

# El sentido haciéndose: Merleau-Ponty y el ritmo de la expresión en pintura

SENSE MAKING ITSELF: MERLEAU-PONTY AND THE RHYTHM  
OF EXPRESSION IN PAINTING

Gabriel Jiménez-Tavira\*

**Resumen:** Se lleva a cabo una interpretación filosófica en torno a la estructura del sentido de la obra de arte desde la óptica de Merleau-Ponty, partiendo de su crítica a la perspectiva y la representación para diferenciarla del arte moderno, que apuesta por un retorno al mundo primordial (como sucede en el caso del pintor Paul Cézanne). Finalmente, concluimos con una propuesta interpretativa sobre lo que significa para el fenomenólogo francés este retorno originario del arte, que más que histórico y cronológico significa, como se habrá de mostrar, volver al principio actuante y operante de la obra, el cual definiremos como un 'sentido haciéndose' porque se estructura y actualiza a modo de un 'ritmo diferenciador'.

**Palabras clave:** Merleau-Ponty; arte; representación; perspectiva; sentido haciéndose; Cézanne

**Abstract:** This paper aims to carry out a philosophical interpretation around the structure of the meaning of the work of art, from the point of view of Merleau-Ponty, starting from his criticism of the notion of perspective and representation to, on the other hand, differentiate it from modern art, which is committed to a return to the primordial world (the case of the painter Paul Cézanne). Finally, we conclude with an interpretative proposal on what this original return of art means for the author, which, more than being a historical and chronological return, means, as it will be shown, returning to the acting and operating principle of the work, which we define as "sense being made", precisely because we see it structure and update itself as a differentiating rhythm.

**Keywords:** Merleau-Ponty; art; representation; perspective; meaning being made; Cézanne

\* Universidad Michoacana de San  
Nicolás de Hidalgo, México  
Correo-e: escéptico\_2016@hotmail.  
com  
Recibido: 2 de septiembre de 2021  
Aprobado: 15 de abril de 2023



## INTRODUCCIÓN

Hablar de la obra de arte desde la perspectiva de Merleau-Ponty implica resituar algunos aspectos filosóficos, culturales y científicos de la cosmovisión occidental desde el Renacimiento hasta la primera mitad del siglo XX. Este recurso temporal nos permite dimensionar la formación y decadencia del pensamiento de la *representación* —que inicia con la introducción de la geometría en pintura y culmina con la objetivación de las representaciones canónicas del arte clásico—. Pero significa también el retorno a la *percepción* y a la expresión mediante la reinscripción del concepto de *sentido* como problema, el cual, durante el llamado periodo clásico estaba sometido al criterio objetivo de la representación.<sup>1</sup> Ciertamente, estamos frente a un autor que entiende las razones profundas de este cambio como un regreso —en algunos sectores de la cultura— a los orígenes y a lo primordial, pero no en consonancia con un pasado histórico y gradual que registra el comienzo del arte, sino del tiempo mítico<sup>2</sup> que en cada pintor reproduce el estado naciente de la creación. En concreto, este retorno se relaciona más directamente con lo que denomino la génesis estructurante y actuante de la obra.

En este texto se pretende orientar la atención sobre dicho enfoque, que permite entender la obra de arte, la pintura en concreto, como situada en el vértice de una experiencia expresiva que se comprende a sí misma como una operación estructurante que obedece a la pregunta sobre cómo se manifiesta y cuál es su sentido más originario, para concluir, finalmente, con la afirmación que la responde: la obra de arte es la

manifestación de un sentido haciéndose, porque para Merleau-Ponty su sentido no está dislocado de la operación expresiva que la manifiesta (Merleau-Ponty, 2015: 68).

Se parte de una rápida crítica al pensamiento de la representación para centrarnos en un cierto régimen del arte moderno que se inclina por un retorno al mundo de la percepción; a continuación, proponemos una interpretación de lo que implica el retorno a lo primordial, considerando el problema del sentido como estructura expresiva que se manifiesta haciéndose; concluimos el artículo con una propuesta de recepción de la obra acorde con lo expuesto.

## LA PERSPECTIVA GEOMÉTRICA Y EL ARTE DE LA REPRESENTACIÓN

Si bien es cierto que la infraestructura de la *representación* ha sido esgrimida —en filosofía— por Descartes con su emblemática obra *Meditaciones metafísicas*, de 1641, su antecedente cultural data de inicios del Renacimiento, mediante la introducción de la *perspectiva geométrica* en la pintura y arquitectura del siglo XV. En opinión de Erwin Panofsky, quien se ha ocupado especialmente de este tema, el término *item perspectiva* significa “mirar a través” (2003: 11), y fue definido por primera vez por Durero, quien convirtió el cuadro en una especie de ventana a través de la cual se podía mirar el espacio. Según Panofsky, la perspectiva desplaza al cuadro en sí, en su materialidad y objetividad, y lo transforma en un “mero plano figurativo” (2003: 11) sobre y por medio del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las cosas.

En sintonía con Panofsky, Merleau-Ponty sostiene, en uno de los cursos que impartió en La Sorbonne titulado *L'expérience d'autrui*, que el concepto de ‘perspectiva’ es fruto de una construcción bien identificable que está presente desde los griegos y ha evolucionado con la introducción de la geometría euclidiana hasta

1 El concepto de ‘sentido’, en algunas manifestaciones del arte clásico, consistía en la entrega fija de escenas —elaboradas intencionadamente por el artista— que debían ser comunicables sistemáticamente por la obra, era representado como un todo objetivo (Panofsky, 2003).

2 El término ‘mítico’, en Merleau-Ponty, es tratado a partir de una arqueología del mundo percibido y remite, no a una cronología del pasado prehistórico, sino más bien a una experiencia que restituye los orígenes en cada esfuerzo de expresión auténtico.

convertirse en una “forma simbólica”, particularmente con la perspectiva lineal y planimétrica (1988: 544). En su forma canónica y cartesiana, la perspectiva se convirtió así en una metafísica de la representación, porque mirar —a través del cuadro— significa realizar el pensamiento infinito de Dios. En uno de sus cursos en el Collège de France expresaba: “la obra de arte es la obra ante el pensamiento de Dios” (Merleau-Ponty, 1996: 180), ella quiere ser objetiva y realizar el ser infinito mediante el espectáculo que ofrece el cuadro.

En *La prosa del mundo* (obra inconclusa y publicada tras su muerte), el fenomenólogo distingue, por un lado, la perspectiva del cuadro (lo que enseña de forma objetiva), y por el otro, lo que la percepción enseña naturalmente de la realidad. Para el autor, la obra coloca la convergencia de un observador único, un “ojo inmóvil”, que a través de una línea de horizonte y un punto de fuga se fija para siempre (Merleau-Ponty, 2015: 64). En cambio, en la percepción natural nada regula la mirada, la experiencia perceptiva está investida por el caos de las cosas, es lo opuesto a la representación.

Pero el arte clásico no consistió únicamente en representar, advierte Merleau-Ponty en el mismo texto, sino que debe entenderse como una creación en sí misma (2015: 65). Davide Daturi (2017) investiga las razones profundas de este argumento en un artículo dedicado a la construcción del mundo en los estudios sobre el Renacimiento de Merleau-Ponty y Dino Formaggio. Para el teórico, el carácter creador está presente desde el siglo XV en Alberti, Leonardo y Piero della Francesca, como una manera original de dar al arte su autonomía creativa (más allá de la mera técnica) y no precisamente como una ruptura con la geometría, sino al contrario, con la integración de esta en la consecución de una obra más independiente y expresiva. Estos grandes pintores y teóricos del arte pusieron “en el centro de su quehacer no solo la representación de lo real sino también la construcción de la experiencia del ver” (Daturi, 2017: 159) en tanto subjetiva.

Ciertamente, esta deriva de la expresión visual como elemento del arte clásico parece ser el antecedente de la pintura moderna y está orientada a liberar la creación de la objetividad que le prescribe la perspectiva geométrica; por tanto, esta purificación del arte, que ya no busca la belleza ni la objetividad del mundo, parece dirigirse a las razones subjetivas del pintor, pues como advierte Merleau-Ponty citando a Malraux: “En pintura no hay más que un sujeto, que es el pintor mismo” (2015: 65).

Sin embargo, Merleau-Ponty, a diferencia de Malraux, ve en este aparente retorno del sujeto algo más. El pintor contemporáneo no es únicamente un transgresor de lo clásico que presenta un modelo incoherente y bárbaro del arte, o que coloca el sentido de la obra en otra parte que en sí misma; hay en él la búsqueda de una *dimensionalidad originaria*, el establecimiento de “un pensamiento fundamental que no es siempre ‘filosofía’ explícita” (Merleau-Ponty, 1996: 163); se refiere a una vasta intuición que no puede ser demostrada, pues es anterior a todas las pruebas y permanece latente en la pintura mediante las variables subjetivas del cuadro y el estilo del artista.

#### EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LA RECUPERACIÓN DEL MUNDO PERCIBIDO

Para Merleau-Ponty, las investigaciones del arte contemporáneo coinciden con las de la ciencia, por lo menos en el hecho de que, en esta nueva cosmovisión, los objetos ya no poseen una identidad absoluta (Merleau-Ponty, 2002: 18), pues forma y contenido se mezclan y están sujetos a la contingencia de las condiciones espaciales. Con la introducción de las geometrías no euclidianas, por ejemplo, la concepción del espacio cambió radicalmente, pues dejó de ser ese plano absoluto donde radicaban los objetos y transmutó en una curvatura en la que aquellos pierden su estabilidad. Con la física moderna se ha vuelto

imposible distinguir y separar el espacio de las cosas. Si estas no poseen identidad absoluta, sino que existen en la intersección con otras, es en el comercio con ellas que se manifiesta su unidad. Pero ha sido el arte plástico el que ha introducido esta cosmovisión en la cultura, noción cuyo precursor es Cézanne.

La obra de Cézanne es paradigmática en este aspecto y justifica que se le llame a veces “padre y profeta de la pintura moderna” (Duchting, 2003), justamente porque el argumento interior de su plástica realiza algo así como un “giro copernicano del arte” —por emplear la metáfora de Kant—. Su pintura pretende reconstruir el aparecer de las cosas, tal como percibe el ojo por primera vez —como si nunca hubiera visto nada—, pues, “¡Quién pudiera ver como el que acaba de nacer!” (Cézanne, 2014: 45). En este punto, Merleau-Ponty encuentra un parentesco excepcional con su teoría fenomenológica de la percepción, ya que al igual que el arte, percibir es asistir a la génesis de todo aparecer, donde se conjugan objetos y experiencia en una relación de continuidad. Así en la pintura —como en la percepción—, contorno y forma se entrelazan, fisonomía y trama se reúnen.

Gran parte del esfuerzo y genialidad de la pintura moderna consiste en recuperar el mundo percibido, tal como lo vivimos en nuestro propio cuerpo, sin el esquema de representación geométrica —que es una mirada sin cuerpo—. Este retorno al universo de la percepción es algo decisivo en pintura, pues pone en contacto naturaleza y cultura mediante relaciones que se mueven en un plano de *opacidad*. Según esto, no resulta tan claro dónde empieza una y termina la otra. La percepción es continuidad entre ambas. En ella nada está dado objetivamente. Constituye una forma de relación estructurante, como la pintura, pues para liberar la obra del canon clásico y transformarla en expresión, el artista moderno tuvo que dar rienda suelta a las visiones libres y a la imaginación, pero retomando también, en

el cuadro, las situaciones y los ritmos de la vida real.

Merleau-Ponty celebra que el arte contemporáneo haya transgredido el geometrismo pictórico de los clásicos, pues ya no concibe el espacio frío e indiferente, gestado alrededor de un observador absoluto, sin punto de vista, sin cuerpo ni situación espacial. Por el contrario, el espacio retomado en el cuadro de los modernos es de situación, o por emplear una frase que el filósofo cita de Jean Pahlavan: “un espacio sensible al corazón” (Merleau-Ponty, 2002: 22). Sin lugar a dudas, las artes modernas parecen expresar la reconciliación del hombre con la naturaleza y una manera imperiosa de situarnos en presencia de la vida.

Pero no solo la pintura ha sabido capitalizar esta transformación. También la poesía y la literatura se han liberado del sueño de universalidad al que aspiraban las artes clásicas. Merleau-Ponty señala constantemente en sus cursos en el Collège de France (1996) que los síntomas culturales van haciendo más evidente el retorno a la vida, al suelo fundante. La poesía, tal como la entienden especialmente Mallarmé y Rimbaud, busca poner de cabeza el sistema y salir del hipnotismo de antaño para establecer un cuestionamiento profundo del suelo en que se asienta el lenguaje.

Hay, podríamos decir, en el interior de la cultura, un esfuerzo de reinserción en la naturaleza por medio de su pasado inculto y bárbaro, así como un movimiento retrógrado que se anuncia en el corazón de este mismo mundo. Por ello la pintura, la poesía y la literatura contemporáneas representan el τόπος primordial donde naturaleza y cultura se unen. Esta experiencia originaria podría llegar a ser un síntoma que comunica interiormente a poetas y músicos, pintores y literatos, pues como señala Ortega y Gasset: “Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas” (2020: 52). Y es justamente este retorno al fundamento, al

origen, del que se desprende toda expresión y toda representación.

Un efecto similar lo describe Rainer Maria Rilke cuando en *Cartas a un joven poeta* alude a una región innombrable sobre la que el poeta debe encontrar su fuente y hogar. El escritor aconseja: “Recibir con humildad, con gravedad el misterio del mundo, observar el culto de su fecundidad” (Rilke, 2019: 44). Propone, además, realizar un acto de sinceridad para descubrir el llamado interior de la poesía, pero de la poesía verdadera. No se trata de una introspección psicológica, sino de un descenso itinerante hacia el origen. El objetivo no es solo ver el interior, sino la fuente de la que mana la inspiración. Todo poeta sincero tiene que sumergirse en esas profundidades de la vida, donde la expresión encuentra su punto de partida. Rilke concluye exhortando al poeta: “Es necesario que usted permita a cada impresión, a cada germen de sentimiento, madurar en usted, en la oscuridad, en lo inexpresable, en el inconsciente, en esas regiones inaccesibles al entendimiento” (2019: 32).

De igual manera, Merleau-Ponty afirma que es el “mundo primordial lo que Cézanne habría querido pintar y he aquí por qué sus cuadros dan la impresión de la naturaleza en sus orígenes” (2000: 39). Las deformaciones perspectivas, en algunas de sus obras, son el indicio de esta observación del filósofo. Por ejemplo, “el friso de tapicería en el retrato de Mme. Cézanne no forma una línea recta, está como dislocado; la mesa de Gustave Geffroy se extiende hacia la parte baja del cuadro mostrando como un desorden interior del mismo” (Merleau-Ponty, 2000: 40). Según la explicación de nuestro autor, este aspecto se debe a que Cézanne habría querido dar la sensación de movimiento, introduciendo varias perspectivas o puntos de vista, como si la obra invitara a recorrerla. Pero estas deformaciones perspectivas fueron incomprendidas en su tiempo y calificadas como errores de percepción, incluso sus amigos más cercanos, E. Zola y E. Bernard, atribuyen a este hecho el fracaso del pintor. Tal parece que

Cézanne ha querido, por el contrario, convertir el cuadro en un nuevo organismo, un espacio novedoso, una dimensión —emulando al ojo percipiente—, a partir de un movimiento interior que se constituye a sí mismo y que se organiza interiormente, recortando las perspectivas y dando forma a la expresión (en la medida que se va pintando o mirando). “De este modo, la modulación del color debe, por tanto, permitirlo todo —afirma el filósofo—: forma, color propio, fisonomía del objeto, relación con los objetos vecinos” (Merleau-Ponty, 2002: 19-20), como hace a menudo la percepción.

Rainer Maria Rilke parece comprender en igual medida al pintor. Solía pasar largas horas contemplando la obra de Cézanne en la exposición del Salon d’Automne y advierte ver en su obra, según refiere: “Lo contundente, el devenir cosa, la realidad llevada hasta lo indestructible a través de su propia experiencia del objeto: esa era para él la meta de su trabajo más esencial” (Rilke, 1978: 22). Advierte además que “se trata de una pintura de situación...donde surgen cosas tan puras”. Y refiriéndose al pintor agrega: “se enfrentó a la naturaleza y supo reprimir su amor hacia cada manzana y ponerlo a salvo para siempre en las manzanas pintadas” (Rilke, 1978: 37). ¿Acaso Cézanne se propuso reencontrar el *objeto* y la materia dándole forma? Para Merleau-Ponty

la pintura de Cézanne se sitúa en la paradoja, es decir, en la búsqueda de la realidad sin abandonar la sensación, sin tomar otra dirección que la naturaleza en su impresión inmediata, sin fijar los contornos, sin encuadrar el color con el dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro (2000: 38).

Pero, ¿el pintor de Aix metamorfosea la obra en un tipo de caos, en una sensación de delirio, en una forma de ilusión óptica?; ¿ha cometido suicidio artístico —como cree E. Bernard— sumergiendo la obra en la oscuridad y privándola de

la luz del entendimiento? Ciertamente así parece, pues la ambición y la debilidad es enorme: tratar de unir la naturaleza y el arte, la forma y la materia, el orden y el caos parece una tarea demencial. Aun así, el pintor soñaba de forma angustiada con entrar —como el patriarca del éxodo— a la tierra prometida (Cézanne, 2014).<sup>3</sup>

#### EL SENTIDO HACIÉNDOSE. EL LENGUAJE INDIRECTO DE LA PINTURA

La interpretación del arte moderno —y en especial la obra de Cézanne—, que Merleau-Ponty propone, apoyado en Henri Michaux, André Malraux, Delaunay, entre otros, permite comprender hasta qué punto es posible recoger los elementos de una filosofía del arte; sin embargo, no es el objetivo principal de este texto. Elaborar una teoría así requiere mayores precisiones. Lo que pretendemos es, ante todo, una justificación del título del artículo que permita explicar qué quieren decir las expresiones: ‘el sentido haciéndose’ y ‘el ritmo de la expresión’. Tal cuestión remite a la búsqueda de una estructura originaria de significación en trance. También implica la conversión a la estética de algunos conceptos lingüísticos como ‘sentido’, ‘significado’ y ‘expresión’ insertos en la obra como un tipo especial de composición semántica. Lo anterior indica que el sentido está regulado por la acción misma del sentido. Bajo este criterio podemos anticipar que no concebimos este como una entidad categorizable. Su manifestación en la realidad está comprometida por todo lo que implica su propia estructuración, resultando, de este modo, inagotable.

El *sentido* de la obra de arte es un asunto que se impone como problema filosófico —incluso desde la mera y simple revisión histórica—. Varios textos de Merleau-Ponty dan constancia de ello, *La duda de Cézanne*, *La prosa del mundo*, *El ojo y el espíritu*, *Sentido y sinsentido*

3 “Trabajo con tesón; vislumbro la tierra prometida. ¿Me pasará como al gran jefe de los hebreos, o sí podré entrar?” (Cézanne, 2014: 59).

constituyen un aporte decisivo al problema que nos ocupa. Pero vayamos al punto. Nos interesa saber qué expresa una obra, o más bien cómo lo hace, qué es lo que hace que tenga sentido para nosotros y si este puede ser definido.

El sentido del arte, según Markus Gabriel (2016: 198), “radica en que nos confronta con el sentido”, esta es la primera razón de su problematización. Si para los clásicos consistía en una significación objetiva, un paisaje, una trama familiar, un desnudo, una Madonna, un cristo desgarrado, ciertamente, estamos frente a una significación que se dibuja gracias a la posición de los elementos en un espacio homogéneo. Esta objetividad del sentido no contiene lo esencial del arte —a menos que el pintor haya dejado una marca en desajuste con la trama central—. Pero con el arte moderno pasa algo diametralmente opuesto, no quiere ser objetivo sino subjetivo, no busca ser frontal sino alusivo y elíptico. ¿Qué enseñan, por ejemplo, los errores perspectivos de Cézanne, qué quieren decir sus modulaciones de color o los blancos de sus últimas acuarelas? ¿Qué indican las líneas de Paul Klee?

En un esfuerzo por desentrañar el misterio que gobierna la producción de los artistas, Merleau-Ponty trata de hacer corresponder en una sola premisa las técnicas, los estilos, los temas y materiales con la situación, intención y búsqueda del pintor. En un pequeño texto incluido en *La prosa del mundo*, titulado “El lenguaje indirecto”, se advierte que todo creador y gran obra debe regirse por un “esquema interior” (Merleau-Ponty, 2015: 68), es decir, una *estructura originaria* que responda a la situación existencial del pintor, así como a su punto de vista personal sobre la vida y que se materializa mediante el *estilo*. Para el filósofo, este último es parte de un esquema interior, ya que “está en el origen la significación y es lo que diferencia al artista” (Merleau-Ponty, 2015: 68-69). Consiste en una manera típica de ser y enfrentar el mundo y debe aparecer contenido implícitamente en el dispositivo artístico; por eso “el estilo es el medio de recrear el mundo de



acuerdo con los valores del hombre que lo descubre” (Merleau-Ponty, 2015: 69).

Más adelante —también en *La prosa del mundo*—, el filósofo conjuga el estilo con la *operación expresiva*, advirtiendo que en el arte “hay significación cuando sometemos los datos del mundo a una deformación coherente” (Merleau-Ponty, 2015: 70), a un equilibrio en movimiento o sistema de equivalencias, que implica romper o transgredir el espacio de significación de los clásicos, empresa comparable a la de Arthur Rimbaud, quien se proponía rehacer la poesía mediante la transmutación de los sentidos; según él: “Se trata de alcanzar lo desconocido por medio de [su] desarreglo” (Rimbaud, 2017: 103).

En 1952, Merleau-Ponty reescribirá el texto citado bajo el título *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, con una variante que dará un giro a todas sus investigaciones, no solo en lo que se refiere al lenguaje, sino incluso a la percepción y la pintura, nos referimos a la inclusión y adaptación del término ‘*diacrítico*’, proveniente de la lingüística de Ferdinand de Saussure (1985). Este concepto estratégico va a ser utilizado —a partir de entonces— como un complemento de la noción de ‘forma’ o ‘*Gestalt*’ —designado anteriormente para comprender la estructura de la percepción—. ‘*Diacrítico*’ permite diferenciar un signo de otro para poder significar; pero el signo en sí mismo está desprovisto de sentido, su valor expresivo radica en el comercio con otros y en sus diferencias constitutivas. Ahora bien, si le agregamos la unidad de significación de la *Gestalt* —la relación figura-fondo—, obtendremos que la significación más originaria es la figura que destaca y diferencia sobre un fondo.

Aquí resulta más que evidente la decisión de emparentar el lenguaje y la pintura, pues el cuadro, por ejemplo, contiene elementos que pueden ser considerados signos lingüísticos, los cuales, a partir de su comercio mutuo, constituyen la formación de sentido.<sup>4</sup> En una primera

4 Es necesario señalar que para Merleau-Ponty, especialmente en la obra aludida, el lenguaje es indeterminado por principio debido a su

aproximación, se deben considerar como signos el color y la línea, con una función análoga a la del lenguaje. Bernard Waldenfels prefiere denominar a esto una *sintaxis pictórica*:

manchas de color que se extienden, líneas que buscan su camino, contrastes de color que producen una vibración, figuras que se superponen o se traslucen, movimientos que inquietan el campo de visión, vistas perspectivas que se complementan o se desplazan unas a otras, efectos de luz y juegos de sombras, superficialidad, profundidad espacial, densidad de volumen y similares (2008: 349).

Los signos pictóricos pueden ser diacríticos como la palabra, su unidad significativa proviene del comercio entre ellos, así como de la superposición interior de la superficie coloreada, pero es una unidad relativa y abierta, nunca consumada por completo. Ciertamente, esa relatividad del sentido, esa apertura ininterrumpida de la obra emana del fondo silencioso y diferenciador de los signos, es decir, de sus espaciamientos, que son la causa de la superposición de sus elementos. Es en la coexistencia de sus ritmos abisales, del serpenteo interior, que emana su fuerza significativa.

Pero la referencia al *silencio* fundante que atraviesa el texto de Merleau-Ponty no proviene necesariamente del contexto ofrecido por la lingüística, sino de la pintura misma, en concreto, de uno de los teóricos del arte, André Malraux, especialmente de su ensayo emblemático *Les voix du silence*, que Merleau-Ponty discute en muchas de sus tesis centrales. Para Malraux, como observa Smith (1988: 83-84), la teoría del arte de los grandes maestros de la tradición hace del cuadro una representación embellecida de la naturaleza objetiva. En cambio, los modernos cuestionan este prejuicio objetivista y lo sustituyen por una

grado de opacidad, lo que lo hace indirecto, alusivo y sobreentendido, a veces, silencio. De ahí su parentesco con la pintura, una forma de lenguaje mudo y con una estructura semántica similar.

estética individualista y subjetivista. Pero la creación no se centra en el sujeto-pintor, como cree Malraux ni como piensa el filósofo español Ortega y Gasset en su famoso ensayo *La deshumanización del arte* (2020: 61-62), que si bien describe una purificación del arte (porque emerge de una nueva sensibilidad), lo considera privativo de los artistas: no tiene nada que decir al gran público ya que se han eliminado las partes identificables de la representación. Para Merleau-Ponty, en cambio, hay elementos originarios que no aluden necesaria y exclusivamente al pintor como tema; por ejemplo, desde que el artista clásico miró el mundo y buscó los medios de su representación “estaba ya operando esa transformación o metamorfosis que la pintura habría más tarde de proponerse expresamente como fin” (2015: 62), es decir, la obra de los clásicos habría armonizado ya el elemento creador y la representación como temas, porque más que únicamente representar, buscaba expresar. El arte moderno ha podido retomar esta inclinación secreta, asignando a la pintura la posibilidad de expresarse por sí misma y de presentar la obra como un aparato de expresión propio (la obra como tema). En este sentido, la pintura no quiere ser una ventana del espíritu en la que se mira lo que se ha puesto en ella, una significación cumplida y cerrada (para siempre).

Más en concreto, la pintura abierta, aquella que Merleau-Ponty ha tipificado como originaria, se encuentra fundamentada en un sistema de expresión inaudito a partir del cual cobra vida propia, como un organismo. Naturalmente, esta concepción, común a algunos pintores, especialmente Paul Cézanne, Paul Klee, Henri Matisse, Vincent Van Gogh, tiene su base en una cierta filosofía del arte, que reconoce el sentido de la obra bajo un esquema interior cuyos elementos juegan entre sí. Pero esta tesis central del filósofo pasa por la siguiente interdicción:

¿si el sentido no habitara a la obra a partir de una continuidad línea-color, contorno-forma, sino a sobrehoz de los espaciamentos entre

las líneas y el color, entre el contorno y la forma; es decir, entre los intervalos (los blancos en las acuarelas de Cézanne)?, ¿Si existiera un lenguaje oculto, elevado a la segunda potencia en el que de nuevo los signos llevaran la vida vaga de los colores, y en el que las significaciones no se liberaran totalmente del comercio de los signos? (Merleau-Ponty, 2006: 52).

Esta cuestión permite otra interpretación sobre *Las voces del silencio* de Malraux, esta vez merleau-pontyana. Silencio y espaciamento son sinónimos. Se relacionan aquí con el concepto de *profundidad* como ausencia que permite a los objetos emerger o resaltar del fondo. Solo existe o aparece lo que destaca de un fondo —sinónimo de nada—. El silencio así es condición para que algo pueda ser dicho o tenga sentido. Merleau-Ponty lo identifica en la pintura con los blancos en las acuarelas de Cézanne, indicadores de la profundidad desde donde emerge la pintura, que señalan la génesis y manifestación del sentido cada vez de manera indefinida en “un estado de origen perpetuo” (2016: 39), como afirma Henri Maldiney en su *Estética de los ritmos*.

Ahora bien, ¿qué quiere decir una obra de arte según Merleau-Ponty? Podríamos responder, tomando en cuenta esa génesis perpetua —a partir de la propuesta de Maldiney—, que un sentido haciéndose. El silencio que quiere traducir lo expresa en la composición diacrítica (entre las líneas, los colores, los espaciamentos, así como en la modulación general de los contrastes). Merleau-Ponty ha dicho que “el acto de pintar tiene dos caras: la mancha o el trazo de color que se pone en un punto de la tela, y su efecto en el conjunto” (2006: 52). Los colores, las líneas, las texturas, el encuadre, los valores cromáticos, juegan o ritman en la obra, aún en el *abismo*<sup>5</sup> que los separa, comunican interiormente por el efecto de composición diacrítica que les hace existir en coexistencia con el todo. Se trata de una

5 Abismo: sinónimo de fondo, profundidad, abertura, espaciamento, blanco, silencio, en síntesis, condición para la emergencia de sentido.



deformación coherente o sistema de equivalencias (Merleau-Ponty, 2015: 70-73) que hace sentido. Este efecto diferenciador da, a veces, la impresión de inacabamiento de la obra, pues no fija definitivamente la unidad de sentido, sino que lo recrea a causa de sus espaciamientos abisales. Por último, en su desajuste interno, la obra interpela, también, a un espectador para completar el ritmo de significación o para coexistir diacríticamente con sus intenciones.

#### LA RECEPCIÓN DE LA OBRA. A MODO DE CONCLUSIÓN

¿A quién habla el arte moderno? Quién si no los pintores o poetas han sabido entender las razones profundas de Cézanne o Klee. Sin embargo, el pintor habla finalmente a través de sus cuadros, aunque no siempre se le comprenda en sus intenciones últimas. Si la pintura no es un espectáculo que se pueda contemplar, como un escenario que nos abre una ventana al espacio, tampoco tiene como finalidad principal el entretenimiento. Hemos dicho que la obra se estructura interiormente como un organismo, pero al no estar consumada en sí misma, se complementa y prolonga en el espectador. Para Merleau-Ponty:

La obra consumada no es pues, la que existe en sí como una cosa, sino la que espera su espectador, lo invita a retomar el gesto que la ha creado y, salvando los intermediarios, sin otra guía que un movimiento de línea inventada, un trazo casi incorpóreo, a reencontrar el mundo silencioso del pintor, en adelante profeso y accesible (2006: 59).

La obra no está terminada, entonces, sino abierta (como el sentido que ella anuncia), pues “es en los otros que la expresión toma su relieve y verdaderamente deviene significación” (Merleau-Ponty, 2006: 59-60). Así, expresa no un sentido, menos aún las intenciones del pintor, sino como

afirma Merleau-Ponty de la carne: un “‘estilo’ de ser, es decir, un estilo alusivo, elíptico como todo estilo, pero como todo estilo inimitable, inalienable...” (1973: 137). La pintura habla a su modo, como un lenguaje: sus voces son las voces del silencio (Merleau-Ponty, 2006: 53).

Pero, ¿dónde radica el sentido que el arte expresa? ¿Está cautivo en la pintura, encerrado en ella, o más bien, la desborda? ¿Tendría que remontarse a otra cosa para encontrarse como obra? Ante todo, la habita, es *inmanente* a ella: “El sentido impregna el cuadro antes de que el cuadro lo *exprese* [...] se hunde en el cuadro, tiembla alrededor de él ‘como una bruma de calor’ antes de que sea manifestado por él” (Merleau-Ponty, 2006: 63), pero a la vez, lo rebasa, no basta el marco para contenerlo, es infinita sollicitación (la obra quiere ser vista —reclama un espectador—); trascendente por cuanto el sentido está abierto y es inaprensible (aunque no deja de ser real). El arte quiere ser verdadero, es decir, reunir una cierta cohesión interna, un valor de empleo de sus propios medios de expresión.

Resulta bastante extraordinario que el arte conceptual, por ejemplo, busque el sentido más allá del artefacto, ya sea en otra cosa, en una idea o concepto. El *readymade* —o el moderno hamparte—, presuntamente inviste un objeto de uso común (por ejemplo, el urinario de Duchamp o la Caja Brillo de Andy Warhol) en una obra de arte. Pero, ¿acaso esto puede ser tomado como tal sin más?, ¿Qué características debe tener un dispositivo para ser considerado artístico?, ¿Quién lo decide? Ciertamente, no todo puede llegar a serlo, hay un régimen de sentido que debe guiar la conducta estética. Aquí presentamos solo un aspecto, entre muchos otros, que sirve como criterio para caracterizar el arte de unos pocos creadores que, apoyados en Merleau-Ponty, tipificamos como régimen de expresión originaria o salvaje. En ese tenor, el arte conceptual, el hamparte o cualquier otro género de este tipo difícilmente puede tener un sitio en la estética

merleau-pontyana, ya sea por el dispositivo en sí al que recurren o por el gesto que se ha depositado en ellos.<sup>6</sup>

Finalmente, para legitimar la obra de arte originaria, como hemos sugerido en este artículo, elegimos como modelo de recepción la opinión de Rainer Maria Rilke y Henri Michaux. Baste recordar las largas horas que Rilke solía pasar en el Salon d'Automne de París (frente a la exposición de Cézanne). El grado de sensibilidad de que era capaz permitió orientar las imágenes originarias de la pintura hacia la poesía.

Henri Michaux, pintor y escritor, se propuso describir o pintar, bajo el influjo de la mezcalina, la experiencia psicodélica en su descomposición perspectiva y retomar una especie de percepción en bruto. Por ejemplo, de la obra de Paul Klee decía: “una línea sueña” (Michaux, 2000). Incluso podía enumerar cada línea por su ritmo propio, como si estas se dejaran existir libremente por el cuadro (una manera insólita de recepción ¿Acaso la única?) Para concluir, nos da la clave de la recepción de la obra del pintor —y quizá de todo artista de este género—, en el siguiente fragmento:

Para penetrar en sus cuadros y de entrada, nada de esto, afortunadamente, importa. Basta con ser elegido, con que uno mismo haya guardado conciencia de vivir en un mundo de enigmas al que también en enigmas es como mejor conviene responder (Michaux, 2000: 106).

## REFERENCIAS

- Cézanne, Paul (2014), *Leer la naturaleza*, Madrid, Casimiro Libros.
- Daturi, Davide Eugenio (2017), “De Prospectiva Pingendi. La construcción del mundo en los estudios sobre el Renacimiento de Maurice Merleau-Ponty y Dino Formaggio”, *Boletín de Estudios de Filosofía y Cultura Manuel Múndán*, núm. 12, pp.151-164.
- 6 Es algo de lo que no podemos estar seguros, sin embargo, nos parece incompatible con la perspectiva estética del fenomenólogo. Por otra parte, decidir qué puede ser denominado arte es un asunto de la crítica más que de la filosofía.
- Gabriel, Markus (2016), *Por qué no existe el mundo*, México, Océano.
- Maldiney, Henri (2016), “La estética de los ritmos”, en *Cuadernos materialistas 1*, pp. 38-51.
- Merleau-Ponty, Maurice (1973), *Lo visible y lo invisible*, Madrid, Taurus.
- Merleau-Ponty, Maurice (1996), *Notes des Cours au Collège de France, 1958-1959 y 1960-1961*, París, Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000), *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002), *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, FCE.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006), *Elogio de la filosofía. El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, Maurice (2015), *La prosa del mundo*, Madrid, Trotta.
- Michaux, Henri (2000), “Aventura de líneas”, en *Escritos sobre pintura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Ortega y Gasset, José (2020), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, México, Austral.
- Panofsky, Erwin (2003), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.
- Rilke, Rainer Maria (1978), *Cartas sobre Cézanne*, Buenos Aires, Goncourt.
- Rilke, Rainer Maria (2019), *Cartas a un joven poeta*, México, Orbilibro.
- Rimbaud, Arthur (2017), *Iluminaciones. Seguido de Carta del vidente*, México, El Tucán de Virginia.
- Saussure, Ferdinand de (1985), *Curso de lingüística general*, México, Artemisa.
- Smith, Michaël B. (1988), “L'esthétique de Merleau-Ponty”, *Les Études philosophiques*, núm. 1, Michel Henry/ Recherches, pp. 73-98.
- Waldenfels, Bernhard (2008), “Visión plástica. Merleau-Ponty tras las huellas de la pintura”, *Investigaciones Fenomenológicas. Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, núm. extra 1, pp. 343-372.