

MERLEAU-PONTY O EL ARTE DE LA VISIBILIDAD

M^a Carmen López Sáenz
UNED (Madrid)

Resumen

En Merleau-Ponty, la percepción es el suelo (*Boden*) de la racionalidad. La estética se convierte en el estudio de la percepción artística, porque ésta actúa como revelador metafísico del Ser Salvaje o Vertical, previo a los reduccionismos y a la dicotomía sujeto-objeto, y nos enseña a ver y a descubrir lo invisible de lo visible. El estilo de cada artista se nutre de la reversibilidad de la visión y encarna la dialéctica de lo singular y lo universal, lo cual significa que el arte no es el simple producto de un genio, sino que descubre y comunica significados intersubjetivos aspirando así a la verdad. El arte contribuye a la liberación en la medida en que amplía la racionalidad instrumental y la sensibilidad automatizada que dominan nuestra vida cotidiana, despertándonos del sueño de una percepción y una verdad acabadas.

Palabras clave: Estética, arte, liberación, racionalidad.

Abstract

Perception is, in Merleau-Ponty's view, the ground (*Boden*) of the rationality. Aesthetics becomes a study on artistic perception. It works as a metaphysical discloser of the Vertical or Wild Being, which is prior to the reductionism and to the dichotomy between subject and object; aesthetics teaches us to see and to uncover the invisible in the bosom of the visible. The every artist's style feeds on the reversibility of the vision and it embodies the dialectics between singular and universal, which means that art is not a mere genius' product, but art uncovers and communicates intersubjective meanings and so doing art aims to the truth. Art contributes to liberation insofar as it enlarges the instrumental rationality and the automated sensibility, which prevail in our daily life and so doing art wakes us of the belief in absolute perception and truth.

Keywords: Aesthetics, art, liberation, rationality.

1. La percepción como suelo (*Boden*) de la racionalidad

M. Merleau-Ponty (1908-1961) intentó siempre evitar los reduccionismos. Para ello, adoptó la dialéctica que define su pensamiento filosófico y cobra concreción en cada una de sus obras y en el planteamiento de cada uno de sus temas. Gracias a la dialéctica, expresará el contenido de una concepción dinámica de la razón, del devenir racional, porque la razón se va haciendo constantemente, explorando incluso lo irracional e integrándolo en una razón ampliada, sabedora de que el sentido siempre aparece acompañado de sin-sentido sin que esto implique la renuncia a la esperanza en una verdad.

Esta razón dialéctica busca el sentido originario en la experiencia sin reducirlo a la aprehensión de lo dado: tal razón es consciente de sus límites, porque nace con la percepción: «el mundo percibido es el fondo siempre presupuesto de toda racionalidad»¹. El mundo del arte y el universo perceptivo están de tal modo enlazados que hasta el cuerpo humano puede entenderse como simbolismo natural² que anuncia siempre su continuación, como obra de arte desveladora del ser, porque no es un objeto físico, sino un sujeto-objeto, un sintiente-sentido, una expresión.

Merleau-Ponty acentúa la continuidad entre la percepción y el trabajo de la pintura; practica una aproximación fenomenológica a la obra de arte e intenta rescatar el sentido comunicable que vive en ella. Cuando estudia la obra de arte, cuando analiza la percepción, se propone recrearlas y sembrar la necesidad de volver a la actitud natural. Su objetivo no fue desarrollar una teoría estética, sino una metafísica o una teoría de la verdad. Estudia el arte, porque éste retiene el contacto con los orígenes de nuestra vida que la actividad científica ha perdido; elige la pintura porque mantiene el mundo en suspenso y carece de propósito manipulador, porque no es una cosa ni una copia, sino que hace ser a la cosa.

Como Husserl, Merleau-Ponty reconocería que la estética es una disciplina filosófica (fenomenológicamente fundada) que se desenvuelve en el plano del conocimiento y de la reflexión. Al acercar el arte a la filosofía, y a la inversa, Merleau-Ponty presupone que aquella es racional hasta el extremo de contribuir a denunciar las deformaciones de la razón y ayudar a ésta a ampliarse. El arte demuestra que el ojo y el espíritu no se oponen, sino que ambos ofrecen la evidencia ontológica del «hay», de la inherencia que excluye toda duda y toda necesidad de demostración. Como la filosofía, la pintura no es seguridad plena, sino ante todo marcha interrogativa, circularidad que metamorfosea la transcendencia en inmanencia y la inmanencia en transcendencia y así nos enseña que el ser es lo que no está nunca completamente acabado. Por ello, es preciso seguir dando vueltas a su alrededor con objeto de extraer todo lo que esté en potencia en él. El arte presta una gran ayuda a este cometido: contribuye a sustituir la ontología causal en la que nos hemos formado por una ontología del sentido que nunca está totalmente sedimentado ni adquirido. Arte y filosofía dejan de ser palabras vacías sobre lo existente y lo pre-existente y se transforman en voces que hacen presente la realidad que se va haciendo; nos descubren el espesor que subyace en nuestra mirada plana, la insondable profundidad de los seres y los objetos. Esta es la razón por la que Merleau-Ponty privilegia la pintura moderna, que capta el Ser mudo sin imponerle el lenguaje y se halla muy cerca de la metafísica por la que se interroga: «toda la historia moderna de la pintura

¹ Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Grenoble, Cynara, 1989, p. 42.

² Cfr. *ibid.*, p. 180. Merleau-Ponty considera que al arte es similar al cuerpo en cuanto a su capacidad expresiva y a su unidad.

entraña una significación metafísica»³, anticipa y orienta la interrogación filosófica. En la dimensión metafísica de la pintura Merleau-Ponty vio una respuesta a su constante preocupación ontológica por explicar lo inexplicable: el paso de la percepción a la intelección. El arte le enseñó que ambas operaciones están ahí desde siempre y que es difícil establecer fronteras nítidas entre ellas.

Al considerar la obra de arte como un revelador metafísico, Merleau-Ponty retorna a Heidegger, pero aporta una novedad: la obra es el producto de una acción individual que expresa una percepción global (*Gestalt*) del mundo en un sistema articulado de significaciones (texto literario, lienzo, etc.), en el que lo irreflexivo aparece bajo lo reflexivo. La reflexión estética merleau-pontiana pretende conducir la mirada a la fuente de toda visión y así aprender a ver el mundo (no a pensarlo como si se tratara de un mero objeto). Para ello, apela a una nueva sensibilidad cuyo modelo se encuentra en el arte. Ahora bien, ésta no se opone a la racionalidad, sino que la engloba y lo hace sin reproducir su funcionamiento fáctico, porque el arte se sirve de un conjunto de signos para ofrecernos nuevos significados no automatizados; es decir, no se limita a copiar lo real, sino que proyecta ante nosotros el mundo percibido⁴. El pintor inventa lo real; parte de la percepción, pero pone en cuestión las convicciones positivistas que predominan, a veces inconscientemente, en nuestra vida cotidiana.

Husserl entendía la percepción estética como *Wahrnehmung* (percepción) y *Wertnehmung* (valoración), gracias a la cual lo sensorial cobraba sentido. Merleau-Ponty diría que toda percepción (no sólo la estética) incluye valoración, pero ¿cuál sería el valor específico de la percepción estética? Para responder a esta pregunta, distingue la transcendencia horizontal (interés activo del hombre práctico por las cosas) de la transcendencia vertical (interés que el artista manifiesta por lo que le rodea): mientras que el hombre corriente toma los objetos como medios para determinados fines, el artista investiga su esencia. Ambos intereses guardan relación porque emergen de nuestro ser-en-el-mundo.

Con objeto de profundizar en la percepción estética, Merleau-Ponty analiza la pintura porque la entiende como interrogación no conceptual por el nacimiento de la visibilidad, como una presentación sin concepto del ser universal⁵ como creación, que aprehende la cosa en el signo, haciéndola visible, como expresión productiva que no traduce pensamientos, que concibe a la vez que ejecuta. En el arte el sentido está enteramente comprometido con lo sensible y, por tanto, no es resultado tan sólo de la conceptualización, sino un acto que origina un objeto que es percibido al mismo tiempo que comprendido. Teniendo en cuenta que la significación de una *Gestalt* es la organización de sus elementos, no puede traducirse en conceptos discursivos,

³ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, París, Gallimard, 1964, p. 61.

⁴ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Signes*, París, Gallimard, 1964, p. 61.

⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p. 71.

sino que ha de ser percibida para ser comprendida. Además, la comprensión estética desautomatiza los significados ordinarios y produce un reconocimiento transformador, porque el arte no es simple revelación de lo real, sino que enseña a mirar de otro modo y a entender que la realidad es fusión de la mirada con las cosas, Ser Salvaje o Ser Vertical.

2. La estética como revelador metafísico del Ser Salvaje

La pintura subvierte el primado metafísico del *logos* y nos acerca a la *Lebenswelt*, al mundo pre-reflexivo donador de sentido, al mundo en el que todavía no hay distinciones. La pintura moderna, no obstante, posee una nueva significación metafísica; consigue comunicar algo sin la ayuda de una naturaleza preestablecida⁶. No reproduce, pero tampoco se contenta con expresar la subjetividad del pintor, sino su estilo o manera de relacionarse con el mundo. Si la percepción es recreación y no mera réplica pasiva del objeto, con mayor razón lo será la percepción del pintor, que imagina lo visible bajo la forma de la obra de arte. La pintura no pone en el cuadro el en sí inmediato, sino un estilo que mediatiza lo que se manifiesta dándole expresión; así entendido, el estilo no acaba de conquistarse jamás, no es una realidad acabada y objetivable, sino un conjunto de ensayos y errores cuya meta es la «deformación coherente» de los signos sedimentados en nuestra tradición. Tal deformación nos obliga a admitir una verdad que no calca las cosas, que no es adecuación entre ellas y nuestros enunciados, una verdad que no reproduce ningún modelo exterior, que carece de instrumentos expresivos predeterminados y que, a pesar de todo es verdadera. Merleau-Ponty entiende la verdad del arte como *alétheia*, o desvelamiento de una realidad posible y, además, de un aspecto de lo pre-real que fundamenta toda realidad y reactiva en nosotros la fuerza de la imaginación y del deseo.

La expresión pictórica tiene, en nuestro filósofo, un fuerte paralelismo con el lenguaje: en ambos el vacío tiene tanta importancia como lo lleno (así como la blancura de la tela es importante para el color, también las pausas y los intervalos entre las palabras poseen significado). La expresión no está formada, sin embargo, por una yuxtaposición de colores o por una suma finita de signos, sino que tiene la estructura de un campo abierto en el que se van tejiendo los significados gracias a la colaboración de todos los elementos. Pero el auténtico arte no es simplemente expresión, sino que también despierta sentimientos y nos enseña a ver de otro modo. Así pues, la obra de arte no es ni subjetiva ni objetiva, sino el lugar en el que el objeto se suma a la aportación del ejecutor y también del espectador. Merleau-Ponty reconoce que la obra de arte no existe independientemente de su historicidad y de su tradición, pero sólo se realiza a través de su expresión al igual que

⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Signes*, p. 65.

el hombre, que se expresa para descubrir lo que él mismo significa, para autocomprenderse mejor. El artista, como el filósofo, tiene que crear y expresar una idea, pero también desvelar las experiencias que podrán enraizarla en otras conciencias. La filosofía no puede renunciar al lenguaje, pero puede volver a las cosas mismas si se asemeja al arte, es decir, si trata de pintar con y en las palabras, ya que éstas no sólo recuperan y sobrepasan al mundo sensible, sino que también se conservan y continúan en él. Toda obra se ancla en el mundo natural prehumano, pero también es un legado de nuestro mundo cultural. La fenomenología genética de Merleau-Ponty explica que su interés por el proceso de producción de la obra de arte sea superior a su tratamiento de la obra en tanto que producto; lo que le importa es la actividad de pintar y no su resultado, porque en aquélla el mundo se transforma en su visibilidad y, al mismo tiempo, resulta alterada la manera de ver del pintor y se gesta un nuevo estilo perceptivo que sirve de pauta para el enriquecimiento de nuestra percepción cotidiana.

Del mismo modo que nuestro ser-en-el-mundo no es una mera suma de órganos o de acciones, la significación artística no surge gracias a los elementos que la componen, sino por la disposición espacial y temporal que el artista lleva a cabo con ellos; de ahí que una melodía no sea una simple suma de notas, ni un film una suma de imágenes. El objeto estético no es un mosaico de colores, formas, signos; por consiguiente, su estudio y su valoración no puede ser objeto de una mente exclusivamente analítica. Tampoco es lícito reducirlo a las intenciones de su creador, porque éste no determina completamente su ser. Sólo cabe un análisis existencial de las obras de arte, que busque las estructuras implícitas en su organización y las aborde como un todo. La pintura moderna ha roto su adhesión a la envoltura de las cosas, con objeto de acceder a ese ser que busca expresarse, de hacer llegar al espectador esa duplicación invisible característica de lo visible.

En su artículo, «La doute de Cézanne», Merleau-Ponty ilustra el alcance ontológico de la pintura moderna analizando el proyecto existencial de la obra de este pintor. Muestra que ésta no puede entenderse como un simple efecto de determinadas influencias, ya sean la constitución psicológica del autor o la tradición artística en la que se ha inspirado. El artista hace de su obra la motivación de su proyecto personal y éste implica un acto de transcendencia con respecto a lo dado o a lo adquirido. De ahí que la obra de Cézanne sea tan laboriosa como la fenomenología, una especie de fenomenología en imágenes, una mediación entre lo prehumano y lo cultural. Como le ocurre al fenomenólogo, Cézanne se extraña ante la riqueza del mundo primordial; crea plasmando lo que en éste sólo está en germen. Si Cézanne hace *epojé* de todos los conocimientos sedimentados, no es para negarlos, sino volver a las cosas mismas tal y como se nos aparecen originariamente. Solía decir que la naturaleza estaba en el interior, como si el arte tuviera que encontrarla descubriendo las esencias, pero éstas, tanto en Cézanne como en Merleau-Ponty no están en otro mundo, sino en éste. La visión del pintor tiene la misión de convertir en visible para todos ese visible

virtual que podríamos denominar «esencia» y que no es sino la «Carne» del mundo, el sintiente-sentido, la reversibilidad, no la síntesis, ese Ser Vertical producto de nuestras percepciones, pero no reducible a ellas. Por obra de la carne, la expresión pictórica se convierte en un grito inarticulado semejante a la voz de la luz. Esto se plasma ejemplarmente en la obra de Cézanne cuyo objetivo es expresar la visibilidad; para ello, trasciende la mezcla de los colores o las impresiones retinianas y se sirve del lenguaje de la luz⁷. Como Merleau-Ponty, Cézanne se interesaba por la visión total y los métodos quedaban subordinados a esa verdad primordial: «Creo en el desarrollo lógico de lo que vemos y sentimos a través del estudio al natural sin perjuicio de que luego me preocupe por los procedimientos. Pues para nosotros los procedimientos sólo son simples medios para lograr que el público sienta lo que nosotros mismos sentimos»⁸.

Cézanne representa la concepción merleauPontiana de la pintura como una ontología de la visión en la que el pintor presta su cuerpo al mundo y, así, transforma el mundo en pintura⁹. La pintura es un acto corporal que nos lleva a la raíz de la visión, a la «Carne», a esa dialéctica entre sujeto y objeto que ocupa el centro de la nueva ontología merleauPontiana. Merleau-Ponty entiende la pintura no figurativa como modelo de ese ser indiviso; el pintor consigue dar cuenta de él convirtiendo en visible lo invisible: un invisible que es más real que lo visible, porque dirige la visión que tenemos de éste. Su ontología se manifiesta nítidamente en la pintura, porque en ella se produce la fusión (sin confusión) de la percepción del artista con el objeto percibido, la corporalización de lo mundano y, en definitiva, la conciliación entre espíritu y naturaleza que conduce a una imagen más real que la que las cosas mudas ofrecían a nuestra mirada. El pintor hace que la naturaleza se exprese, porque es capaz de humanizarla, de recuperar la *Lebenswelt*, la Carne originaria de la que todo parte. No hay modelo exterior de esta primera verdad, pero la pintura consigue mostrar su génesis. El análisis reflexivo no puede retornar a ese magma sin deformarlo al introducir en él mediaciones y dicotomías; en cambio el arte sí, porque es mediación sin conceptos, se sirve únicamente de la luz que impregna la reversibilidad entre lo vidente y lo visible y así recupera el sentido oculto en el mundo instaurando un *logos* universal que va más allá de lo dicho. Pero para recuperar el sentido no basta buscarlo en las profundidades, sino que hay que crearlo;

⁷ «La naturaleza ha querido copiarla y no lo ha conseguido pero me sentí orgulloso cuando descubrí que el sol, por ejemplo, no podía reproducirse, sino que había que representarlo por otra cosa, por el color» (M. Doran (ed.), *Sobre el color*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 227). La naturaleza no se puede reproducir, sino que hay que representarla indirectamente, empleando otras cosas e incluso mediatizada por el sujeto perceptor. De este modo la pintura ayuda a conocer y constituir la realidad. El arte ya que emana de un fondo sin forma, inagotable, no reproduce, sino que representa. El lenguaje del arte se convierte en una dimensión más de lo real (junto al sujeto y a las cosas).

⁸ P. Cézanne, «Carta a E. Bernard, 29-1906», en M. Doran (ed.), *op. cit.*, *supr.* p. 77.

⁹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 16.

es decir, hay que constituir la realidad, en sentido husserliano, viviéndola como realidad intencional. La fenomenología nos enseña que el sentido no se crea ni desde la nada ni desde la conciencia pura, sino desde la intencionalidad; por eso, en Merleau-Ponty, creación significa dirigirse al mundo añadiendo un sentido figurado a otro dado en la naturaleza. De ahí que la pintura no sólo nos ayude a conocer lo exterior, sino que además nos presenta las metamorfosis del ser, la pluralidad abierta de significados que las cosas nos ofrecen cuando las interrogamos. El valor estético no se disuelve en el objeto ni en el sujeto, sino en la significatividad de aquél vivida por éste; esta dialéctica del significado es la que define el trabajo humano. Merleau-Ponty valora la pintura por su relación con él (de ahí su menosprecio de los museos), porque considera que todo arte es una forma de lenguaje creada por el hombre como respuesta a su diálogo con las cosas visibles cotidianas de las que se nutre la visión. El arte hace que, además, nos comprendamos mejor a nosotros mismos: cuando miramos artísticamente el mundo, nos damos cuenta de que él también nos mira, de la reversibilidad sin síntesis que somos.

Cézanne pensaba que las cosas nos miran y guían la mano o el pincel del artista, porque la visión no es un proceso unilateral, sino dialéctico. Como él, Merleau-Ponty considera que ver no es captar pasivamente lo dado, sino interpretarlo y aplicarlo. El pintor no es un imitador de lo visible, sino que quiere volver al estado naciente de lo visible y ver las cosas tomando forma para recrearlas. Puesto que pintar es percibir y la percepción es siempre subjetivo-objetiva, Merleau-Ponty privilegia la percepción del pintor, porque éste no se sitúa frente a las cosas, no las objetiva, sino que nace con ellas, es parte de la carne del mundo que todo lo impregna.

Para ilustrar esta concepción de la pintura, analicemos el puesto que en ella desempeña el trazado. Como Klee, Merleau-Ponty cree que la línea no imita lo visible, sino que hace visible. Con Cézanne, piensa que la línea no es propiedad de las cosas, no es lo que las circunscribe, sino algo que las cosas demandan, el anteproyecto de su génesis. No es de extrañar, entonces, que Merleau-Ponty reduzca todo el proyecto de Cézanne a la desaparición de la línea por su fidelidad a la percepción y a la búsqueda de la modulación con el solo recurso del color para acercarse lentamente al mundo primordial y «dar la imagen de lo que vemos, olvidándonos de todo lo que haya aparecido antes que nosotros»¹⁰. Por eso Cézanne quería pintar más allá de la perspectiva geométrica, desde la perspectiva vivida que ve el cuerpo unido al alma y el pensamiento a la visión.

Merleau-Ponty ve en Klee, en Cézanne y en Matisse el mismo carácter explicitador de verdades recónditas, sin cuyo concurso no podríamos comprender globalmente la realidad. Por eso no es de extrañar que estos pintores se hayan preguntado, en alguna ocasión, si en lugar de ser ellos quienes

¹⁰ P. Cézanne, «Carta a E. Bernard. 23-9-1905», en M. Doran (ed.), *op. cit.*, *supr.* p. 75.

observan el mundo, no serán las cosas las que los miran. Así captan la metamorfosis de lo vidente en lo visible; tal vez por eso se representan con frecuencia pintando o a punto de hacerlo, agregando así a lo que ven lo que las cosas y los otros perciben de ellos, como si quisieran dar fe de la existencia de una visión total en la que están inmersos. Esto demuestra que la pintura no es copia de la realidad prosaica, sino que tiene su esencia en la verdadera duplicidad de la percepción (el ojo que ve y es visto). El pintor no pone en duda que lo que vemos sea el mundo; lo que afirma con su actividad es que «todo lo visible tiene un doble invisible que se manifiesta como una cierta ausencia»¹¹. Gracias a que algunos pintores han vuelto a las profundidades, se recupera en parte ese ocultamiento. Cézanne, por ejemplo, buscaba la naturaleza en la profundidad y creía que el color era una expresión de ésta, mientras que el dibujo era una abstracción.

Todo esto prueba que la reflexión sobre la pintura contribuye a estudiar el fenómeno de la visión, el cual no es meramente subjetivo, sino la otra cara de lo invisible y éste es el umbral de la idea y de la verdad.

3. El arte reeduca nuestra visión

Las necesidades de nuestra vida diaria son tan imperativas que hemos especializado hasta nuestro sentido de la visión con objeto de satisfacerlas de manera casi automática; aprendemos a ver tan sólo aquello que es necesario para nuestros fines a corto plazo. Esta especialización de la visión va tan lejos que normalmente las personas casi no tienen idea del aspecto real de las cosas. Sólo cuando los objetos y los otros existen simplemente para ser contemplados, nos fijamos detenidamente en ellos y adoptamos la actitud artística de la pura visión abstraída de la necesidad. Así es como el arte reeduca nuestras percepciones y nos da a conocer nuestro mundo por primera vez, nos enseña a verlo con los ojos del niño ante el cual nace el universo. La pintura no se limita a revelar esencias, sino que nos ofrece esos fenómenos internos en lo visible tan generales y penetrantes como la luz, la profundidad en el espacio, el volumen, el color, la solidez, etc. Ninguno de ellos puede ser captado fotográficamente; aprehenderlos exige una cierta deformación coherente que revele la cara invisible que sólo se apresenta en lo visible. Por eso un cuadro es un visible en segunda potencia y no un mero calco de la realidad; es el dentro del fuera, ya que hace visible la profundidad de las cosas; a la inversa, el cuadro es también el fuera del dentro, porque el pintor busca y proyecta lo que ve en sí mismo y así plasma la duplicidad del sentir.

Cézanne es el ejemplo que mejor ilustra esto, porque su empresa se identifica con la fenomenología, es decir, con la necesidad apremiante de volver a la *doxa* originaria. Como él, Merleau-Ponty intenta escapar de la

¹¹ M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 85.

alternativa entre la cosa y la percepción, entre la sensibilidad y la inteligencia. Piensa que la función del arte es desvelar la concreción primigenia de las cosas, pero mientras que la fenomenología se interesa por la percepción originaria, el arte se propone que la vivamos. Como Merleau-Ponty, Cézanne se enraíza en el mundo pre-reflexivo, se abandona a la ciencia oculta del cuerpo; huye del realismo y de la pintura de atmósfera, que intentaba restituir las sensaciones tal y como se ofrecían a nuestra retina. En Cézanne, los objetos no aparecen perdidos en su relación con el aire, sino que se presentan iluminados desde ellos mismos y el resultado es una impresión de solidez, un retorno al objeto entendido de manera no cósmica, porque el pintor consideraba que el arte no imitaba lo natural, sino que lo expresaba; su mundo no coincidía exactamente con la naturaleza pero tampoco era una fantasía personal, sino un universo cultural y natural a un tiempo.

Como Merleau-Ponty, Cézanne huye de las dicotomías, intenta pintar la naturaleza autoformándose y el orden que así se origina. Gracias a esta fidelidad a los fenómenos, Cézanne descubrirá lo que la psicología reciente formularía: que la perspectiva vivida, la de nuestra percepción, no es la de la matemática. Si el contorno de los objetos se concibe como una línea que los encierra, no se refleja fielmente el mundo visible, sino la geometría; ahora bien, no señalar contornos sería privar al objeto de toda identidad. La opción de Cézanne consiste en seguir con una modulación coloreada los volúmenes del objeto y marcar con trazos azules varios contornos. De este modo, la mirada va y viene de uno a otro hasta ver un contorno naciente tal y como ocurre en el fenómeno perceptivo.

La única ambición de Cézanne era captar al vuelo la emergencia de los colores, porque esto nos permite vivir en simbiosis con las cosas, en lugar de permanecer frente a ellas. No es extraño que, a partir de 1870, abandone el dibujo y se entregue al caos de las sensaciones o a lo que Merleau-Ponty llamaba «percepción vivida en la experiencia natural». Para el filósofo, pintar es percibir y, sólo después, explicar la percepción; la pintura es, por consiguiente una operación cognoscitiva central que nos aproxima al Ser mudo y salvaje. Por esta razón, la pintura moderna es la génesis suprema de lo visible.

4. La dialéctica sujeto-objeto en la percepción estética

Los cuadros de Cézanne nos ofrecen el espectáculo de la aparición del mundo y hacen que nos sintamos como si aún mantuviéramos la relación primordial con lo que nos rodea: «en sus obras de juventud, Cézanne intentaba pintar la primera expresión y lo hacía porque la echaba de menos. Aprendió poco a poco que la expresión era el lenguaje de la cosa misma y nacía en su configuración. Su pintura es un intento de reunir la fisonomía de las cosas y de los rostros restituyendo íntegramente su configuración sensible. Esto es lo que la naturaleza hace sin esfuerzo en cada momento.

Y por eso los paisajes de Cézanne son los de un premundo en el que no hay todavía hombres»¹². La meta de Cézanne era plasmar el devenir cosa, la realidad llevada hasta lo indestructible a través de su propia experiencia del objeto, porque éste no está ahí dado, sino que hay que hacerlo en el medio elegido que, en Cézanne, es la pintura. Él quiere ir más allá de las impresiones y llegar a las cosas mismas. Ésta era también la máxima de la fenomenología, pero mientras que ella iba a las cosas mismas a través del rodeo de la *epoché* y de la reducción a la subjetividad trascendental, Cézanne mantiene la tensión entre el mirar y el ser de las cosas (su obstinada presencia). La tensión es más aguda si se tiene en cuenta que ha de resolverse en el medio de la visualidad, no en el del concepto. La entidad de la cosa debe darse en la mirada aunque no depende de ella para existir; la mirada, como la subjetividad, no es algo dado de antemano, sino que se hace en la presentación de la cosa misma y por referencia a ella (intencionalidad). La intención de Cézanne coincide así con la dialéctica merleau-pontiana entre subjetividad y objetividad que es la auténtica definición del ser-en-el-mundo y de su primigenia realidad, que no es lingüística, ni cultural, sino, ante todo, expresiva en su más hondo silencio: «porque está dirigido a tomar conciencia en el fondo de una experiencia muda y solitaria sobre la que se cimientan la cultura y el intercambio de ideas, el artista lanza su obra como un hombre ha lanzado la primera palabra, sin saber si será otra cosa que un grito...»¹³. Cézanne y Merleau-Ponty deseaban eliminar el lenguaje convencional, para alcanzar el ser salvaje pre-lingüístico y posibilitador de todo lenguaje (porque el silencio, las ausencias o los intervalos entre las palabras, significan y hacen que el lenguaje tenga sentido).

En la obra de Cézanne, como en la del mismo Merleau-Ponty, puede observarse un afán ontológico que huye del antropomorfismo como de cualquier otra forma de reducción: «Vivimos en medio de objetos contruidos por los hombres, entre utensilios, dentro de casas, en calles y ciudades, y la mayor parte del tiempo los vemos sólo a través de las acciones humanas, como sus puntos de aplicación. Nos hemos habituado a pensar que todo eso existe necesariamente y es inmovible. La pintura de Cézanne pone en suspenso estos hábitos y revela el fondo de la naturaleza inhumana sobre el que el hombre se instala»¹⁴. Por eso dice Madison que Cézanne escribe en pintura lo no pintado¹⁵.

Como en su filosofía, Merleau-Ponty intenta preservar en el arte la dialéctica entre subjetividad y objetividad y, por ello, entiende que la forma es inseparable de la materia a la que in-forma, de los contenidos críticos que incorpora y produce, del potencial expresivo y comunicativo y de las interpretaciones que suscita. Si se destruye el factor comunicativo de la obra, la

¹² M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p. 85.

¹³ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, p. 32.

¹⁴ Cfr. G. Madison, *La phénoménologie de Merleau-Ponty*, París, Klincksieck, 1973, p. 95.

¹⁵ Cfr. *ibid.*, p. 32.

intersubjetividad de las vivencias del artista y de los receptores, se extingue la obra de arte y sólo queda de ella un mero tecnicismo o un objeto que se agota en su función (un útil), una simple materia carente de intencionalidad y de posibles resonancias intersubjetivas.

El fruto de la actividad pictórica, la obra de arte, es expresión de la dialéctica que nos define, de la naturaleza corporal del sujeto, que manifiesta el mundo con los materiales de su percepción. En el fondo, para Merleau-Ponty el arte es como el lenguaje auténtico, y la obra existe como una resonancia directa de la compleja unidad de la existencia. No es un campo limitado que pueda convertirse en objeto de una ciencia especializada, sino una atención especial a la unidad de la vida, una cierta educación. El arte es ontología, significación primordial que puede contener en sí todas las figuras del ser y superar, de esta manera, el dualismo sujeto-objeto. La crítica merleau-pontiana de los reduccionismos se traduce en un esfuerzo por anular la diferencia entre el ser y los entes y pensar una ontología dialéctica condensada en un ser indiviso, en un vidente que, a la vez, es visible como el cuerpo propio o la reversibilidad que condiciona la visión y nos abre a lo visible. La pintura no puede resolver este enigma, pero reconoce que la vida arranca de él y lucha por interpretarlo. Tal reconocimiento no es una limitación, sino una invitación a continuar, porque ninguna pintura (y lo mismo vale para la filosofía) acaba con la pintura; cada creación cambia, recrea o crea por anticipado todas las otras¹⁶.

El estudio merleau-pontiano de la pintura sirve de paradigma al arte, porque demuestra que aquélla contribuye a dialectizar dos ideas frecuentemente opuestas de la obra: la que la concibe como expresión de los sentimientos e intenciones del artista y aquella otra que la entiende como mera representación de los objetos.

5. El estilo: dialéctica de lo singular y lo universal

Hemos visto que Cézanne no pinta las cosas en sí mismas, ni las meras impresiones subjetivas, sino el encuentro de las cosas con la visión, los fenómenos; no plasma la naturaleza inmediata o la sensación bruta (las cuales, por otra parte, no son más que abstracciones analíticas), sino lo más propio que es, al mismo tiempo, lo que permite alcanzar lo universal; así se define precisamente el estilo. También la obra de arte es apertura de lo particular a lo universal y, por eso no se limita a expresar emociones, sino que es inseparable de la verdad. La verdad y la universalidad se alcanzan gracias a la fusión del horizonte de la tradición con la situación particular y esta fusión es la que determina el estilo.

Husserl ha empleado la palabra *Stiftung* para referirse a la fecundidad ilimitada de cada presente singular, contingente, que es, a la vez, universal;

¹⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, pp. 92-93.

la *Stiftung* designa los productos de la cultura que continúan teniendo valor; Merleau-Ponty reinterpreta esta noción como «estilo». La elevación a lo universal depende de este concepto que nos remite, a su vez, a la historicidad específica de las obras. El estilo singular es lo que el pintor mira y pinta, pero también lo que mira el observador del cuadro. «A pesar de sus diferencias, los estilos remiten a un mismo universal»¹⁷. De esta tendencia a la universalidad sin renunciar a las diferencias nace la necesidad de pintar, es decir, la exigencia de enriquecer una visión con otras. Si el estilo es dialéctica circular entre lo particular y lo universal, el arte no ha de contentarse con ser uno más entre los diversos modos de expresión, porque ella resguarda la verdad de la que todo participa aún sin saberlo. Todos los estilos coexisten en el mismo universo porque pertenecen a una misma historia de la pintura, que no es la empírica, sino una «historia secreta»¹⁸ como la vida que une a los que se fijan la misma tarea y hace que todas las pinturas se comuniquen y entiendan el mundo como «mundo por pintar». Cuando el pintor responde a la exigencia perceptiva de pintar la visión de las cosas, busca una solución a esa exigencia que invita a todos los pintores a su propia obra. Esta participación es lo que funda la unidad de la pintura en una historia acumulativa y hasta paradójica, porque su superación es su continuación y cualquier destrucción implica conservación. Lo que permite al pintor alcanzar lo universal es, pues, esta virtud propia del acto de expresión que le invita a tomar parte en una historicidad de acontecimientos cuya unidad es la de una tarea que se reinicia en cada obra.

La superación de la percepción espontánea y del sentido automatizado de las palabras por obra del arte permite al artista y al escritor abrirse al delirio de la visión y de la expresión y escuchar las voces del silencio, construyendo su estilo, su forma particular de acceso a lo real. El arte es, pues, un medio privilegiado para encaminarse a la verdad. La búsqueda merleau-pontiana por diferentes caminos (filosofía, arte, literatura, etc.) de lo verdadero no anula, sin embargo, las diferencias. Los distintos «lenguajes» de los que se sirve la expresión, lejos de fragmentar el mundo y el sentido, otorgan una continua referencia a un universo común desde diversas significaciones¹⁹. La expresión es la recuperación del sentido oculto, pero esto no quiere decir que alcancemos significaciones transparentes; la génesis del sentido no se acaba nunca. El arte es esa renovada capacidad expresiva que despliega imaginariamente ese contexto de símbolos disponibles que es el saber y lo hace sin absolutizar ninguna disciplina (en este sentido choca con el cientificismo).

La meditación merleau-pontiana sobre la pintura es la propedéutica de un pensamiento general de la expresión, entendida como nueva forma de pensar la verdad. Nunca ningún pintor ha acabado (realizado) la pintura y

¹⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Signes*, p. 75.

¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 265.

esta es la razón por la que su gesto comunica con todos los gestos de todos los pintores; todas las pinturas permanecen unidas en el mismo empeño: «La pintura entera se presenta como un esfuerzo abortado para decir algo que queda siempre por decir»²⁰. Por eso una obra no puede nunca anular las otras ni contenerlas completamente; la historia en la que están insertas es acumulativa; con cada pintura se reanuda la tarea de pintar. También la verdad es tarea inacabada que se va haciendo. El artista no se limita a expresar una verdad, sino que al mismo tiempo hace aflorar las relaciones vividas en las que esa expresión se ha formado y participa del *logos* universal que siempre ha querido captar la filosofía.

La universalidad de la pintura, su intemporalidad, su necesidad no alcanzan, sin embargo, el fenómeno integral de la verdad, sencillamente porque la idea de una expresión completa se desvanece. La pintura da cuenta con fidelidad de que la percepción y la verdad humana no son síntesis acabadas. Nuestra seguridad de ser en la verdad es idéntica a la de nuestro ser-en-el-mundo y éste es finito e histórico. Los análisis concretos de la pintura muestran que lo expresado no preexiste a su expresión, sino que depende esencialmente de las contingencias perceptivas. Merleau-Ponty considera que las verdades «ideales», son fruto de la convención y que «la verdad es otro de los nombres de la sedimentación»²¹, es la presencia de todos los presentes en el nuestro. La verdad merleau-pontiana se extrae de la historia, pero teniendo en cuenta que la historia no sería nada si no fuera historia de la verdad. No hay verdad al margen de las infinitas formas de expresarla que son inauguradas y presididas siempre por el cuerpo, el lugar de nuestra intencionalidad. La estética de Merleau-Ponty se solidariza así con su filosofía dialéctica inacabada; por eso sólo nos presenta perfiles, ideas interrumpidas; ahora bien, esto no significa que su contribución en este campo se vea menguada, sino que «si ninguna pintura acaba la pintura, si ninguna obra se halla absolutamente acabada, cada creación cambia, altera, esclarece, profundiza, confirma, exalta, recrea o crea por anticipado a todas las demás. Las creaciones no son una adquisición porque, como el resto de las cosas, pasan, y también porque tienen casi toda su vida ante ellas»²².

6. Aplicaciones al arte actual

Cabe ahora preguntarse si esta concepción estética tiene alguna relevancia en la actualidad. Por lo pronto recordemos que otorga un gran valor a la subjetividad y, por consiguiente, se aleja del positivismo, de las teorías de la muerte del sujeto y del artista, aunque también de la mera constitución de los objetos en base a las impresiones particulares. A pesar de la extraor-

²⁰ *Ibid.*, p. 120.

²¹ *Ibid.*, p. 120.

²² M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, pp. 92-93.

dinaria importancia que Merleau-Ponty concede a la experiencia artística, no apoyaría los movimientos que defienden el arte por el arte, dada la insistencia del autor en el alcance ontológico de la pintura: el arte es una manera privilegiada de acceso al ser, porque consigue manifestar incluso la otra cara de lo visible, pero el arte no es autosuficiente, depende de la percepción y tiene la misión de enriquecerla expresando lo que en la vida cotidiana se vela. Todo arte tiene un significado que hay que interpretar para hacerlo comunicable y para que produzca conocimiento, por eso donde hay arte hay referencia; tal vez ésta se haya fragmentado en la misma medida que el mundo, pero hasta la pretendida autorreferencialidad de algunas obras es un intento de transmitir la fuerza de los objetos que, en este mundo utilitario, pasa frecuentemente desapercibida.

El arte contemporáneo no ha eliminado la noción de «referencia», sino que la ha transformado; no ha renunciado a la *mimesis* artística, que va más allá de la idea de copia, que contiene una verdad, sino que la ha entendido como «representación», no como «imitación». La realidad representada artísticamente es, a la vez, descubierta e inventada ya que la *mimesis* artística incorpora una referencia productora. El arte no copia la realidad, sino que la trae a la presencia interpretándola para intensificar su sentido.

Cézanne también interpretaba lo que veía; su óptica dependía tanto del cerebro como de la vista: «Empezaba por la sombra y con una mancha, que luego cubría con una segunda más desbordante, y a continuación con una tercera hasta que todas estas tonalidades a guisa de pantallas sucesivas, modelasen el objeto, coloreándolo»²³. Cézanne era un hombre que trabajaba duramente en sus cuadros, los cuales eran fruto de un apasionado tesón y de continuas observaciones; el pintor, al igual que el filósofo, se siente como un principiante que nunca logra penetrar el misterio y esto es lo que le lleva a pasar horas y horas trabajando hasta el final de su vida.

El arte es *mimesis* transformadora, cuya imagen de liberación queda rota por la realidad, pero continúa siendo verdadera. La obra de arte auténtica sabe que el reino de la libertad se halla más allá de la simple repetición de lo que hay. Esta noción de *mimesis* implica creación, pues las formas no se copian del mundo, sino que son intuitas, descubiertas y estilizadas por el artista.

Cézanne demuestra que el arte posee potencialidades subversivas, pero también que es herencia; él mismo encarnaba una ruptura y provocaba otras: aceleró la destrucción del espacio plástico renacentista, yendo más allá del impresionismo. El pintor toma y convierte en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia, la vibración de las apariencias que está en el origen de todas las cosas, la sensación de extrañeza y la existencia siempre recomenzada; pero esa extrañeza, lejos de alejarle del mundo, lo vincula más estrechamente con él, porque vivir en la pintura es entender el mundo como algo digno de ser pintado.

²³ E. Bernard, «Recuerdos sobre P. Cézanne», en M. Doran (ed.), *op. cit.*, p. 91.

Ni la pintura ni ningún otro arte está vacío de reflexión o alejado de la racionalidad, sino que hasta el arte actual continúa pensando, al menos, en sí mismo; se le podría acusar de tautológico, de intranscendente, pero no de carecer de autojustificación o de estar exento de sentido. La prueba de la inagotabilidad del arte es la pervivencia de la auto-reflexión estética. Como toda experiencia, la estética contribuye al desarrollo del conocimiento, si bien aporta, además, autoconocimiento. Siempre se ha dicho que el arte posee un inusitado poder de revelación y de iluminación; eso significa que nos ayuda a comprender lo que nos rodea y también las potencialidades incumplidas de la realidad. Es cierto que el conocimiento suministrado por el arte no siempre es lógico, mediato o científico, pero no todo conocimiento se reduce a éste. Aunque reconocemos que no hay arte sin imaginación y creación, aceptamos también que éstas no son autosuficientes y han de conjugarse con las otras facultades humanas; además, la imaginación artística también es una forma de conocimiento de lo posible que vive en lo real y favorece el cambio. La relación entre arte y conocimiento hace que la actividad artística se convierta en uno de los modos específicos de la apropiación práctica de la realidad.

Siguiendo a Cézanne, Merleau-Ponty ha entendido que una de las maneras de superar la tendencia tautológica del arte contemporáneo consistía en atender al comportamiento objetivo de los órganos perceptivos y cognoscitivos humanos y también al comportamiento con relación al objeto de apropiación²⁴. El arte actual debería aprovechar el potencial inexplorado de estas prácticas autorreflexivas profundizando en los nuevos modos de activar la conciencia de los individuos (demasiado adaptada al orden dominante, demasiado carente de valores y criterios de gusto, demasiado pasiva), el comportamiento o la percepción. El arte contribuye a la liberación si opone el comportamiento perceptivo-cognoscitivo y creativo al conformismo reinante. Para ello ha de autointerpretarse y autoexaminarse ayudado por de la filosofía. La Racionalidad y la Liberación son las dos grandes metas de ambos y, por este motivo, pensamos que deben colaborar.

El arte actual descubre la enorme riqueza de todo lo humano y de lo que rodea al hombre y, antes de intentar pensar lo otro, nos ofrece lo que hay, eso que siempre ha estado ahí y ha pasado desapercibido. Desde esta perspectiva, el cuadro moderno, que parece encarnar la máxima irracionalidad, tiene su lógica interna; ya no trata de imitar la naturaleza y, sin embargo, tiene su propia naturaleza, «no quiere expresar ninguna interioridad, no exige ninguna empatía con el estado psicológico del artista: es necesario en sí y está ahí como desde siempre»²⁵. Ha tomado conciencia del valor de su autonomía y no quiere renunciar a la ella a cambio de algún tipo de reconocimiento que le exija sumisión. Decepcionado por la razón productiva

²⁴ Estas funciones han sido reconocidas por S. Marchan Fiz, entre otros. Véase *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 269.

²⁵ H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 243.

dominante, ha decidido seguir la suya propia, mucho más desinteresada y tolerante. La principal característica de este arte es, pues, su autonomía y, como sabemos, ésta es también el rasgo principal de la razón. El arte actual no es irracional ni irreflexivo, no es el resultado de tanteos inconscientes. Su búsqueda de placer estético no está reñida con el placer que produce el conocimiento (se ha dicho que el arte conceptual manifiesta la creciente racionalidad de las obras de arte). La construcción racional domina nuestra vida y, por consiguiente, nuestra existencia estética. Ahora bien, la razón también se desvía y se fragmenta.

Las estéticas antropológicas y utópicas nos presentan el arte como promesa de una racionalidad liberadora y placentera; en nuestra opinión, esta idea continúa vigente, aunque se ha tomado conciencia de que el cumplimiento de dicha promesa no puede ser inmediato, sino progresivo. Alentar la idea de que esa promesa es vana nos llevaría a la falsa convicción de que el placer estético es idéntico a ese pseudoplacer que provoca el consumo indiscriminado de mercancías. Hoy que asistimos a otro final cacareado, al final de la utopía, resulta cómodo desmarcar al arte de ella, sobre todo si nos desentendemos de su esencia y nos interesamos sólo por sus efectos. Deberíamos recordar el significado original que «el final de la utopía» tenía para Marcuse: el paradójico hecho de que en nuestra era se den todas las condiciones materiales que posibilitan el fin, o sea, la realización de todas las utopías y, sin embargo, se impida por diferentes medios que esas promesas cobren concreción. La verdadera utopía sigue viviendo, en pequeños espacios no domeñados, pero con su antigua fuerza inconformista y con toda la indeterminación que le permite continuar siendo una meta inconfundible con sus realizaciones inmediatas. Alimentada tal vez por esa promesa utópica, por esa secular contradicción entre la realidad y el deseo, aún pervive la razonable pretensión de la redención estética, de la liberación por el arte e incluso de su vinculación con el conocimiento y con la verdad de nuestro ser.

Sólo el arte que renuncie a su intranscendencia, que pretenda ser algo más que entretenimiento, un arte que piense en sí mismo, en lo que lo hace arte, podrá seguir ofreciéndonos alguna promesa. Tal vez sea bien poca cosa, pero una promesa es una declaración que compromete, una forma de diálogo.

La estética merleau-pontiana es aún antropológica y utópica, pero, ante todo, ontológica porque es el lugar privilegiado donde reencontrar al Ser Salvaje del que fuimos desgajados por el mecanicismo. La promesa de esta estética es la vuelta a los orígenes, a la Carne que somos, a la riqueza de la percepción, a la explosión de los significados. Merleau-Ponty ve en el arte una nueva sensibilidad que hace que lo originario (la carne) de fuerza y clarifique las empresas humanas.

7. Conclusión

La preocupación estética merleau-pontiana se enmarca en su teoría del significado y en su nueva ontología. El arte, como la percepción y la razón, crea significados que contribuyen a la constitución activa del ser. El arte no es un añadido a la realidad, sino una cierta *epojé* de la misma, que se inicia con el asombro ante las cosas que habitualmente damos por descontado y culmina en la implementación del sentido de éstas. La percepción habitual y la artística no están alejadas, ya que ambas se producen en el mundo percibido; ahora bien, mientras que el hombre corriente ordena lo que le rodea de acuerdo con determinados fines y lo convierte en un medio, el artista desea penetrar en la esencia de las cosas. Su intención, por tanto, es la misma que la del filósofo; como él, el arte no reproduce, sino que hace visible; no es la simple transcripción plástica de un pensamiento previo, porque concepción y plasmación son, en el arte, operaciones simultáneas. El arte no es creación «ex nihilo» y nunca agota las potencialidades infinitas de significación que posee el Ser vertical, la carne o la reversibilidad de la visión.

Merleau-Ponty toma como paradigma del arte la pintura moderna, porque ella se opone al subjetivismo y al logocentrismo propios de la modernidad superando el dualismo sujeto-objeto²⁶ acercándonos a la *Lebenswelt*. La pintura moderna es, en cierto modo, auto-figurativa, es decir, no se refiere directamente a lo externo, sino que va surgiendo en el movimiento del artista; éste no proyecta sus sentimientos sobre la imagen, sino que la deja ser para que sea presente; por tanto, no la subjetiviza, sino que nos la ofrece levantando el velo que habitualmente la cubre y sume en la ignorancia sus facetas más liberadoras. Así pues, la función del artista se acerca a la *alétheia*, a la verdad como desocultamiento que no pretende manipular su objeto. Gracias a sus poderes, el arte se acerca a una verdad que no es la de la adecuación o la coherencia, sino su propia presencia. Esto significa que el arte es más verdadero que lo dado y es éste el que debería adecuarse a aquél para contribuir a la transformación. El arte no debe subordinarse, entonces, a objetivos heterónomos, no debe reducir su extrañamiento.

Gracias a la «deformación coherente» de todas nuestras herencias culturales, la pintura descubre una verdad que no es mera adecuación con las cosas, que no está fuera, sino en la relación entre lo interior y lo exterior, en esa realidad dialéctica que somos. La pintura completa la visión o la realiza en términos de auto-revelación. Además en ella se manifiesta la íntima conexión de la percepción con la expresión y la relación entre significados sedimentados y creados. Queda claro que el arte no es copia de la

²⁶ «La peinture est la subjectivité sentante, elle se définit par le parti-pris de renoncer à la troisième dimension; par elle l'oeuvre d'art n'est plus quelque chose qui existe en soi à la façon de la statue: le contenu du tableau n'existe que pour le sujet, pour le spectateur. On dirait que le spectateur est là dès le début», M. Merleau-Ponty, *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-52*, Paris, Cynara, 1988, p. 547.

realidad, sino *praxis*, es decir, transformación de lo dado con vistas a la creación de una obra, fusión de horizontes, es decir, aplicación de la cultura y la tradición a la situación presente del artista. Gracias a la pintura, la visibilidad se encarna, se transubstancia en cultura y tomamos conciencia de nuestra situación y de la de los demás; en el fondo, el pintor desarrolla la misma dialéctica instituida por la cultura: crea relaciones significativas entre los hombres humanizando la naturaleza y naturalizando al hombre. Es cierto que Merleau-Ponty se interesa más por el proceso productivo del arte que por su resultado; la razón de esta preferencia no es otra que su interés por la visibilidad: la pintura transforma el mundo en visibilidad al mismo tiempo que revoluciona nuestra manera de verlo. Ella tiene la virtud de llevarnos al principio en el que aún no existen las dicotomías. La pintura es una ontología de la visión y ésta es reversibilidad que no puede ser aprehendida conceptualmente, sino artísticamente. La pintura no sólo nos permite conocer mejor el mundo, sino que además nos enseña a interrogarlo, nos instala en la perplejidad, que nos impele a interpretar las obras para comprenderlas y comprendernos mejor; esto significa que la comprensión de la experiencia estética no es inmediata como tampoco lo es la percepción: todo ver es un ver-como que deja tras de sí un fondo de invisibilidad.

Pintar no es otra cosa que concentrar el sentido esparcido en la percepción, «hacerlo existir expresamente»²⁷. En el acto de la visión encontramos un mundo que no se nos enfrenta como un objeto, sino que nos envuelve; el genio no es quien lo descubre, sino una mirada intencional más nítida y reflexiva que la que acostumbramos a dirigir en nuestra existencia común. Como nos enseñó Merleau-Ponty, el ojo del artista no difiere demasiado del espectador, ya que aquél es un espectador de su propio trabajo, es mirado por las cosas que pinta y es capaz de percibir el valor de la obra de otros artistas. El arte es entonces una forma no reduccionista de visibilidad, una atención especial a la percepción; dicha atención es lo que define un estilo. La concepción estética merleau-pontiana no desemboca en un tecnicismo, pero tampoco en un naturalismo, porque ni el arte preexiste en la mera percepción, ni el sistema de equivalencias del artista imita el mundo, sino que «lo inviste de nuevo en sus colores, en un cuasi-espacio, sobre una tela»²⁸.

En definitiva, la teoría estética de Merleau-Ponty, basada en una nueva comprensión de la percepción y de la *aisthesis*, esconde una fuerza liberadora y transformadora de lo existente que no está al margen de la racionalidad. Su pretensión es respetar los fenómenos evitando considerarlos como simples proyecciones humanas para dejar constancia del compromiso del hombre con el mundo y de la imperiosa necesidad de ampliar la razón para que explicita en toda su riqueza dicho compromiso. No es suficiente una razón dominante que se imponga sobre lo que nos rodea deformándolo; necesitamos una razón

²⁷ M. Merleau-Ponty, *Signes*, p. 69.

²⁸ *Ibid.*, p. 69.

estética cuyo objetivo expresivo no se agote en lo dicho o en lo manifiesto, sino que ahonde también en lo ausente. La razón del arte no es otra razón, sino la dimensión fundamental de la razón, olvidada por la ciencia, la sedimentación del mundo de la vida.

En contra de concepciones como la de Merleau-Ponty, se ha dicho que «el arte rara vez consigue ser otra cosa que síntoma; su valor de arma es mínimo»²⁹. Esta afirmación presupone que el arte es fundamentalmente copia de lo que hay, un testimonio histórico más; en nuestra opinión, el arte es un modo privilegiado de comprensión y de racionalidad, respetuosa con la tradición a la que pertenece pero despierta y crítica con respecto a las perversiones que han tenido lugar en ella, dispuesta a luchar por una verdad sin modelos exteriores que pueda acabar con el objetivismo. Vincular la verdad al arte no es entender a ésta como una simple forma transmisora de contenidos ajenos; la verdad acontece en ella de manera paradigmática, porque en ella se funden el sujeto y el objeto y cada obra artística revela las profundidades del ser. La verdad del arte no establece una relación de correspondencia o adecuación con la realidad, porque la representación artística no es un fin sino el medio del que se sirve el arte para lograr el extrañamiento que conduce a la ampliación de nuestra comprensión.

Que la racionalidad imperante sea capaz de destruir el poder subversivo del arte, no significa que éste tenga que buscar refugio en la esfera de lo irracional o en el esteticismo puro; esta retirada significaría no tomar en serio el compromiso personal e histórico y limitarse a trasponer al espectador a un mundo imaginario. Contra el esteticismo, podría decirse que, en tanto obra humana, el arte es también obra de la racionalidad. Ahora bien, la razón ha sufrido muchas desventuras. El arte consciente de estas deformaciones de la razón no renuncia, sin embargo, a la racionalidad como tal, sino a determinadas concreciones de la razón que han acabado eliminando incluso el deseo de liberación. El arte quedaría anulado si desapareciera de él ese razonable anhelo de libertad basado en la potencialidad creadora. Desde tiempos inmemoriales, esa libertad ha ido de la mano de la racionalidad. Hoy parece haberse diluido su relación; la libertad se confunde con el poder de mercado de los sujetos, con un logro puramente particular, con el decisionismo. Sin embargo, la razón nos sigue enseñando que las cosas no son lo que aparentan ser y que la libertad, así entendida, se vende al precio de la carencia de una verdadera autonomía y a costa del control de preferencias y ambiciones personales. Cuando desaparecen la Racionalidad y la Libertad, los hombres dejan de ser individuos irrepitibles y se transforman en masas homogéneas mucho más fáciles de manipular. En vista de que el arte se halla tan vinculado a la Razón, debe salvaguardarla sin menoscabo de su denuncia. Si pierde incluso la capacidad de comprender y expresar la supresión de libertad sucumbirá a la irracionalidad dominante. Entonces ya no

²⁹ J. M. Bonet, «Notas sobre las nuevas corrientes artísticas y su inserción social», en AA. VV., *El arte en la sociedad contemporánea*, Valencia, F. Torres, 1974, p. 246.

podrá representar ni lo originario ni lo aún no existente; las «obras de arte» no serán sino simulacros de la desintegración que nos rodea.

El arte no sólo exige la libertad para poder ser arte, sino que además contribuye a la liberación gracias a su capacidad de preservar la unidad de la razón y su relación con la imaginación, la percepción, etc. Además nos enseña a mirar con otros ojos, a descubrir las profundidades bajo las apariencias, a ser críticos; el arte abre mundos posibles que pueden contribuir a transformar éste. Por sí solo, no cambiará el mundo, pero puede ayudar a recuperar la necesidad de libertad y de cambio.

Ciertamente la negación artística y su renuncia a la integración pueden entenderse, a veces, como huida, pero también pueden acercar el ojo al espíritu, la realidad al deseo, creando mundos tan reales como el nuestro; el arte preserva lo otro y ahí reside su potencial crítico y transformador. El arte actual debería, quizás, orientar ese potencial de auto-reflexión hacia la transformación de las conciencias dóciles y del mundo, porque la reflexión y la racionalidad son condiciones necesarias (aunque tal vez no del todo suficientes) de la liberación. En primer lugar, hay que tomar conciencia de la falta de libertad; en segundo lugar, es preciso experimentar la necesidad urgente de libertad y finalmente hay que ser capaz de imaginar otros mundos posibles. Todo esto puede venir favorecido por un arte que pretenda preservar la racionalidad emancipatoria y desarrolle su potencial cognoscitivo sin desvincularlo de la expresión o la emoción, ya que, como dice Goodman, el arte ayuda a conocer las emociones y en él las emociones funcionan cognoscitivamente³⁰. El conocimiento propio del arte se diferencia del conocimiento de un objeto externo en que la obra de arte es evidencia de lo inevidente, comprensión de lo incomprensible. La estética no tiene como misión traducir esa incomprensibilidad esencial, sino entender la obra en su propia dialéctica. El conocimiento característico del arte no pretende tener validez absoluta y nunca se da por concluido. El mensaje artístico transmite conocimientos que aumentan nuestra familiaridad con el mundo, pero, a la vez, transmite enigmas y alimenta el asombro ante lo inesperado. Esa dialéctica preserva el encanto del mundo que, según M. Weber, se perdió con la Modernidad. Ese misterio es lo que hace que las obras de arte siempre nos digan algo nuevo. El conocimiento artístico se funda en la *mímesis* y evoca la experiencia de una suspensión de nuestras seguridades en el encuentro con una realidad transformada creativamente. Tal conocimiento produce placer, no sólo porque reduzca la extrañeza de lo conocido, sino también porque su búsqueda resulta estimulante y porque es placentero salir de sí y entrar en contacto con lo otro. Pensamos que una obra será tanto más artística cuanto más contribuya a aumentar este tipo de conocimiento, cuanto mejor logre implantar su propia racionalidad liberadora, opuesta a la dominante, cuanto más contribuya a nuestra propia autocomprensión.

³⁰ Cfr. N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 249-50.

Merleau-Ponty vincula la función cognoscitiva del arte con el placer desinteresado que provoca; muestra que el placer estético no es tan sólo el fruto de la *Einfühlung* o de la proyección de la subjetividad, ni el resultado de la pura contemplación del objeto, sino una dialéctica entre actividad y receptividad. Así elimina la actitud meramente contemplativa frente a la obra de arte y coloca en su lugar elementos netamente corporales. El placer que provoca aquélla no es el de la pura contemplación, sino que el espectador termina la obra con su acción de ver. Esto no implica la devaluación del artista, de ese hombre interesado que impone una nueva organización a las cosas basada en su percepción activa y personal.

No cabe duda de que el arte es expresión y de que la expresión artística es específica con respecto a otras formas de expresión; por tanto, es un fenómeno comunicativo peculiar que puede servir como modelo de otra nueva intención comunicativa, es decir, de una comunicación intersubjetiva cuyo objeto no sea la mera transmisión con finalidades manipuladoras, sino la participación en la verdad que acontece en ella. En una época como la nuestra en la que las personas se apartan de la vida pública a causa de la complejidad estratégica de ésta, de su carencia de valores, en una época en la que no se fomenta la formación de la opinión pública, ni la participación real de los ciudadanos, el arte aparece como otro modo de ser más verdadero, que mantiene la singularidad junto a la universalidad, que preserva al sujeto y al objeto, que huye de la consideración cuantitativa de los seres humanos y se hace eco de nuestras preocupaciones más humanas.