que Merleau-Ponty define a la carne como una suerte de «elemento de la experiencia» (Hass 2008), representa al quiasmo primero entre el cuerpo y el mundo y luego entre lo visible y lo invisible en general que fundaría una nueva concepción de la Sensibilidad.
3. El iniciador, al menos en términos contemporáneos, de esta aproximación entre estas dos dimensiones es Alfred North Whitehead. A partir de su escrito de 1920 *The concept of Nature* se inicia un tipo de investigación que se proyecta desde la percepción hacia la naturaleza. Merleau-Ponty analiza específicamente los análisis whiteheadianos en sus conferencias de 1956 que se compilaron bajo el título de *La Nature*. Hacia nuestros tiempos encontramos un análisis detallado de la propuesta del filósofo inglés en *Pensar con Whitehead. Una creación de conceptos libre y salvaje* (2020) de Isabella Stengers.
4. El concepto de *invisible*, en el marco teórico merleau-pontiano, merece una breve aclaración dado que resulta sumamente problemático. El lugar de esta categoría en la ontología tardía del autor es determinante. Teniendo en cuenta que esta ontología se desarrolla esencialmente en *Lo visible y lo invisible* es evidente, como explican Hamrick y Van der Veken, que los planteos tardíos merleau-pontianos introducen una ontología no dualista sino «dual» o «doble» (*twofold*) para la cual «mentes y cuerpos, espíritu y naturaleza, vida y materia, deben ser concebidos como reintegrados a una unidad más fundamental en orden a entender (pensar) sus relaciones adecuadamente» (2011, 56). Esta ontología de sus últimos años de producción se sostiene en la tensión entre estas dos dimensiones que no se contraponen sino que, muy por el contrario, se brindan sentido mutuamente. Esta dualidad se expresa en muchos sentidos, siendo el más decisivo, por supuesto, el fenomenológico. La percepción aprehende el mundo gracias a esa relación entre

lo visible y lo invisible, gracias al hecho de que no vemos la totalidad de escorzos de los objetos. Lo invisible, los lados no vistos de las cosas son los que, de algún modo, permiten la percepción. La visión es un ejemplo claro del vínculo entre visible e invisible. Las caras ocultas del cubo nos permiten entenderlo como tal y concebirlo como un ente completo, si pudiéramos ver sus seis caras no sería un objeto comprensible para el pensamiento. El cubo es articulación de presencia y ausencia, pero lo concebimos como pura presencia.

No obstante, lo invisible también integra a otros campos, como por ejemplo aquello que Merleau-Ponty denomina «ideas sensibles». El autor acude a Marcel Proust para explicar esta cuestión: «Nadie ha superado a Proust en la instauración de las relaciones entre lo visible y lo invisible, en la descripción de una idea que no es lo contrario de lo sensible, que es su doblez y su profundidad» (Merleau-Ponty 2010, 134). Germán Prósperi profundiza en este aspecto «Si puede hablarse de un plano invisible es siempre considerándolo en relación con lo visible: la idealidad es lo invisible de lo visible. Esto significa que las ideas son inmanentes a lo sensible» (2018, 77).

Existen otras dimensiones de lo invisible pero estas dos resultan las más pregnantas. Lo fundamental del asunto es entender que lo invisible subyace, por un lado, bajo la capa superficial de lo visible/tangible, pero a la vez, también atraviesa de lleno a la visibilidad colmando el medio, el «claro» de la percepción. Lo visible es una suerte de territorio móvil, dinámico, hundido en un océano de invisibilidad. Lo invisible está siempre a punto de dejar de serlo, es visibilidad inminente. Sorteando el estrabismo y la trascendencia de herencia platónica, el fenomenólogo construye un ámbito de lo invisible que no margina la dimensión experiencial sino que está atado a este. Es una concepción de lo invisible que, gracias a la modulación fenomenológica de la ontología, se mantiene, de algún modo, presa del cuerpo. No estamos ante un empirismo ingenuo ni ante una aceptación de un supuesto dato puro de la percepción. Si bien su objeto no es trascendente, tampoco estamos hablando ni de un pensamiento enteramente sensualista, ni de una ontología del objeto que condene a la percepción al ámbito de la representación. La premisa de la ontología merleau-pontiana es que percibir es acceder al Ser, y el Ser mora en la articulación entre lo que aparece y aquello que se oculta.

5. El paradigma de esta concepción es el popular experimento cartesiano con el trozo cera explicitado en su segunda meditación (Descartes 2004, 124-132).
6. Cuando Merleau-Ponty refiere a lo *moderno* apunta al pensamiento y al arte de finales del siglo XIX en adelante.
7. En este sentido resultan pertinentes los aportes de Esteban García en su artículo «¿Qué es un hábito? Acerca de la posibilidad de una desambiguación de la noción merleau-pontiana» (2017), Allí García puntualiza en las nociones de ambigüedad y ambivalencia. Debemos concebir la ambigüedad como «la ambivalencia a la cual se atreve uno a mirar de frente, y consiste en admitir que un mismo ser puede ser a la vez una cosa y su contraria, o incluso ninguna de las dos exactamente sino algo más ‘entre’ ellas». Más adelante, García se pregunta: «¿Acaso no consiste la entera filosofía de Merleau-Ponty en este mismo intento de fijar la mirada en fenómenos de transición, y de forjar nuevos conceptos para pensar en lo que no es «ni... ni...», otorgando a la ambigüedad del «entre» un estatuto positivo? » (2017, 67). Esto remite, también, a la importancia de lo dual en el pensamiento del fenomenólogo, en la necesidad de mantenerse siempre en un «entre», en una suerte de espesor que separa y a la vez mantiene unidos dos elementos aparentemente contrarios.
8. Resulta adecuado mencionar aquí la concepción aristotélica de la esencia. En el cuarto capítulo del Libro Z de *Metafísica* el estagirita afirma: «la esencia de cada cosa es lo que de cada cosa se dice (que es) por sí misma. [...] el enunciado de la esencia de cada cosa es aquel enunciado que expresa la cosa misma sin que ella misma esté incluida en él. [...] hay esencia de todas aquellas cosas cuyo enunciado es definición» (2011, 293). Es decir, la búsqueda de la esencia culmina en una definición. Pero percibir no es definir, no es un establecimiento de límites y alcances. La experiencia sensorial no tiene lugar en una definición condensada. Si la percepción capta una esencia es una tal inherente a la carne, al ser de la experiencia. A este respecto, Tomás Calvo Martínez en la introducción al texto aristotélico explica: «La esencia es, pues, lo expresado en la definición; todo nombre que refiere a una entidad (por ejemplo ‘hombre’) significa la unidad de una esencia que, a su vez, es explicada o desplegada en la definición» (2011, 293).
9. A diferencia de Merleau-Ponty, Deleuze subraya el hecho de que el modernismo no inaugura esta vía sino que la desarrolla en todo su potencial. La sensación es, para él, inherente a la pintura y puede rastrearse incluso hasta los inicios de la humanidad. Sobre esta cuestión en Deleuze, véase *Pintura. El concepto de diagrama* (2007).
10. La filosofía de Merleau-Ponty es, de algún modo, una filosofía de la proximidad o de la cercanía. Desde su *Fenomenología de la percepción* el interés del autor es reflexionar en torno al comportamiento cotidiano del cuerpo y su relación con el espacio inmediato, lo que en terminología heideggeriana llamaríamos el mundo circundante. El pensamiento merleau-pontiano tiene por objeto la dilucidación de la relación de ese mundo inmediato con el cuerpo y el movimiento.
11. Esto aplica tanto para el arte moderno como para la ciencia, sobre todo con los aportes de las geometrías no euclidianas. Estas consideran al espacio con una curvatura propia en donde el desplazamiento afecta a los cuerpos.
12. Apoyados en la postura que adopta Carbone (2015), mantendremos esta categoría en su idioma original en pos de no degradar su sentido.
13. En el marco de la ontología de la carne se establece que la carne, en tanto ser medial, conforma una suerte de tercer reino o tercer tipo de ser. Ahora bien, la *voyance* representaría un tercer ojo que se adecúa ese tercer tipo de ser. No obstante, al igual que sucede con la carne, este tercer ojo no está más allá de la visión cotidiana sino que la conforma internamente. Es decir, debe corresponder a este nuevo objeto una nueva forma de mirarlo que mantenga características indeterminadas y duales. Sobre este tema véase Hamrick y Van der Veken (2015).
14. En *¿Qué es la filosofía?* (2011) Deleuze y Guattari sostienen que la ciencia, el arte y la filosofía desgarran una suerte de velo o paraguas protector, edificado en base a opiniones preestablecidas y se internan en el mundo del caos para trazar planos en él.
15. La *Dióptrica* de Descartes, o más bien una errada interpretación de ella, resulta la fundamentación teórica de esta concepción aséptica de la percepción: «La *Dióptrica* de Descartes es ese intento. Es el breviario de un pensamiento que no quiere ya acechar lo visible y decide reconstruirlo según el modelo que se hace de él. Merece la pena recordar lo que fue ese ensayo, y ese fracaso» (Merleau-Ponty 2013, 33).

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. 2011. *Metafísica*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos
- Carbone, Mauro. 2000. «La naturaleza en Merleau-Ponty: variaciones sobre el tema». *Devenires*, v. I, no. 2: 166-185.
- Carbone, Mauro. 2015. *The Flesh of Images. Merleau-Ponty between Painting and Cinema*. Nueva York: New York University Press.
- Deleuze, Gilles. 2007. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles. 2011. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Descartes, René. 2004. *Meditaciones metafísicas*. La Plata: Terramar.
- García, Esteban. 2012. *Maurice Merleau-Ponty. Filosofía, corporalidad y percepción*. Buenos Aires: Rthesis.
- García, Esteban. 2017. «¿Qué es un hábito? Acerca de la posibilidad de una desambiguación de la noción merleau-pontiana». *Ideas. Revista de Filosofía Moderna y Contemporánea*, v. III, 6: 40-71.
- Hamrick, William y Van der Veken, Jan. 2011. *Nature and Logos. A Whiteheadian Key to Merleau-Ponty's Fundamental Thought*. Nueva York: New York University Press.
- Hass, Lawrence. 2008. *Merleau-Ponty's Philosophy*. Indiana: Indiana University Press.
- Klee, Paul. 2013. *Creative Confession*. London: Tate Enterprises Ltd.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2013. *L'oeil et l'esprit*. París: Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2010. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2002. *El mundo de la percepción*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Planeta.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1995. *La nature. Notes et cours du Collège de France*. París: Éditions du Seuil.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *La duda de Cézanne*. Madrid: Casemiro Libros.
- Prósperi, Germán. 2019. *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra) ontología de la imaginación*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Stangers, Isabelle. 2020. *Pensar con Whitehead. Una creación de conceptos libre y salvaje*. Buenos Aires: Cactus.
- Whitehead, Alfred North. 2019. *El concepto de Naturaleza*. Buenos Aires: Cactus.

Nicolás Leandro Fagioli (nicofagioli@gmail.com) está afiliado a la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Filosofía «Dr. Alejandro Korn» y a la Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras. Entre sus publicaciones recientes más importantes se encuentran «Contra la asepsia del mundo. La ontología tardía de Merleau-Ponty y la problemática de la carne». 2022. *Revista de Filosofía* (Universidad Nacional de La Plata). La Plata: Ediciones de la Fahce. vol. 53, núm. 2 y «El problema de la agencia material. Un desafío para el pensamiento posthumanista contemporáneo». 2022. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*.: Universidad de Murcia. N° 85, pp 177-188. ISSN 1989-4651 - EISSN 1130-0507. Con referato. Disponible en: <https://revistas.um.es/daimon/article/view/410941>

Recibido: 14 de mayo, 2024.
Aprobado: 3 de agosto, 2024.