

## Desvelar lo visible. Merleau-Ponty y el aprendizaje por la pintura

José M. de Luelmo-Jareño<sup>1</sup>

Recibido: 1 de marzo de 2017 / Aceptado: 7 de octubre de 2017

**Resumen.** Aunque no persigan una finalidad didáctica como tal, los textos sobre pintura del filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) contienen apreciaciones que bien podrían llegar a constituir una propedéutica del medio. Para tantear esta posibilidad, el artículo examina en primera instancia los componentes que según el filósofo francés caracterizan la tarea artística –cuerpo, gesto, expresión– y los emplaza a continuación en el ámbito específico de la pintura. Fijado ese marco operativo, se abordan ciertos principios de la praxis pictórica –espontaneidad, instantaneidad, simultaneidad– que, sumados al comportamiento del color y de los materiales de trabajo, determinarían en opinión de Merleau-Ponty la idiosincrasia del medio y, con ello, algunas claves de utilidad para su eventual aprendizaje.

**Palabras clave:** Merleau-Ponty; pintura; cuerpo; expresión; enseñanza.

### [en] Unveiling the Visible. Merleau-Ponty and Learning Through Painting

**Abstract.** Although they did not have a didactic function as such, the texts on painting by the philosopher Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) contain appreciations that could constitute a propaedeutic of the medium. In order to test this possibility, the article examines in the first instance the components that according to the French philosopher characterize the artistic task –body, gesture, expression– and then places them in the particular context of painting. Once this framework has been set, the text approaches certain operative principles of pictorial praxis –spontaneity, instantaneity, simultaneity– which, together with the behavior of color and materials, would determine in Merleau-Ponty's opinion the idiosyncrasy of the medium and thus some useful keys for its eventual learning.

**Keywords:** Merleau-Ponty; painting; body; expression; learning.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Una estética activa. 3. Disposición a la pintura. 4. Sistema y praxis de la pintura. 5. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** De Luelmo-Jareño, J.M. (2018) Desvelar lo visible. Merleau-Ponty y el aprendizaje por la pintura. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(1), 29-41.

---

<sup>1</sup> Universitat Politècnica de València (España)  
Email: [jolueja@pin.upv.es](mailto:jolueja@pin.upv.es)

## 1. Introducción

“Hay que ocultar lo profundo. ¿Dónde? En la superficie”.  
Hugo von Hoffmannsthal (cit. en Broch, 1974: 182)

En unas ocasiones tomándola como contramodelo para afirmar su propia identidad, en otras al hilo de ciertos litigios sobre la lectura y el comercio con *lo real*, la filosofía ha mostrado desde siempre un especial interés hacia la pintura y a ella ha dedicado célebres y jugosas reflexiones. Reflexiones a menudo teñidas de un tono displicente –vienen a la mente los juicios sumarísimos de Platón, Descartes o Pascal– que poco a poco han ido dando paso a una consideración más atemperada, menos ceñida al prejuicio y a los conflictos de competencias que a los eventuales beneficios de una *comunidad de bienes*. Aunque son numerosas las razones de esa lenta asimilación en pie de igualdad –el asentamiento de la disciplina estética dentro de la filosofía o el valor teórico adquirido por la pintura en la Modernidad parecen las más evidentes–, Jean-Luc Marion (2006) subraya como motivo primordial que,

la cuestión de la pintura no pertenece de entrada, ni únicamente, a los pintores y menos aún a los estetas. Pertenece a la visibilidad misma, así pues a todos [...] Esta es sin duda la razón por la que la filosofía no puede dejar de encontrarse, cuando se trata de la pintura, como en casa. Ciertamente, la filosofía ha tomado hoy por hoy una figura esencial, la fenomenología; ahora bien, la fenomenología sólo pretende volver a las cosas mismas porque intenta de entrada dar a ver lo que se da –ver lo que *eso* da. La visibilidad excepcional del cuadro deviene entonces un caso privilegiado del fenómeno y, por tanto, eventualmente, una vía hacia la fenomenalidad en general (p. 15).

Merece la pena citar el párrafo en toda su extensión porque, al margen de fijar un posible fundamento de esa *afinidad electiva* entre filosofía y pintura, Marion subraya su intensificación al calor de la corriente fenomenológica a la que él mismo pertenece y a la que se adscribe Maurice Merleau-Ponty, uno de los pensadores que mayor empeño ha puesto en otorgar carta de naturaleza a esa afinidad. No es casual, de hecho, que Marion subraye que el cuadro deba considerarse al margen de su valor estético y tomarse como “caso privilegiado del fenómeno”, es decir, en su calidad de registro de un acontecimiento “dado a ver” por el pintor, porque este viene a ser uno de los argumentos más significativos y recurrentes de su antecesor.

En palabras de Jean-Yves Mercury (2000), “es necesario abrirse a la pintura, a este universo silencioso que no cesa de significar e irradiar, si uno quiere comprender el mundo y el lenguaje, y sin duda esta es la meta manifiesta de Merleau-Ponty” (pp. 334-5). Nada tiene de instrumental, idealista o formalista el acercamiento del filósofo francés al medio –ni especula a su costa, ni mistifica su cometido, ni se ciñe a sus resultados, como suele ser habitual– sino que aprecia en él, ante todo, su capacidad para desentrañar y crear realidad. No siendo pedagogo o didacta, Merleau-Ponty no entrará en ningún momento a valorar cómo podría desarrollarse ese potencial, y justamente a ello quieren contribuir estas páginas al tomar sus ideas como sustrato de un posible programa de aprendizaje de la pintura, siquiera sea el del dispositivo y el modo de negociar con el mundo que la caracterizan. Pulsar la posibilidad de ese modelo requerirá fijar el marco donde Merleau-Ponty inserta el arte, un campo de

fuerzas constituido por el cuerpo, la expresión y el gesto, antes de pasar al examen de esas variables en el contexto específico de la pintura. El análisis de la disposición y el despliegue físico, intelectual y procedimental que comporta la práctica pictórica, apoyado en la obra de varios autores de su preferencia –Cézanne y Matisse–, servirá entonces para estimar la dimensión instructiva de sus tesis y ensayar por último una secuencia de contenidos, necesariamente *experimental*, inspirada en ellas.

## 2. Una estética activa

Merleau-Ponty fija su atención en la pintura desde su primera obra capital, *Fenomenología de la percepción*, de 1945, y en lo sucesivo no la desviará: ya sea como motivo central, ya como fuente de ejemplos, la pintura será una constante en sus escritos hasta su temprana muerte en 1961, y todo parece indicar, a la vista de la obra que le ocupaba en esos momentos –*Lo visible y lo invisible*, editada póstumamente tal y como quedó–, que iba a seguir siéndolo<sup>2</sup>. A tal punto es intensa esa querencia, observa Ronald Bonan (1997), que “uno puede llegar incluso a preguntarse si no estamos en primer lugar en presencia de una filosofía de la pintura que a continuación se convierte en estética general” (p. 45), una estética que constituye además el núcleo mismo de su filosofía y no una mera ramificación, a la manera kantiana o hegeliana. No cabe encontrar aquí las consabidas apelaciones al gusto, la proporción o la belleza, no se efectúa un desgajamiento de la experiencia estética como si fuese vicaria de un modelo general: el programa merleau-pontyano es a un tiempo ambicioso y elemental porque sitúa en la percepción el instrumento central de nuestra existencia, haciendo de ella el estrato original al cual remiten todos los demás, y porque dicha experiencia perceptiva establece una relación de contigüidad entre sujeto y mundo al suturar aquella brecha que durante siglos fue abriendo la razón entre sustancia y apariencia o vida soberana y sustrato pasivo.

Entendido como núcleo de acción y no como simple soporte sensorial, el cuerpo cumple en el programa merleau-pontyano un cometido fundamental. “Mi cuerpo es el quicio del mundo [...] tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo”, anota Merleau-Ponty (1975, p. 101), porque al reunir las funciones de paciente y agente este se comporta como “una cosa, pero una cosa en la que yo resido” (1964, p. 203). El cuerpo es así pieza determinante del *être au monde*, de la pertenencia y la inserción participativa en él, y para mejor explicar esta circunstancia el filósofo recurrirá al concepto de carne, *chair* en francés, un término que en este como en tantos otros casos toma del lenguaje mundano e inviste de un significado y un valor inusitados –no hará falta recordar, en este sentido, el cariz fuertemente peyorativo que concede a la carne el dogma judeocristiano. Merleau-Ponty, en efecto, no cesa de insistir en que la carne “no es materia, no es espíritu, no es sustancia”, es decir, ni continente ni contenido sino el estadio antepredicativo del mundo por percibir,

---

<sup>2</sup> Dejando a un lado las numerosas alusiones a la pintura diseminadas tanto en estas dos obras como en sus cursos y conferencias, específicamente se centran en la materia los ensayos “La duda de Cézanne”, de 1945 (recogido en el volumen *Sentido y sinsentido*), “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, de 1952 (incluido en *Signos*, aunque existe una versión de ese mismo año, notablemente distinta y con el título “El lenguaje indirecto”, en *La prosa del mundo*), y *El ojo y el espíritu*, editado en 1960. Son estos ensayos los que han constituido la matriz de trabajo de este artículo y por ello figuran según el volumen donde aparecieron en castellano en la bibliografía final, donde se incorpora la ficha bibliográfica completa.

“inauguración del dónde y del cuándo, posibilidad y exigencia del hecho; en una palabra, facticidad” (1970, p. 174). Si dentro de la fenomenología posidealista – donde cabe incluir a Heidegger, Sartre o Levinas– la propuesta merleau-pontyana adquiere el apelativo de *fenomenología del carne* es justamente porque en ella lo físico propicia tanto la emergencia del fenómeno como la constitución de su sentido y porque, según sus presupuestos, “antes de ser manifiesta y ‘objetiva’ la verdad habita el orden secreto de los sujetos encarnados” (Merleau-Ponty, 1979, p. 188). En línea con Husserl, Bergson o Marcel pero en un grado de intensidad muy superior, el ser de las cosas y las relaciones tendidas entre ellas, la significatividad entera de lo real, por tanto, tendría su origen y su asiento en una dimensión netamente corporal, dotando a esta filosofía de un sincretismo que supera dialécticamente la oposición entre empirismo y ontología y evidencia así el alto riesgo de la empresa.

Como es lógico, en su condición de entidad viva el cuerpo no es algo dado de una vez por todas sino que posee los atributos de una *natura naturans* sometida a continua transformación, y como tal irá determinando la hechura general del sujeto y la conformación de su realidad. Gracias a una constante mudanza el cuerpo va acomodándose a las circunstancias ambientales al tiempo que el mundo se aloja en él, rozándose en este punto una primera analogía entre el hacerse de la obra artística y el hacerse del sujeto, puesto que si uno y otro vienen a ofrecerse como indeterminación más allá de ciertos condicionantes, “no es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino más bien con la obra de arte [...] nudo de significaciones vivientes” (Merleau-Ponty, 1975, pp. 167-8). Sujeto y obra estarían siempre y por definición en ciernes, *en trance de*, aunque más que aspirar idealmente a cualquier cierre permanecerían abiertos a la asimilación de nuevos fenómenos –de creación, recepción, etc.– mediante los cuales desarrollarse y evolucionar, y cabe indicar que la alusión del crítico e historiador Carl Einstein al “valor biológico de todo arte” (1996, p. 298) habría incidido ya en los años treinta en esta misma circunstancia.

Más allá de la analogía entre sujeto y obra merced a ese *estarse haciendo*, ambos compartirían un mismo afán expansivo y comunicativo, el de la expresión, aunque con matices. Así, y a diferencia de la obra de arte, el ser humano no requiere para expresarse un lenguaje al uso porque, según advierte Merleau-Ponty, “desde el momento en que sabemos movernos, desde el momento en que sabemos mirar, estos sencillos actos encierran ya el secreto de la acción expresiva” (1964, p. 78), de suerte que “toda percepción, toda acción que la supone, en una palabra todo uso humano del cuerpo es ya expresión primordial” (1964, p. 80). El mero ejercicio de habitar el espacio, el ademán que se adopta al deslizarse entre las cosas y la disposición sensorial hacia ellas constituirían el núcleo expresivo del sujeto –su sistema significativo elemental– aun antes de que este se decidiera a revertir su impresión a las propias cosas o diese cuenta a otros de su repercusión: hay expresión en el simple hecho de ser y de orear esa existencia, sin mayor añadido.

Lejos de actuar como una inercia psicomotriz, sin embargo, Merleau-Ponty subraya que esa expresividad de base determina la caracterización del sujeto en razón de su gestualidad, pues “a pesar de la diversidad de sus partes, que lo hace frágil y vulnerable, el cuerpo es capaz de reunirse en un gesto que domina por un tiempo la dispersión de esas partes e impone un monograma a todo lo que hace” (1964, p. 81). El gesto constituiría la modulación primaria de la capacidad semántica del cuerpo y el instante inicial de toda comunicación: gracias a él se dotaría el sujeto de un sentido

y participaría ese sentido, acaso luego amplificado y subrayado por algún lenguaje formal, a la comunidad de lo real. Al margen de la danza –a la que apenas dedicará unas páginas–, Merleau-Ponty no encontrará entre las artes mejor ejemplo de esto que el acto pictórico, pues según él “la operación expresiva del cuerpo, comenzada por la menor perfección, es lo que se amplifica en pintura” (1964, p. 82). Sin embargo, antes de analizar cómo se desarrolla en la práctica ese proceso conviene detallar cómo se accede a él, es decir, con qué actitud debe preverse y abordarse si quiere uno garantizar su efectividad.

### 3. Disposición a la pintura

Para Merleau-Ponty, la calidad del acto pictórico solo puede entenderse cabalmente situándolo sobre el telón de fondo de la agudización perceptiva que promueven las artes en general. Mario Ramírez (1996), especialista en su obra, indica en este sentido que,

entre la percepción no estética y la estética la diferencia no es de naturaleza o simplemente de grado sino de intensidad. El arte intensifica expresamente ciertas estructuras del mundo percibido ordinario [...] la percepción estética no rompe con nuestra percepción natural, ordinaria; al contrario, lo que hace es afinarla, desarrollarla, recuperar y desplegar todas sus posibilidades expresivas, cognitivas y creadoras. Ella atiende a lo implícito, trabaja las latencias, despliega lo replegado (pp. 71-2).

Aunque pueda parecer que esta intensificación perceptiva pasa de forma ineludible por un adiestramiento cualificado, por una *técnica*, en realidad el “despliegue de las latencias” mediado por el arte en general y por la pintura en particular se basa en una iniciativa elemental que cursa en una doble dirección: hacia atrás, promoviendo un despojamiento sensorial que deje a un lado la experiencia acumulada y retrotraiga al individuo a una conciencia desprejuiciada, y hacia adelante, redefiniendo sus expectativas y su capacidad de proyección.

En buena medida, ese doble movimiento inducido por la tarea artística obliga al individuo a situarse en un estado de renuncia y disposición abierta semejante a aquel que los griegos denominaban *epojé* y prescribían como estadio elemental de todo conocimiento verdadero. Aunque lo habitual era que la *epojé* favoreciera un estado de ataraxia, de imperturbabilidad frente a toda circunstancia que pudiese desembocar en angustia o zozobra, y con esa finalidad era empleada por las filosofías epicúrea, escéptica y estoica, es la utilización que del procedimiento hace la fenomenología, según la cual –en palabras de Husserl (1985)– “de las proposiciones que entran en ellas (en las cosas), y aunque sean de una perfecta evidencia, ni una sola hago mía, ni una acepto, ni una me sirve de base” (p. 73), la que aquí interesa. No en vano proclama Merleau-Ponty que “el pintor tiene derecho de mirar todas las cosas sin algún deber de apreciación” (1985, p. 12), porque para él “una sola emoción es posible: la sensación de extrañeza; un solo lirismo: el de la existencia siempre recomenzada” (1977, p. 44). Conviene recordar, para mejor entender esta iniciativa, que la fenomenología postula un sentido vivenciable del mundo y no uno supuesto, como venía siendo norma en la filosofía: “la percepción de cosas –dirá Husserl– no representa algo no presente, como si fuera un recuerdo o una fantasía,

sino que presenta, aprehende un ello mismo en su presencia”, de suerte que “una cosa se da necesariamente en sus modos de aparecer” (1985, p. 99). Siendo así, apreciar y registrar la neta autopresentación de las cosas tendría mayor validez que la manipulación empirista o el desdoblamiento metafísico porque, lejos de ser una envoltura carente de sentido, “la apariencia sería más profunda que la idea y más verdadera que la verdad”, en palabras de Jankélévitch (1989, p. 141).

En esas circunstancias, la inducida condición de “hombre *ingenuo*” –de Husserl es también la expresión (1985, p. 89)– hace que el mundo en crudo adquiera un tinte epifánico y suscite un asombro constante. Una situación que recuerda bastante a la *thaumázein* griega, a aquella fascinación ante lo nuevo que precedería al conocimiento propiamente dicho, pero también –nos recuerda el mismísimo Samuel Beckett– a la praxis proustiana, pues “cuando el objeto [...] aparece como independiente de cualquier noción general y como separado de la sensatez de una causa, aislado e inexplicable a la luz de la ignorancia, entonces, y sólo entonces, puede ser fuente de encantamiento” (1989, p. 46). Si bien contemporáneos como Henri Matisse podrían haberle servido de ejemplo –“es necesario ver siempre como cuando éramos niños”, diría en alguna ocasión (Matisse, 2010, p. 336)–, dentro del ámbito de la pintura Merleau-Ponty encontrará en Paul Cézanne la mejor evidencia de ese proceder porque según él no habría un más claro representante del libre abordaje del mundo, de aquel modelo epistémico que José Bergamín denominase “razón analfabeta” (2000, p. 24) y Remo Bodei, por su parte, “espontaneidad elaborada” (2013, p. 51).

Aunque la desertización de la experiencia convertiría al pintor provenzal, a ojos de muchos, en un anacoreta de cariz legendario –“es inmensamente humilde, nunca se atreve a poner su confianza en el saber adquirido”, concede Roger Fry (2008, p. 44); “tuvo que empezar desde abajo”, dirá un Rilke entregado (1985, p. 38)–, Merleau-Ponty elude cualquier tipo de hagiografía en aquellos textos que lo emplean para sustanciar sus tesis sobre la pintura, y cabe decir que todos lo hacen en mayor o menor grado. Así, cuando subraya que “las dificultades de Cézanne son las de la primera palabra” (1977, p. 47) o que “habla como habló el primer hombre y pinta como si jamás se hubiera pintado” (1977, p. 46), el filósofo está fijando en él, ante todo, el paradigma del modo en que ha de ejercerse toda mirada creadora y toda práctica pictórica, cuando menos en una fase inicial que el artista francés habría desplegado no solo en sus comienzos sino a perpetuidad. Parece evidente, en fin, que si Cézanne despierta la atención y la estima de Merleau-Ponty es entre otros motivos porque *encarna* la actitud que en toda circunstancia debiera asumir el ejercicio de la actividad pictórica, vale decir, la de una libre disposición y una plena apertura hacia las cosas, los procesos y los fines, y esta circunstancia nos pone sobre la pista de la práctica efectiva de la pintura desde una perspectiva merleau-pontyana.

#### 4. Sistema y praxis de la pintura

Si existe un prejuicio arraigado entre quienes ignoran la calidad del acto pictórico es aquel que le atribuye una estricta programación y un cálculo preciso de tiempos, fases e incidencias. En esta línea, afectos a la estética analítica como Richard Wollheim subrayan el peso que en dicha actividad tendría el factor intencional, ya se considere desde una perspectiva *estrecha* –donde “la intención aparece equiparada a una mera volición o pensamiento operativo”–, *ancha* –en cuyo caso “la intención es

equivalente a casi todo lo que pasa por la cabeza del artista mientras está pintando”–, o *intermedia*, que es la defendida por el propio Wollheim al valorar el conjunto de “deseos, pensamientos, creencias, experiencias, emociones, empeños, que hacen que el artista pinte tal y como lo hace” (1997, p. 26). Más allá de las diferencias entre uno y otro modelo o patrón, es evidente que en toda lectura intencional el proceso creativo aparece fijado por condicionantes que relegan la tarea creadora a una secuencia de tareas conducentes al buen cumplimiento de una imagen proyectiva, un rígido esquema que Merleau-Ponty, buen conocedor del medio, refutará en su ensayo “La expresión y el dibujo infantil” al lamentar cómo

estamos convencidos de que el acto de expresar, en su forma normal fundamental, consiste, supuesta una significación, en construir un sistema de signos de tal índole que a cada elemento de significado corresponda un elemento del significante, o sea, en representar [...] de tal manera que en principio todos los elementos del espectáculo quedan señalados sin equívoco (1971, pp. 212-3).

No habrá mayor oponente a ese supuesto condicionamiento y a esa racionalidad ajustada a fines, en efecto, que alguien que ve en el acto pictórico una dinámica de rumbo apenas intuido y en el concepto de *representación* un verdadero anatema. El pintor merleau-pontyano no *re-presenta* nada, y ni siquiera puede *representarse* a las claras qué aspira a hacer; vislumbra, tantea, ensaya posibilidades, pero siempre en el curso mismo de la acción y fuera de casi todo apriorismo. “Casi nunca he sido capaz de trabajar desde una disposición previa, deliberada”, reconoce en este sentido Matisse (Guibault, 2016b, 102): no viene a decir, y con él Merleau-Ponty, que se pinte al albur, a merced de la improvisación, sino que el orden y el concierto del acto pictórico son de una calidad muy distinta a aquella que la corriente analítica tiene *en mente* y defiende como normativa. “Lo que motiva un gesto del pintor jamás puede ser la sola geometría o la sola perspectiva o las leyes de la descomposición del color o cualquier conocimiento, sea el que sea” (Merleau-Ponty, 1977, p. 44), dispone el filósofo francés, hallando el mejor ejemplo de lo que sería un *buen proceso* en ciertas imágenes del documental protagonizado por el propio Matisse en 1946 (*Henri Matisse*, dirigido por François Campaux) donde asistimos al acto de pintar *en carne viva*:

Una cámara registró en cámara lenta el trabajo de Matisse. La impresión era prodigiosa, hasta el punto de que conmovió al propio Matisse, se dice. Aquel mismo pincel que a simple vista saltaba de un acto a otro, se le veía meditar en un tiempo dilatado y solemne, en una inminencia de principios del mundo emprender diez posibles movimientos, bailar ante la tela, rozarla varias veces y abatirse por fin como el rayo sobre el único trazado necesario [...] Matisse, instalado en un tiempo y una visión de hombre, miró el conjunto abierto de su tela comenzada y llevó el pincel hacia el trazado que le llamaba para que el cuadro fuese por fin aquello en lo que estaba convirtiéndose [...] es cierto que la mano de Matisse vaciló, es por tanto cierto que hubo elección y que el trazo elegido lo fue de manera que observara veinte condiciones diseminadas sobre el cuadro, informadas, informables para cualquier otro que no fuera Matisse, puesto que no estaban definidas e impuestas más que por la intención de hacer aquel cuadro que aún no existía (Merleau-Ponty, 1964, p. 56).

Nacido y vuelto a nacer en cada gesto, Matisse guía el curso de la obra y es guiado a su vez por ciertas “condiciones diseminadas sobre el cuadro” que únicamente él es capaz de percibir e interpretar, de modo que si la pintura le merece a Merleau-Ponty el calificativo de *lenguaje indirecto* –título del ensayo donde emplea ese ejemplo– es precisamente porque, aun manteniendo ciertas constantes formales o técnicas, se va tejiendo en el curso mismo de su enunciación y encuentra soluciones en tiempo real a los retos y problemas que se le van planteando al pintor.

Es esa autonomía y esa permanente apertura del trabajo de Matisse lo que Merleau-Ponty, en fin, pareciera querer preservar en la fase de adquisición de destrezas y recursos elementales del aprendizaje de la pintura. No habría lugar en esa etapa para la copia mecánica o la estricta mimesis del natural, no cabrían ni la tensión referencial ni la rigidez normativa, y en el citado ensayo sobre el dibujo infantil incidirá nuevamente en este argumento al afirmar con su peculiar precisión poética y cierto afán sinestésico que en ese estadio elemental “la finalidad no es construir una señalización ‘objetiva’ del espectáculo [...] lo que se pretende es marcar sobre el papel una huella de nuestro contacto con ese objeto y ese espectáculo en cuanto que hacen vibrar nuestra mirada, virtualmente nuestro tacto, nuestros oídos” (Merleau-Ponty, 1971, p. 70), porque es en el cuerpo entero donde repercute la propia unidad del mundo que al individuo le sale al paso.

“El acto de pintar es un intercambio y una alquimia de carnes”, concluirá Jean-Yves Mercury (2000, p. 253): a la carne del mundo deberá responder el pintor con la suya y a la puesta en escena del mundo con su propia actuación y con la materialización del cuadro. Una obra plástica que desde su mismo comienzo habrá de mantenerse fiel a esa conformidad primordial de cosas, sensaciones y gestos, pues “si el pintor quiere expresar el mundo –advierte Merleau-Ponty– es necesario que la disposición de los colores lleve en sí misma este todo indivisible; si no, su pintura será una alusión a las cosas y no las reflejará en esta unidad imperiosa” (1977, p. 42). Al margen de su dimensión filosófica, esta apreciación posee un cariz fuertemente didáctico porque cualquier iniciado en la pintura sabe que el abordaje conjunto del cuadro y la constante armonización entre las partes y el todo constituye una condición necesaria para su consistencia formal. Lejos de completarse forma a forma y detalle a detalle la obra deberá gestarse de manera simultánea e inductiva, como la propia realidad a ojos del pintor, y dado que en esta es “la dimensión de color la que crea de sí misma a sí misma las identidades, las diferencias” (Merleau-Ponty, 1985, pp. 50-1), es la articulación simultánea de signos plásticos –áreas, planos, manchas y toques– la que a su vez va desentrañando las formas en el seno del cuadro, y no un esquema preestablecido que implique la mera adición de pintura.

Tomando de nuevo el caso de Cézanne, Merleau-Ponty resolverá que “el dibujo debe, pues, proceder del color, si queremos que el mundo sea reflejado en todo su espesor, ya que es una masa sin lagunas, un organismo de colores” (1977, p. 41). Puesto que “la envoltura espacial se constituye vibrando” (1977, p. 41), esta vibración solo podrá obtenerse mediante relaciones de armonía y contraste basadas en los parámetros básicos del color –tonalidad, luminosidad, saturación– que el pintor capta en el mundo y se afana en trasladar y potenciar en el cuadro. En una conferencia radiada a mediados de los años cuarenta, Merleau-Ponty retomará esta cuestión fundamental y el ejemplo de Cézanne al recordar cómo,



la enseñanza clásica distingue el dibujo y el color: se dibuja el esquema espacial del objeto, luego se lo llena de colores. Cézanne, por el contrario dice: ‘a medida que se pinta, se dibuja’, queriendo decir que ni en el mundo percibido ni sobre el cuadro que lo expresa, el contorno y la forma del objeto son estrictamente distintos de la cesación o la alteración de los colores, de la modulación coloreada que debe contenerlo todo: forma, color propio, fisionomía del objeto, relación con los objetos vecinos. Cézanne quiere engendrar el contorno y la forma de los objetos como la naturaleza los engendra bajo nuestra mirada: mediante la disposición de los colores (2003, pp. 19-20).

Color y dibujo, tan a menudo equiparados dentro la práctica artística, serían en realidad variables de distinta índole porque el primero es un fenómeno que se da de suyo en la realidad sensible y el segundo una mera convención –“el dibujo es todo abstracción”, sentencia el propio Cézanne (Gasquet, 2009, 190). Nada nuevo, si tomamos en cuenta que se trata de una vieja querrela con episodios célebres como la fricción entre el *disegno* de la escuela florentina y el *colore* de la veneciana o la disputa entre Ingres y Delacroix, aunque Merleau-Ponty ensancha la cuestión al situarla en el marco (endo)ontológico de su filosofía y enfatizar que “el color es el lugar en que nuestro cerebro y el universo se juntan” (1985, p. 50), superando con ello tanto el cliché ornamental como el componente meramente emocional.

Sucede además que en la praxis pictórica la diferenciación y la articulación cromática de las formas se ve reforzada por el color-materia, muy distinto al color-luz con que se ofrecen las cosas a la mirada pero dotado como ellas de una incontestable fisicidad. La sustancia pictórica, con su densidad característica, su peso y su relieve, es en la práctica la encargada de transformar el estímulo visual en carne plástica, en corporeidad, pues habiéndose adherido el pintor al diálogo abierto entre las *cosas-ante-sí* (lo dado como tal), las *cosas-para-sí* (lo potencialmente transfigurable en pintura) y las *cosas-de-sí* (el instrumental adecuado para *decir* esa realidad), el registro de esa vorágine no podrá ser sino la consumación material de una potencia, es decir, *cosa* a su vez. Como Nigel Wentworth (2004) se encarga de recordarnos,

toda pintura se encuentra en el proceso de ser empleada, de llegar a ser, pero en múltiples formas. Por esta razón es útil considerar la pintura en dos estadios [...] la pintura antes de su uso es una potencialidad de ser; la pintura ya empleada es la realización de esa potencialidad. La Pintura puede por tanto ser entendida como realización de la pintura (p. 35).

De este modo, para “realizarse” y cuajar en Pintura la pintura habrá de catalizar mediante un conjunto de acciones que conciernen al cuerpo humano, el cual, sirviéndose de ese conjunto de *cosas-de-sí* que le prolongan y complementan, gestiona su elección y su uso con vistas a una adecuada expresión. Nuevamente Wentworth:

La realización de los materiales mediante la Pintura es la realización del pintor mediante ellos. Su potencialidad es la potencialidad de ellos, y la de ellos, la suya propia. Por tanto, estar abocado a ciertos materiales significa estar abocado a cierta potencialidad de sí mismo. Los materiales adquieren así un *sentido vital* para el pintor (p. 35).

El aprendizaje de la formulación y la sintaxis del color deberá por tanto correr paralelo, de forma ineludible, al del potencial intrínseco a las diferentes técnicas y

procedimientos, pues bien podría decirse que al pintor en ciernes *le va la vida* en ello. “La técnica es ‘cuerpo’”, resuelve Merleau-Ponty, “ella figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne” (1985, p. 26), y la elección de una u otra no puede, no debe, ser accidental. Las cualidades de la sustancia pictórica –densidad, miscibilidad, volatilidad–, del soporte –dimensiones, formato, textura, absorción–, o del instrumento –forma, tamaño, capacidad de carga, manejabilidad– habrán de acomodarse como una prenda o el espacio doméstico al agente, o de lo contrario no llegará a expresar óptimamente lo que es o lo que aspira a ser. Poco tiene que ver la acuarela con la encáustica o el óleo con la pintura al fresco, por poner unos casos, y no solo en términos de rendimiento plástico sino en la medida en que solicitan una sensibilidad y una actividad corporal diferenciadas que encuentran mejor acomodo en una necesidad, en una actitud y en una motricidad que en otras.

Cuando Merleau-Ponty pondera esa “mano-fenómeno que posee, juntamente con la fórmula de un movimiento, algo así como la ley eficaz de esos casos particulares en los que éste pueda tener que realizarse” (1964, p. 78), cabe insistir en que el potencial de los materiales guarda relación directa con ese potencial de movimiento y, consecuentemente, con su umbral significativo, pues no debe olvidarse que “es la mano la que pinta pero no solamente mantiene relación con el cuerpo: ella exprime, prolonga y continúa un pensamiento, una visión, un saber que es necesario apresar [...] ella *concede sentido*” (Mercury, 2000, pp. 239-40). A fin de cuentas, dirá Henri Focillon (2006) en un texto dedicado a ese logro de la evolución humana, “la mano no es la sierva dócil del espíritu, sino que busca y se ingenia por él, atraviesa por toda suerte de aventuras, busca su oportunidad” (p. 49), y los materiales no debieran entorpecer en ningún momento esa búsqueda sino, antes al contrario, contribuir a su consumación.

Sea como sea, y como ya se dijo en alusión al arte en general, hablar de consumación en referencia a la pintura no es demasiado oportuno porque ni la obra persigue en el esquema merleau-pontyano un nivel determinado de ejecución ni la pesquisa que a cuenta de la pintura se realiza del mundo tiene por qué concluir jamás. En efecto, si “cualidad, luz, color, profundidad, que están ahí ante nosotros, están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque éste los recibe” (Merleau-Ponty, 1985, pp. 18-9), y si tales rasgos y los del propio cuerpo sufren variaciones en el curso del diálogo abierto entre uno y otro extremo, parece evidente que la obra debe ir reflejando acompasadamente esos cambios y asumir una especie de “eternidad provisional” (Merleau-Ponty, 1964, p. 70). En opinión del filósofo francés, “la idea de una pintura universal, de una totalización de la pintura, de una pintura completamente realizada, está desprovista de sentido” (1985, p. 68), al igual que lo estaría cualquier *realización* del mundo o del sujeto de forma concluyente.

De este modo, al ser toda expresión artística una tentativa, un braceo cabal pero siempre insuficiente, “la pintura se presenta con un esfuerzo abortado por decir algo que siempre queda por decir” (Merleau-Ponty, 1964, p. 93), tal y como sucede a menudo con el lenguaje verbal. No hay que ver en ello una fatalidad ni un motivo de desesperación, sin embargo, porque es la *dimensión expansiva* –cabe insistir de nuevo– la que verdaderamente interesa: si desde una perspectiva fenomenológica el modo en que se muestra la cosa constituye a todos los efectos su *ser* y este resulta del conjunto de sus manifestaciones sensibles, otro tanto le sucede a ese pintor que va formándose y dándose a ver mediante la “huella [y] testimonio” (Merleau-Ponty, 1971, p. 215) que es cada uno de sus cuadros. Cómo ese signo, por mucho que pueda

ser parcial, balbuceante o fallido, ocupa su lugar en un largo proceso y se suma a otros hasta constituir un *estilo* –“una trama, un aura expresiva que a la vez nos sitúa, nos diferencia y nos significa”, en palabras de Mercury (2000, p. 256)–, es cuestión que excede el cometido fijado al comienzo y al requerir un análisis de mayor alcance ha de quedar en este punto, necesariamente, pendiente.

## 5. Conclusiones

*Metódicamente ametódico*, como alguna vez definiera Adorno el género ensayístico, así cabe calificar el acercamiento de Merleau-Ponty a la pintura. Mucho tiene que ver en ello que se sustancie en textos de distinto carácter, como si el filósofo francés hubiese alumbrado una serie de cuadros dispares que se complementaran entre sí y constituyeran ese *estilo* al que se hacía alusión. A pesar de la dificultad que entraña articularlos en función de la hipótesis inicial, puede concluirse que un modelo de aprendizaje de la pintura fundado en la fenomenología merleau-pontyana bien podría incluir los siguientes contenidos y adoptar una secuencia como esta:

- El arte como expresión y extensión del sujeto.
- Fundamentos operativos de la pintura: cuerpo, gestualidad, huella.
- Disposición y desarrollo del acto pictórico: contingencia, diálogo, simultaneidad.
- El componente cromático: valor constructivo e implicación física.
- Entre cauce experimental y sistema necesario: fundamentos técnicos de la pintura.
- Dimensión formativa del cuadro.

Según este modelo, la enseñanza de la pintura debiera atender antes al carácter fundador del gesto que a sus efectos y a la acción creadora más que a la forma resultante, en relación directa con nuestra manera de habitar el mundo y con el valor máximo que en ella adquiere la noción de expresión. De igual modo, y lejos de actuar como elementos extraños, los componentes básicos de la pintura serían *extensiones* de la experiencia mundana y en su calidad de tales debieran ser ejercitados: el color, de la vibración que el mundo ocasiona en el individuo; la sustancia pictórica, de su carne y la de las cosas; los instrumentos de aplicación de la pintura, de la motricidad personal; las técnicas y procesos, de la actividad indagatoria consustancial al ser humano; el cuadro, de la vivencia que esa actividad lleva aparejada.

Cabe subrayar por último, acerca de esa dimensión gnoseológica y heurística de la pintura que Merleau-Ponty denominara *connaissance* (conocimiento/co-nacimiento), que si la mayor cualidad del medio reside en que “*se introduce y nos introduce en un mundo* cuya clave no poseemos, *nos enseña a ver* y finalmente *nos da que pensar* como ninguna obra analítica puede hacerlo” (1964, p. 91), solo siendo consecuentes con ello asumiría la pintura su lugar específico y su aprendizaje cobraría, más allá del estudio de periodos, autores u obras, más allá de rutinas, destrezas o habilidades, pleno sentido. Tal vez esa simple consigna constituya, después de todo, la más valiosa contribución de Merleau-Ponty a la enseñanza de la pintura.

## Referencias

- Beckett, S. (1989). *Proust* (Traductor Álvarez, B.). Barcelona: Edicions 62 (1931).
- Bergamín, J. (2000). *La importancia del demonio*. Madrid: Siruela (1930).
- Bodei, R. (2013). *La vida de las cosas* (Traductor Cardoso, H.). Buenos Aires: Amorrortu (2009).
- Bonan, R. (1997). *Premières leçons sur l'Esthétique de Merleau-Ponty* [Primeras lecciones sobre la estética de Merleau-Ponty]. París: Presses Universitaires de France.
- Broch, H. (1974). *Poesía e investigación* (Traductor Ibero, R.). Barcelona: Barral (1955).
- Einstein, C. (1996). *Werke. Berliner Ausgabe, Band III. 1929-1940* [Obras. Edición berlinesa, vol. III. 1929-1940]. Berlín: Fannei & Walz.
- Escribano, X. (2003). *Sujeto encarnado y experiencia creadora. Aproximación al pensamiento de Merleau-Ponty*. Barcelona: Prohom.
- Focillon, H. (2006). *Elogio de la mano* (Traductor Bravo, H.). México D.F.: UNAM (1943).
- Fry, R. (2008). *Cézanne: un estudio de su evolución* (Traductora Lizarraga, P.). Pamplona: Eunsa (1927).
- Gasquet, J. (2009). *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo* (Traductor Manzano, C.). Madrid: Gadir (1921).
- Guilbaut, Serge (ed.) (2016a). *Conversaciones con Henri Matisse. La desconocida entrevista con Pierre Courthion de 1941, vol. I* (Traductora Fortes, C.). Almería: Confluencias (2013).
- (2016b). *Conversaciones con Henri Matisse. La desconocida entrevista con Pierre Courthion de 1941, vol. II* (Traductora Fortes, C.). Almería: Confluencias (2013).
- Haar, M (1992). *Peinture, perfection, affectivité* [Pintura, perfección, afectividad]. En M. Richir y E. Tassin (eds.). *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences* [Merleau-Ponty, fenomenología y experiencias] (pp. 101-22). Grenoble: Gerôme Millon.
- Husserl, E. (1985). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (Traductor González, L.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica (1913).
- Jankélévitch, V. (1989). *La aventura, el aburrimiento, lo serio* (Traductora Benarroch, E.). Madrid: Taurus (1963).
- Marion, J. (2006). *El cruce de lo visible* (Traductores Basas, J. y Masó, A.). Castellón: Ellago (1991).
- Matisse, Henri (2010). *Escritos y consideraciones sobre el arte* (Traductora Casanovas, M.). Barcelona: Paidós (1972).
- Mercury, J.-Y. (2000). *L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps a la peinture* [La expresividad en Merleau-Ponty. Del cuerpo a la pintura]. París: L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Signos* (Traductores Martínez, C. y Oliver, G.). Barcelona: Seix Barral (1960).
- (1970) *Lo visible y lo invisible* (Traductor Escudé, J.). Barcelona: Seix Barral (1964).
- (1971) *La prosa del mundo* (Traductor Pérez, F.). Madrid: Taurus (1969).
- (1975) *Fenomenología de la percepción* (Traductor Cabanes, J.). Barcelona: Península (1945).
- (1977) *Sentido y sinsentido* (Traductor Comadira, N.). Barcelona: Península (1948).
- (1979) *Posibilidad de la filosofía. Resúmenes de los cursos del Collège de France, 1952-1960* (Traductor Bello, E.). Madrid: Narcea (1968).
- (1985) *El ojo y el espíritu* (Traductor Romero, J.). Barcelona: Paidós (1960).
- (2003) *El mundo de la percepción. Siete conferencias* (Traductor Goldstein, V.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (1948).

- Perri, T. (2013). Image and ontology in Merleau-Ponty [Imagen y ontología en Merleau-Ponty]. *Philos Rev*, 46, 75-97.
- Ramírez, M. (1996). *Cuerpo y arte para una estética merleau-pontiana*. México D.F.: UAM.
- Rilke, R. M. (1985). *Cartas sobre Cézanne* (Traductor Ancochea, N.). Barcelona: Paidós (1907).
- Wentworth, N. (2004). *The Phenomenology of Painting* [La fenomenología de la pintura]. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wollheim, R. (1997). *La pintura como arte* (Traductor Moreno, B.). Madrid: Visor (1987).