



CÍRCULO LATINOAMERICANO DE
FENOMENOLOGÍA

ACTA
FENOMENOLÓGICA
LATINOAMERICANA

Capítulo 20

VOLUMEN I



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2003

Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen I.

Primera edición: diciembre de 2003

Tiraje: 500 ejemplares

© 2003 de esta edición por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
Plaza Francia 1164, Cercado de Lima – Perú
Telefax: 330-7405; 330-7410; 330-7411
Email: feditor@pucep.edu.pe

Editora responsable: Rosemary Rizo-Patrón

Comité Editorial: Guillermo Hoyos, Roberto Walton, Antonio Zirión

Secretaría de redacción: Rodrigo Ferradas, Mariana Chu

Asistencia de edición: Cristina Alayza, Mariana Hare, Pablo Rosselló

Diseño de cubierta y diagramación: Gisella Scheuch

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Derechos Reservados

ISBN: Obra completa: 9972-42-619-x

Volumen I: 1 9972-42-620-3

Hecho el Depósito Legal N.º 1501052003-6930

Impreso en el Perú – Printed in Peru

Un enfoque fenomenológico sobre estética y cuerpo

A Phenomenological Approach to Aesthetics and Body

LEONARDO VERANO GAMBOA

Universidad Central
Colombia

El predominio que han tenido en occidente las explicaciones racionalistas y científicas del mundo ha conducido paulatinamente a una visión reducida de éste que lo concibe como simple imagen y representación de la realidad. En la experiencia artística, por el contrario, se conserva intacta la experiencia corporal originaria del mundo, ya que en la obra de arte el mundo ha dejado de ser objeto y el artista sujeto constituyente de sentido. Lo propio del arte es ser capaz, no de expresar un sentido, sino de hacerlo habitar en la obra de arte, dejándola hablar; y ello es posible porque el arte es ante todo una experiencia corporal. Este planteamiento se desarrolla en tres momentos: crítica a la obra de arte como representación, la temporalidad de la obra de arte y el ser visible del arte como ser corporal.

The predominance that rationalist and scientific explanations of the world have had in Western culture has slowly driven towards a simplified vision of the world, conceived of merely as an image or a representation of reality. On the contrary, in the artistic experience, the original bodily experience of the world appears intact, since in the work of art the world has ceased to be an object, and the artist is no longer a subjective constituent of sense. Essential to art is its being capable, not of expressing meaning, but of having it inhabit the work of art, leaving it to speak for itself —this being possible because art is, above all, a bodily experience. This proposal is developed in three moments: a critique of the work of art as a representation, the temporality of the work of art, and the visibility of art as a corporal being.

Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen 1.

Actas del II Coloquio Latinoamericano de Fenomenología. Círculo Latinoamericano de Fenomenología, pp. 333-344.
Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

El orden o campo de significaciones que forma la unidad de la pintura y abre de antemano cualquier obra a un futuro de búsquedas es comparable al que el cuerpo humano inaugura en su relación con el mundo (...) Y no se trata entre los dos problemas, de una simple analogía. Es la operación expresiva del cuerpo, comenzada por la más pequeña percepción, lo que se amplifica en forma de pintura y de arte.

MERLEAU-PONTY

§ 1. Introducción

Dentro de las obras de arte, la literatura y la pintura¹ ocupan un lugar especial, dado que en ellas la presencia del cuerpo como lenguaje originario permite comprender la esencia del arte como creación. La tesis del arte como creación, es decir, el poder de instaurar (*Stiftung*) un nuevo sentido, un nuevo horizonte de interpretación de la realidad, indica que aquello que sucede en la obra es el encuentro del artista o del intérprete con el mundo. El encuentro, como aquello que determinaría la esencia de la experiencia artística, no es propiamente el de dos realidades, el artista como tal y el mundo como realidad objetiva, sino el cruce, la confrontación, la tensión de culturas que hacen presencia como tradición. Lo propio del arte, dirá Merleau-Ponty, está en ser capaz, no de expresar un sentido, sino de hacerlo habitar en él, de dejar que la obra hable, que el artista o el lector de la obra «se dejen hablar» y ello es posible gracias a que el arte es, ante todo, una experiencia corporal. Este planteamiento se desarrolla en tres momentos:

1. Crítica a la obra de arte como representación
2. La temporalidad de la obra de arte
3. El ser visible de la obra como ser corporal

¹ Cfr. Merleau-Ponty, M., *La prosa del mundo*, Madrid: Tauros, 1971, p. 85; *La prose du monde*, Paris: Gallimard, 1969, p. 68. En adelante, las referencias a obras de Merleau-Ponty incluirán en primer lugar la edición en castellano y, tras el punto y coma, la edición correspondiente en francés.

§ 2. Crítica a la obra de arte como representación

En primer lugar, se debe decir que la interpretación de la obra de arte como creación² (*Stiftung*) se opone a la concepción tradicional del arte como simple representación (*Vor-Stellung*) de la realidad. El sentido del arte, al igual que el de la palabra, nunca ha sido el ser una imagen de la realidad, a modo de una copia cuya función sería la de evocar, la de recordar algo que ya fue. Si bien es cierto que el arte clásico tuvo como propósito la representación de la naturaleza, el hacer de la obra un retrato o imitación de la realidad, fijando toda la atención en las características y propiedades de los objetos con el fin de «igualar» la naturaleza, de alcanzar el ser de las cosas, tal empeño de objetividad mostró a su vez la ilimitada capacidad del artista, y de la obra, de recrear e inventar la realidad³.

En el arte clásico, donde el artista se empeñaba, a partir del modelo, en lograr la imitación perfecta de la realidad, en donde cada color, cada línea, cada forma buscaba ser el objeto mismo, la imitación fue entendida como copia (*Abbild*) y no como mimesis⁴. En el arte clásico se muestra, sin embargo, el poder de creación en virtud del cual la imagen del poema, lo narrado en la novela, lo pintado en el cuadro, pierden el carácter de ser simplemente medios de expresión, de evocación, y se convierten en un acontecimiento presente, en una «realidad» que tiene el poder de hablar desde sí misma (*sprechen von selbst*).

Pero, ¿de dónde le viene este poder al arte clásico, y al arte en general, de hablar desde sí mismo?, ¿qué significa afirmar que el arte habla desde sí mismo? La obra de arte clásica, advierte Merleau-Ponty, posee su propia significación porque se encuentra fundada en el encuentro del artista con el mundo, entendiendo por éste ante todo, en sentido fenomenológico, el mundo percibido. Es en virtud de la percepción, concebida como campo de presencia u horizonte de sentido, como se comprende que aquello que está en juego en la percepción de un objeto (el paisaje, el personaje, un hecho) es el mundo como horizonte de posibilidades de significación.

El artista clásico es capaz de crear una imagen o representación de la realidad porque vive en complicidad con las cosas, dentro de un horizonte de sentido desde el

² Merleau-Ponty se opone a la concepción de creación como *Gebilde*, como la construcción de un producto que se apoya en sí misma, ya que olvida el mundo de la vida (*Lebenswelt*) como punto de partida o fundamento de su actividad. Cfr: Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, Barcelona: Seix Barral, 1970, p. 215; *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964, p. 227.

³ Cfr: Merleau-Ponty, M., *La prosa del mundo*, p. 88; *La prose du monde*, p. 71.

⁴ Ver, por ejemplo, la interpretación ontológica, expuesta por Gadamer, de la concepción de imitación en los griegos como mimesis, la cual se opone directamente a la visión de copia o reproducción de la realidad. Cfr. Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 1996, pp. 90-91.

cual no sólo es posible la representación sino toda creación. Tal complicidad, el trato permanente y cotidiano con las cosas, se traduce, en el arte clásico, en la creencia inquebrantable del sentido de éstas: su textura, su color, su peso, no han sido dados a la experiencia corporal como simples cualidades de objetos sino como unidades de sentido, como horizonte de seres por ver, por pintar. El artista clásico se propone imitar la realidad porque cree en la evidencia de las cosas percibidas, en su ser visible; el sentido de las cosas no viene a ser algo distinto de lo que vemos y, por ello, el artista deja a la percepción (*Wahrnehmung*), a la visión, la posibilidad de la comprensión del sentido de su obra⁵.

La «unidad» de sentido del arte clásico, el poder significar desde sí mismo, se da, entonces, porque la obra pone en evidencia el mundo silencioso y anónimo de la percepción, el mundo corporal que ha permanecido como fondo, como horizonte. Lo «representado» en la obra clásica es el mundo como horizonte y no precisamente una imagen mental: «La palabra imagen tiene mala fama porque se ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental un dibujo de ese género en nuestra confusión privada»⁶. Si aún se puede hablar de representación no significa aquí un «poner delante» por parte de un sujeto, esto es, convertir en objeto la obra, sino que indica, en su acepción más originaria, el propio presentar. Lo presentado no deja de ser imagen, pero no lo es, en rigor, «de otro», en el sentido de que a través de ella se exprese «otra realidad» que tenga por función fundamentar su sentido. El arte clásico mostró que, a pesar suyo, la imagen (*Bild*) era la propia obra, no había nada detrás de ella.

El mundo hace presencia en la obra no como un objeto planeado y construido por el artista, sino como el horizonte de su percepción. El arte clásico, y el arte en general, pueden significar un mundo porque éste nunca ha dejado de ser encuentro con el artista, esto es, mundo percibido, mundo de la vida. En este sentido, la técnica de la perspectiva, tan trabajada y perfeccionada por el arte clásico, se hace perspectiva en el cuadro porque es ante todo perspectiva del campo perceptivo, del cuerpo, perspectiva de la vida.

El artista clásico convierte a la perspectiva en técnica para representar la naturaleza gracias a su percepción del mundo que le ofrece un horizonte de posibilidades o formas de ver las cosas. El artista, contando con la espontaneidad y contingencia de la percepción, de su sentido siempre abierto, propone un punto de vista único desde donde mirar la obra, a partir del establecimiento de un punto fijo, de un ojo inmóvil.

⁵ Cfr. Merleau-Ponty, M., *La prosa del mundo*, p. 87; *La prose du monde*, pp. 70-71.

⁶ Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986, p. 19; *L'oeil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1964, p. 23.

Desde la intención del artista, el sentido de la obra es el resultado de una construcción geométrica racional, la perspectiva, que hace de lo representado un simple objeto acabado, definido de antemano.

Así, el artista clásico, al captar la certeza y el poder virtual de la percepción, es decir, la presencia de un horizonte de sentido a modo de presencia simultánea de dimensiones o perspectivas, convierte el horizonte del mundo de la vida en línea de fuga, en artificio matemático, orientado a crear la sensación de profundidad propia de la percepción. El tercer capítulo de *El ojo y el espíritu* está dedicado a mostrar cómo para Descartes, en su texto *La dióptrica*, los dibujos grabados en talla dulce, dado que son concebidos como puras representaciones mentales que tienen por función evocar un objeto, ponen en evidencia la concepción de profundidad del cuadro, del dibujo, como construcción matemática de un espacio «en sí», físico, el cual no tiene que ver con nuestra apertura al mundo: «Entonces la pintura no es más que un artificio que presenta a nuestros ojos una proyección parecida a la que inscribirían e inscriben las cosas en la percepción común (...) El cuadro es una cosa chata que nos da artificiosamente lo que veríamos en presencia de las cosas 'diversamente relevadas', porque nos da con la altura y el ancho suficientemente signos diacríticos de la dimensión que le falta. La profundidad es una tercera dimensión derivada de las otras dos»⁷.

La concepción matemática de la obra de arte, en la medida en que reduce su sentido a reglas geométricas, conlleva una visión tranquila y transparente de ésta, propia de una visión racional, alejada del misterio y del carácter imprevisible de un mundo que se vive como mundo percibido, como mundo siempre presente. El mundo, representado en perspectiva en la obra, es un mundo en pasado, un mundo que narra hechos acabados, atrapados en un punto fijo, en una mirada inmóvil, atemporal, que ha perdido el espesor de la percepción para ganarse como mundo pensado: «No hay más potencia de los íconos. Por vivamente que 'nos represente' los bosques, las ciudades, los hombres, las batallas, las tempestades, el grabado en talla dulce no se les asemeja: sólo es un poco de tinta puesta acá y allá en el papel»⁸.

Sin embargo, advierte Merleau-Ponty, el arte clásico es auténtica creación, ya que pone en evidencia, en la técnica de la perspectiva, el encuentro del artista con el mundo puesto que ella no hubiera sido posible si el artista no reconoce, en el trato con el mundo, la espontaneidad y misterio de las cosas. La pintura clásica, con la técnica de la perspectiva o del retrato, no pretende ingenuamente ocultar o negar el misterio de la vida sino, por el contrario, presentarlo, y, como todo arte, opta por una manera de ver dentro de las muchas vislumbradas en el mundo de la percepción. Al optar por una

⁷ *Ibid.*, p. 34; *ibid.*, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 31; *ibid.*, p. 39.

manera de ver, la representación, el arte clásico muestra, a pesar suyo, la imposibilidad de reducir el sentido de la obra a la pura perspectiva, pues ésta, dirá el autor, se comprende cabalmente en sus nexos con el mundo de la percepción.

La percepción, de acuerdo con lo dicho hasta aquí, como experiencia corporal del mundo, se instaura como fundamento del arte clásico y del arte en general. Pero, ¿qué se entiende aquí más exactamente por fundamento? En la medida en que se vive como total apertura, como fundación originaria, la percepción es concebida como un fenómeno temporal. Como *Stiftung*, la percepción no es predeterminación sino justo apertura (*Offenheit*), actualidad de la obra. La percepción, como visión actual de la obra, consiste en un dejar que ésta hable desde su historicidad, como presente siempre abierto. El análisis del sentido de la obra de arte como temporalidad permitirá precisar aún más por qué su experiencia como encuentro con el mundo es, ante todo, una experiencia corporal.

§ 3. La temporalidad de la obra de arte

Preguntarse por el sentido temporal del arte conlleva precisar qué significa que la obra «hable desde sí misma». El sentido temporal del arte no radica en que su historia se viva como pasado lejano o distante sino como presente (*Gegenwart*). Lo propio del ser presente de la obra es la permanencia o actualidad de su sentido, que hace que la obra sea siempre comprendida como encuentro. Aquello que permanece en la obra es la tradición, pero ésta no se da como un simple dato o recuerdo de una época pasada, sino como sentido, es decir, como aquello que nos dice algo a nosotros.

La obra de arte como encuentro con el propio artista o con el lector significa ante todo concebirla como encuentro de tradiciones, de culturas, de cruces de sentido que, al configurar un presente, se dan siempre como tensión, como ruptura. La tradición, como aquello desde donde habla la obra, no se da como un destino, a modo de un determinismo histórico, sino, por el contrario, como algo que debe ser asumido para ser negado o superado: «El artista ya no se contenta con continuar el pasado por la veneración o la rebeldía. Vuelve a empezar su tentativa desde el principio, por completo (...). La pintura presente niega demasiado deliberadamente el pasado, para poderse liberar realmente de él: no puede sino olvidarlo todo sacando provecho de él»⁹.

La fundación corporal del sentido de la obra como *Stiftung* consiste precisamente en un encuentro inmediato con la tradición de la pintura, del artista, del interés

⁹ Merleau-Ponty, M., *Signos*, Barcelona: Seix Barral, 1964, p. 93; *Signes*, Paris: Gallimard, 1960, p. 99.

prete, caracterizado por la pérdida u olvido del contenido de ésta, como «puesta entre paréntesis» de su pasado, para que ella surja en su verdadera dimensión, es decir, como actualidad, como fecundidad indefinida en cada momento del tiempo¹⁰. El artista inaugura una tradición porque es capaz de olvidarse de ella, porque su relación con el mundo se da como un olvido corporal (*leiblich Vergessenheit*) necesario para asignarle un nuevo sentido a dicha tradición, para instaurar una nueva forma de ver el mundo¹¹.

La tradición, en la medida en que funda el sentido de la obra como actualidad (*Gegenwärtlichkeit*), no puede ser concebida como simple mediación sino como el propio sentido que hace presencia. El nuevo sentido que instaura la obra habla, entonces, desde la tradición, desde aquello que conserva para ser transformado y recreado. El hablar desde sí misma de la obra, por ello, no debe ser entendido como si se tratara de un sentido suprahistórico, sino como el poder que tiene el arte de renovar la tradición desde el presente, esto es, el poder de decirnos algo hoy. El ser presente y actual de la obra señala su estado de apertura, el permanecer siempre abierta a nuevas interpretaciones, situación que hace imposible la creencia en un centro o fundamento (*Grund*) desde el cual interpretar el sentido de la obra.

La interpretación del arte como actualidad (*Gegenwärtlichkeit*) fundada en la percepción, en la experiencia corporal del artista o del intérprete, establece un vínculo estrecho entre el artista y su obra, hasta el punto de hacer imposible distinguir la obra del autor o el autor de su obra. Cada obra pone en evidencia el estilo de artista, se reconoce en ella su huella, el modo particular de narrar el mundo, de convertirlo en pintura, el cual trasciende, sin embargo, la experiencia individual, ya que siempre está más allá o más acá de sí mismo, pues su ser consiste en un hacerse desde el presente. Tal exceso de sentido, el hecho de comprender la obra siempre desde un «más allá de sí misma», se debe a que el artista ha hecho de su obra su propio estilo, es decir, su mirada y su cuerpo se han convertido en el tono, en la resonancia generada por el encuentro con el mundo, en una manera de habitarlo que se escapa a los propósitos del artista con su obra, puesto que no se trata de una visión del estilo como estilo de vida personal: «Incluso cuando el pintor ha pintado ya y ha llegado a ser a algún respecto dueño de sí mismo, lo que le es dado con su estilo, no es una manera, un cierto número de procedimientos o de tics de los que el pueda hacer inventario, es un modo de formulación tan reconocible para los demás, tan poco visible para él como su silueta o sus gestos de todos los días»¹².

¹⁰ Merleau-Ponty, M., *La prosa del mundo*, pp. 110-111; *La prose du monde*, p. 96.

¹¹ *Ibid.*, p. 113; *ibid.*, p. 98.

¹² Merleau-Ponty, M., *Signos*, p. 64; *Signes*, pp. 66-67.

La concepción del arte como encuentro permanente con el presente, el poder decir siempre algo, se refiere entonces, más que a un encuentro con el autor o con la época, a un encuentro con nosotros mismos. La obra de arte nos habla hoy porque el artista ha encontrado una manera de significar el mundo por su cuerpo, de ser universal desde una experiencia que nos es común a todos: la experiencia corporal.

Las posibilidades de decir de la obra se «fundan» en la experiencia corporal como encuentro con el artista o con el intérprete, donde la presencia de éste no se traduce como imposición deliberada del sentido. El encuentro, como acontecimiento presente de la obra, consiste en un «salir al paso» del sentido como comprensión inmediata de la obra, o, más exactamente, como comprensión de su atmósfera o bruma de sentido. Éste no está literalmente en la obra, a modo de una propiedad suya: «el sentido se hunde en el cuadro, tiembla en torno a él 'como una bruma de calor', en vez de ser manifestado por él»¹³.

Tal inmediatez, el contacto directo de nuestra mirada, de nuestro cuerpo, con el sentido, le otorga al arte un sentido de *familiaridad* en donde el decir de la obra desde la tradición no constituye un obstáculo o impedimento. La interpretación de la obra como encuentro no remite, por ello, a una suerte de erudición, sin la cual sería imposible la comprensión de su sentido. Merleau-Ponty retoma, al respecto, la anécdota del hotelero de Cassis narrada por Malraux en su texto *La creación estética*. El hotelero observa trabajar a Renoir frente al mar y comenta: «Eran unas mujeres desnudas que se estaban bañando en otro sitio. Él miraba no sé qué y cambiaba sólo un rinconcito»¹⁴. Aunque el hotelero no comprenda, sostiene Merleau-Ponty, que en el cuadro de las *lavanderas* el pintor le pide al agua del mar su manera de interpretar la substancia líquida, su manera de significar el mundo en las diferentes manifestaciones del agua, lo cierto es que lo que sucede en el cuadro le «interesa» también a él y a su interpretación. Aunque sea falsa, no por ello deja de pertenecer al sentido de la obra como encuentro del artista con el mundo.

Una de las ideas centrales de la fenomenología, planteada ya por Husserl, el hecho de que percibimos siempre el mundo en perspectiva, a través de rodeos, adquiere aquí plena relevancia. La percepción (*Wahrnehmung*), como un tomar por verdad, como certeza o encuentro inmediato con el sentido, no significa una experiencia acabada de las cosas y del mundo, sino, por el contrario, la presencia, la actualidad del sentido como posibilidad. Comprendemos algo, un paisaje, un libro, un discurso, en la medida en que todo el paisaje, toda la narración, las palabras, quedan como en suspenso, se

¹³ *Ibid.*, p. 66; *ibid.*, p. 69.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67; *ibid.*, p. 70.

ocultan para hacer posible la emergencia de un sentido: un nubarrón en el paisaje, un hecho de la novela, una idea del discurso, etc.

La certeza de la percepción, la comprensión inmediata del sentido es, a la vez, absoluta cercana y total distanciamiento, ya que nunca es posesión total del sentido. El ser presente de la obra, su estado de apertura, señala la indeterminación del sentido propio de la experiencia del mundo, las fisuras, los misterios, las lagunas y contradicciones que le son inherentes y que hacen que no sea un fenómeno estático, transparente en sí mismo¹⁵. El sentido, se decía por ello, no está literalmente en la obra, no se encuentra en la página de un libro o en un rincón de un cuadro, como idea o tema a desarrollar, ya que al ser encuentro, surge más allá de lo dicho o pintado en la obra.

El hablar de la obra desde la mirada del hotelero es falsa, pero no porque el criterio de su sentido sea el de la adecuación o correspondencia con una idea o pensamiento predeterminado. El sentido de la obra, de toda mirada, más que tener que ver con la tranquilidad o pasividad de la coincidencia o adecuación es, como se afirmó, explosión, ruptura con una tradición, posibilidad de decir siempre desde un presente. La interpretación de la obra no equivale, por ello, a una simple opinión, no se reduce a la subjetividad del intérprete o del artista sino más bien señala que todo decir del arte se funda en la apertura, en su ser actual, de acuerdo con el cual su sentido es siempre mucho más que el decir de algo su verdad o falsedad: «Se olvida que nuestra apertura, nuestra relación fundamental con el Ser, la que nos impide fingir que no somos, no puede efectuarse en el orden del ser-puesto, ya que es precisamente por ella que sabemos que los seres puestos, verdaderos o falsos, no se confunden con la nada, que una experiencia, ésta o aquella, linda siempre con otra, que, como dice Husserl, nuestras percepciones, nuestros juicios, todo nuestro conocimiento del mundo, pueden cambiarse, tacharse, pero no anularse, que, detrás de la duda que los ataca, aparecen otras percepciones y otros juicios más verdaderos, porque somos en el Ser y hay algo»¹⁶.

En la medida en que el encuentro con la obra no se da en los términos de la adecuación sino como una experiencia corporal de la temporalidad, la visión que tengamos de ella se presenta como un aprendizaje continuo. La obra como obra abierta exige constantemente nuevas formas de ver e interpretar, la necesidad de realizar una *conversión*, un cambio en la mirada, en la forma de ver el mundo en pintura que, en el

¹⁵ El sentido esencialmente temporal de la percepción, como se busca explicitar más adelante, hace que el mundo sea vivido como algo inacabado, como una experiencia caracterizada por el misterio, las opacidades, las lagunas de sentido; así como por las certezas y las seguridades. Cfr. Merleau-Ponty, M., *La fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta, 1985. pp. 346-347; *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945, pp. 384-385.

¹⁶ Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, pp. 160-161; *Le visible et l'invisible*, p. 170.

caso del hotelero, su mirada pueda descubrir en la obra la celebración, el encuentro del artista con el mundo, «(...) el camino que los habitantes de las cavernas abrieron un día sin tradición»¹⁷.

El «más allá» del sentido es su horizonte, la actualidad de la obra como un decir, como un hacer visible (desocultar) lo invisible (lo oculto), el ser indeterminado de la obra. Lo visible y lo invisible, la cercanía y la distancia, el ocultamiento y el desocultamiento, no son, de este modo, ni siquiera momentos del sentido de la obra que se sucedieran o complementaran en el tiempo. Al igual que en Heidegger, para el filósofo francés el desocultamiento, lo visible, y el ocultamiento, lo invisible, expresan el sentido de la obra como encuentro con el ser del mundo. Lo visible (*Sichtbar*) y lo invisible (*Unsichtbar*) definen el sentido temporal del ser de la obra como visibilidad de lo invisible, como cercanía de lo distante o, en palabras de Heidegger, como desocultamiento del ocultar: «¿Cómo se explica que mi mirada, que envuelve a las cosas, no las oculta, y que, velándolas, las revela?»¹⁸.

§ 4. El ser visible del arte como ser corporal

La mencionada familiaridad del encuentro con la obra, el poder espontáneo de la visión como comprensión inmediata del sentido del mundo es, entonces, familiaridad corporal (*leiblich Vertraulichkeit*), cercanía de la mirada, contacto directo con el ser visible de la obra. Una de las tesis centrales expuestas por el autor en su texto *Lo visible y lo invisible*, en donde se afirma que *el mundo es lo que vemos*, subraya que el ser visible de éste, al igual que en la obra de arte, equivale a su sentido. Ya que no existe nada «detrás» de él, él significa en virtud de su visibilidad, en la medida en que es visto. Se trata ahora de hacer más explícito cómo la visibilidad (*Sichtbarkeit*) de la obra de arte es fundamentalmente corporeidad (*Leiblichkeit*).

La visibilidad del arte, particularmente de la pintura¹⁹, muestra su pertenencia al mundo como objeto visible, como un ser a la vista con el que nos encontramos haciendo parte de las cosas del mundo. La pintura, al igual que los objetos del mundo, en la medida en que no es cosa «en sí» sino cosa percibida, se encuentra encarnada como experiencia corporal del mundo. Su ser encarnado, su ser visible, consiste en que su encuentro, como se afirmó, es ante todo un encuentro de sentido.

¹⁷ Merleau-Ponty, M., *Signos*, p. 75; *Signes*, p. 79.

¹⁸ Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, p. 164; *Le visible et l'invisible*, p. 173.

¹⁹ Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, p. 12; *L'oeil et l'esprit*, p. 14.

En el mundo, al igual que en la pintura, se encuentran hechos, dirá Merleau-Ponty, de la misma tela del cuerpo; son una prolongación de su carne porque se hacen visibles a través de su trato con las cosas, es decir, a la vez que ven y son vistos. Todo el misterio del cuerpo y, por consiguiente, de la pintura, está en que existe porque es visto, toca porque es tocado: su ser se descubre en la mirada que le dirigen constantemente las cosas y los hombres del mundo: «Un cuerpo está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano, se hace una especie de recruzamiento (...) Ahora bien, desde que se da este extraño sistema de intercambios, ahí están todos los problemas de la pintura. Ellos ilustran el enigma del cuerpo que la pintura justifica»²⁰.

El encuentro del hombre con el mundo, presente en la pintura, es tan íntimo que resulta imposible decir qué hace parte del cuerpo y qué del mundo de la obra. La comprensión de su ser no tiene que ver con un proceso de autofundamentación, de conciencia de sí, sino de apertura, de exterioridad, ya que existimos porque somos vistos, porque nuestro ser, como el de la pintura, está completamente expuesto a la mirada del otro.

La tesis del sentido de la pintura como cuerpo, como carne, es la forma como el autor radicaliza su crítica a las interpretaciones del mundo y del arte como objetos. Si no existen hechos sino interpretaciones, de acuerdo con la famosa sentencia de Nietzsche, es porque el cuerpo es la carne del mundo, es decir, porque el mundo es un mundo humano, corporal: es sentido (*Sinn*), posibilidad (*Möglichkeit*). Este misterio de la visión, el poder significar el mundo como carne, como sentido, lo explica Merleau-Ponty a partir de su concepción de la mirada del pintor como interrogación.

La pintura habla desde sí misma porque la mirada del pintor hace presencia como un eco, una resonancia que atiende y escucha su sentido. El decir de la pintura como un eco o resonancia del cuerpo del pintor o del intérprete se debe a que únicamente él, el cuerpo, tiene el poder de interrogar con la mirada, con el tacto. Este tipo de interrogación, propio de la pintura, no tiene el carácter de una pregunta de conocimiento, de un supuesto saber a un no saber, sino de un preguntar que tiene la característica esencial de percibir la apertura del mundo²¹.

Antes que imponer, y contar por ello con un sentido cerrado en sí mismo, la mirada se encuentra con la totalidad de lo visible, permitiendo que lo visible sea, esto es, que la visibilidad se viva como invasión, como exceso de sentido. La mirada, en otras palabras, nos pone en contacto con el ser del mundo. Refiriéndose a la mirada como un pensamiento que percibe, escribe Merleau-Ponty: «Hay que entender la percepción

²⁰ *Ibid.*, p. 18; *ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 24; *ibid.*, p. 30.

como este pensamiento interrogativo que, más que poner el mundo, lo que hace es dejar que sea y ante el cual se hacen y deshacen las cosas más acá del sí y del no»²².

Es la mirada del pintor la que tiene el poder de hacer ver lo visible, el mundo, sin proponérselo, sin tomarlo por objeto, sin creerse con el derecho, como el filósofo o el científico, de poder explicar su sentido²³. Invasado por las cosas, embriagado de mundo, de visibilidad, el pintor ha aprendido a escuchar la voz de las cosas, se siente constantemente interrogado por ellas²⁴. El dejar hablar a la obra no es, entonces, un acto de pura pasividad, tampoco de acción deliberada, sino de una experiencia que vive el compromiso con el mundo como exceso de sentido, de corporeidad. Embebido de visibilidad, el pintor se vive como perteneciendo a las cosas del mundo, como cuerpo o carne-del-mundo, como ser anónimo, antes que como ser sujeto.

En esto consiste la interpretación fenomenológica del mundo y de la pintura como carne: el poder significar desde una visibilidad anónima, donde no existe un sujeto que mira sino más bien donde todas las cosas miran y son vistas, hablan y son habladas: «Por la misma razón, la visión que ejerce sobre las cosas, las cosas la ejercen sobre él. Como han dicho muchos pintores, me siento mirado por las cosas»²⁵. Su interrogación surge como un eco, se hace en él, pues es todo su ser quien vibra en el encuentro con el mundo. Su preguntar no busca respuestas de las cosas porque sabe que ellas hacen presencia como agujeros, como abismos de sentido que revelan su propio ser, esto es, el misterio de su propia visión, de su ser corporal.

Es en virtud de esta visión, el poder de hacer suyas las preguntas que le hacen las cosas y las demás personas, como el pintor puede pintar el mundo y no simples hechos o representaciones. El pintor deja hablar al mundo, no porque no tenga nada que decir, sino porque su decir es fundamentalmente un escuchar, un hablar desde el cuerpo. Es por ello que la pintura es el lenguaje de las voces del silencio.

Merleau-Ponty invita, desde su reflexión sobre el arte, a inaugurar en la filosofía un nuevo pensar, el pensar del arte, signado por la experiencia ontológica de un hacer silencio, de un callar, sólo desde el cual se podrían explorar y reconocer las distintas posibilidades que tiene el hombre de habitar el mundo; distintas, no opuestas, tanto a la racionalidad instrumental como a todo tipo de racionalismo metafísico. El planteamiento de la experiencia estética, no como un asunto de especialistas o de artistas, comporta la opción de una educación o cultivo del cuerpo, de la mirada, donde el otro, percibido como cuerpo, no sólo no es un objeto sino que su corporeidad es vista como parte de nuestro mismo ser.

²² Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, p. 131; *Le visible et l'invisible*, p. 138.

²³ Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, pp. 12-13; *L'oeil et l'esprit*, pp. 14-15.

²⁴ *Ibid.*, p. 13; *ibid.*, p. 15.

²⁵ Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, p. 173; *Le visible et l'invisible*, p. 183.