



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

**TRASTOCANDO LO INVISIBLE Y LO VISIBLE EN EL ARTE ABSTRACTO MEXICANO.
UNA MIRADA DESDE MERLEAU-PONTY EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE
MANUEL FELGUÉREZ**

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA**

PRESENTA:

PAOLA THOMPSON RUBIO

**ASESOR DR. JORGE ARMANDO REYES ESCOBAR
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA**

Ciudad de México, mayo de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Ver es la clase de pensamiento que no tiene necesidad de pensar
para poseer el *Wesen* [la esencia]”

Merleau-Ponty.

A mi madre, quien me hizo cuestionar acerca de la mirada en mi vida.

Quiero agradecer el apoyo de mi asesor Jorge Armando Reyes, así como de mi cotutora María del Carmen López Sáenz para la realización de esta tesis.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. El tránsito de un arte figurativo al arte abstracto	
1.1 Contextualización histórica del arte abstracto.....	11
1.2 Las condiciones de posibilidad para la presentación del arte abstracto.....	13
1.2.1 La gestación del arte abstracto.....	18
1.2.2 Las bases para pensar a la pintura abstracta.....	23
1.2.3 Del nacimiento de la forma abstracta.....	26
1.3 El problema de la recepción generada del nacimiento del arte abstracto.....	27
1.4 La producción del arte abstracto en México.....	30
1.5 Manuel Felguérez, precursor del arte abstracto.....	34
Capítulo 2. El arte abstracto como fenómeno	
2.1 El aparecer del fenómeno.....	36
2.1.1 La obra de arte percibida como fenómeno.....	40
2.1.2 La imagen en Husserl.....	44
2.1.3 La pintura como fenómeno.....	46
2.2 La experiencia y el sentido en la fenomenología de Merleau-Ponty.....	51
2.2.1 La intencionalidad.....	60
2.2.2 El cuerpo como posibilitador de la experiencia.....	61
2.2.3 De la importancia del sentir para la experiencia estética.....	65
2.3 La teoría de la percepción en Merleau Ponty.....	68
2.3.1 La teoría de la expresión.....	72
2.3.2 La descripción en el ejercicio fenomenológico.....	74
2.4 El aporte final de la teoría merleauPontiana: Lo invisible.....	75
Capítulo 3. Un ejercicio fenomenológico del trabajo de Felguérez	
3.1 Preludio a la aparición de la obra de arte abstracta.....	79
3.2 Un ejercicio fenomenológico a la obra pictórica de Manuel Felguérez	81
3.2.1 Un recorrido por las obras del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.....	83
Conclusiones	98
Bibliografía	105

Introducción

A principios del siglo XX tuvo origen el arte abstracto en Europa. Las consecuencias que se desencadenaron con este movimiento artístico fueron diversas, pero uno de los ejes centrales que se abordan en la presente investigación, es el de la transformación de la mirada y a su vez, de la percepción del espectador. Esta idea parte del hecho de que las artes plásticas abstractas tuvieron un cambio en sus formas en el ámbito de la representación, así como en la manera en que se presentan, al no corresponder con las tradiciones artísticas que se habían desarrollado a lo largo de la historia del arte, aún con los cambios generados con las vanguardias europeas que antecedieron a este movimiento artístico.

En el caso mexicano, el arte abstracto se desarrolló en un contexto histórico-social particular, ya que el movimiento que antecedió al abstraccionismo, el muralismo, era el que tenía la hegemonía de lo que producía y se veía en la escena artística del país en la primera mitad del siglo XX. Los motivos políticos y sociales nacionalistas era lo que imperaba como temas y emblemas para ser representados, además de contar con el apoyo gubernamental para realizarlo. A partir de este contexto, la siguiente generación artística, la de los abstraccionistas, dio un giro no sólo en el ámbito técnico y visual, sino que a la vez presentó un diálogo con el discurso internacional de lo que se estaba produciendo en aquel momento.

El grupo de personas que se antepuso al predominio del muralismo fue llamado “La generación de la ruptura”, el cual estuvo compuesto por diversos artistas de diferente nacionalidad y posturas políticas. Cada uno de ellos guardaba una propuesta que innovaba con lo que se había producido anteriormente en México y tenían como principal motor la experimentación en las artes plásticas. Ellos se confrontaron a la política cultural, la cual brindaba pocos espacios a las nuevas tendencias artísticas que no estaban alineadas al muralismo mexicano. Entre los integrantes de este grupo se encuentra el caso de Manuel Felguérez que se aborda en la presente tesis.

Dentro de los principales problemas en México y el mundo que se presentaron con el movimiento abstracto fue el de la recepción. Lo que estaba en el plano de la

representación no era lo que el espectador estaba habituado a ver, el tema figurativo no aparecía en ningún momento ante su mirada. A partir de la problemática de la representación y la recepción es como surge la presente tesis que se aboca al caso mexicano de la obra del pintor y escultor Felguérez, quien gracias a su larga trayectoria y sus diferentes etapas experimentales, es considerado una figura completa para pensar el arte abstracto en nuestro país. Por otra parte, se verá que dentro de su trabajo, hay diversas aportaciones para pensar la singularidad del arte abstracto mexicano que se relaciona desde sus materiales, las formas y los espacios donde se presentan sus obras, como puentes para entablar una relación sensorial con el espectador.

La presente investigación, pretende denotar en primer lugar los puntos convergentes que existen entre el arte abstracto y la fenomenología, los cuales tienen la característica de tener una reducción de las apariencias naturales, para así alcanzar las formas básicas de la experiencia; además de que ambos buscan la expresión espontánea de la vivencia estética para el arte abstracto, tanto en la creación como en la recepción de la obra, y para la fenomenología en el momento en que se presenta un objeto.

A partir de los elementos que permitan concebir las afinidades estructurales que guardan tanto el abstraccionismo como la fenomenología, la propuesta se centra en realizar un ejercicio fenomenológico a través de las aportaciones teóricas del francés Maurice Merleau Ponty, en donde se puedan mostrar las partes integrantes de la experiencia estética, así como sus condiciones de posibilidad, denotando los actos que constituyen a dicha experiencia, y, en segundo lugar, abordar la experiencia estética en el arte abstracto sin estar limitada a ciertas pautas y reglas a seguir para su comprensión, sino el ser pensada desde la vivencia de aspectos como son el color y los materiales que resaltan para el espectador y que resultan ser los elementos más directos a su sensibilidad, sin tener que pasar por lo figurativo, el cual tiene una narrativa pre-dada. Por lo tanto se pensará al receptor como el sujeto capaz de encontrar un significado en su propia experiencia sobre la obra abstracta que se le presenta.

La importancia que tiene la recuperación de la fenomenología en la presente tesis radica en concebirla como una manera de abordar el sentido de la experiencia, cuando se da el encuentro de una obra con el espectador. El método empleado para esta investigación es descriptivo, que, siguiendo los puntos propuestos por la fenomenología, nos permite dar cuenta de los actos que se despliegan en la experiencia estética y posibilitan el análisis de lo que sucede en una vivencia estética. La manera en que se narra es a través del relato en primera persona, ya que es por medio de la propia experiencia como se hará el ejercicio, sin embargo, más adelante se verá que no se trata de un trabajo de carácter anecdótico, sino de un camino metodológico descriptivo que al analizar sus partes, se despersonaliza al Yo del discurso. Por otro lado, el llevar a cabo un método descriptivo ayuda a abordar de manera concreta la experiencia vivida, que en ocasiones es difícil de narrar en términos precisos, y de esta forma, se intenta expresar el sentido de la vivencia sensible frente al trabajo artístico de Manuel Felguérez.

La presente tesis se compone de tres capítulos y conclusiones que a continuación se detallan brevemente:

El primer capítulo aborda el contexto para pensar el nacimiento del arte abstracto, desarrollando así las condiciones tanto históricas como sociales que permitieron generar este movimiento que rompía con la representación figurativa imperante de la época. En este apartado se describen los componentes que actúan en una obra de arte abstracta, sus principales características y sus diferentes propuestas, así como también se problematiza el concepto de lo abstracto a partir de las aportaciones estéticas de Hegel.

Por otro lado, se plantea el problema de la recepción del arte abstracto, el cual ayuda a pensar en aspectos que todavía están presentes en el momento de estar frente a una obra de arte abstracta, pudiendo así identificar posibles razones que dificultan o alejan al espectador de permitirse tener una experiencia estética con la pintura. Finalmente, este capítulo concluye con la propuesta de pensar las condiciones que

permiten al arte abstracto ser una expresión más directa para hablar a la sensibilización sin mecanismos que descifrar en el momento de la experiencia.

El segundo capítulo trata por ser un marco teórico de la fenomenología de Merleau-Ponty. Se comenzó por ver la relevancia de esta vertiente filosófica y en especial desde un lado ontológico, el cual tiene aportaciones especiales al ámbito de las artes y la estética, centrándose en el tema principal de la experiencia estética, el arte como fenómeno y la percepción, dando un panorama sobre su conceptualización, las condiciones para que se generen, así como sus componentes, todo ello para relacionarlas con el caso del arte abstracto.

En este apartado se pretende concebir otro tipo de racionalidad que no tiene que ver con el de la conciencia, sino una racionalidad relacionada con la sensibilidad, para ello, se verán los aspectos importantes que subraya el filósofo francés para pensar en la mirada y el cuerpo como elementos constitutivos que encaminan a la experiencia estética, los cuales se verán reflejados en el ejercicio fenomenológico. Otro de los puntos clave para la presente investigación es el del método descriptivo, con el cual se intenta develar a los actos que reflejan el sentido de la experiencia estética. Lo anterior servirá en gran medida para la construcción del siguiente capítulo.

El tercer capítulo trata por ser un ejercicio fenomenológico, en donde se abordó primero el tema del abstraccionismo de Manuel Felguérez, a fin de ver su propia singularidad y las aportaciones que brinda para ser el caso de estudio, haciendo a su vez una breve presentación de su evolución como pintor. Dentro del ejercicio se retomaron algunas de sus obras para hacer su respectiva descripción, y fue bajo la propia experiencia personal que se rescataron los actos que manifiestan a la experiencia estética con la pintura de dicho artista mexicano. Entre los actos que se consideraron está la memoria, la imaginación, la fantasía, la asociación con objetos cotidianos, la reflexión, entre otros que se mencionan con mayor detalle en el ejercicio. Con el reconocimiento de dichos actos, se consideraron los resultados que propicia un acercamiento con el arte abstracto y otra manera de abordarlo, que en ocasiones se piensa como algo inentendible, pero que a su vez remite a ciertos aspectos de la vida

cotidiana, o bien, aspectos personales del espectador, y no necesariamente tiene que ver con significados formales de la obra de arte.

En las conclusiones se presenta en primer lugar una reflexión sobre lo que implicó realizar un ejercicio fenomenológico de la obra abstracta del pintor Manuel Felguérez, las dificultades y aciertos que se presentaron durante este proceso, así como las aportaciones de llevar a cabo una aplicación concreta de la fenomenología en el terreno de las artes. En un segundo momento, se rescatan los actos manifestados durante el ejercicio fenomenológico para hacer una interpretación de lo develado durante la experiencia estética con la pintura abstracta. Y, finalmente, se retomaron las aportaciones de cada capítulo que permitieron la realización del ejercicio, pero también de poder construir diferentes cuestionamientos que sirvieron para conducir el eje de la tesis.

Por último, se resaltan las aportaciones que el uso de la fenomenología y su método descriptivo dieron dentro de esta investigación, en el momento de tener una experiencia estética de las diferentes obras abstractas que se seleccionaron. Lo anterior, tiene como objeto poder destacar que la fenomenología puede ayudar a pensar, tratar y tener una vivencia diferente con el arte, el cual no se delimita únicamente para ser descifrado bajo ciertos significados previos a la experiencia, pero que, además, pueden tener puntos convergentes como se señaló al inicio. De tal forma, la pintura abstracta se puede entender desde la propia sensación y memoria que resultan en el momento en que uno se encuentra frente a la obra de arte, y que puede tener mayor énfasis con este tipo de obra que se caracteriza por centrarse en la sensación que produce desde sus colores y sus formas indefinidas, aquella que desea hablar directamente a la visión sin pasar por una definición previa sobre su significado.

A partir de esta investigación, se pudieron ver aristas en donde se ahondó más, sobre todo en las aportaciones que puede brindar la fenomenología al tema del arte abstracto y una nueva forma de pensarlo centrándonos en la vivencia y lo que comunica dicha experiencia. Por otro lado, existieron puntos que no fueron abordados con mayor

profundidad, en especial el tema del cuerpo como posibilitador de la experiencia y las corrientes que devinieron a partir de la propuesta fenomenológica, tal como lo es la hermenéutica. Lo anterior se debió a la propia limitación del tema que tuvo la tesis, pero lo anterior servirá en gran medida para dar indicio a nuevas interrogantes para futuras investigaciones en algún espacio académico que permita su discusión y tratamiento.

Lo central dentro de la presente tesis es reflejar de manera concreta la aplicación de la fenomenología en el campo de las artes visuales, específicamente en una corriente que vino a ser el parteaguas sobre las vanguardias que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XX en el país, y que fue en cierta medida la pauta que pone en cuestión la manera en que se da la relación y vivencia con el arte como receptores. Con ello, la fenomenología que propone el filósofo Merleau-Ponty ayuda a replantear al arte desde una manera vivencial, y no bajo ciertos parámetros establecidos. Finalmente, este trabajo permitió el pensar la relación que se mantiene con el arte desde la experiencia personal de cada receptor, que devela la propia condición como humanos, así como el principio sensible bajo el que actúa el hombre, el cual dirige diversos actos de conocimiento sin estar conscientes de ello, y, a la vez permite analizar las diferentes vivencias del ser humano como es la experiencia estética.

Capítulo 1. El tránsito de un arte figurativo al abstraccionismo

“[los abstraccionistas] proclaman la llegada de una nueva sensibilidad capaz de hablar de nuevas verdades pictóricas.”

John Golding. Caminos a lo absoluto.

1.1 Contextualización histórica del arte abstracto

A principios del siglo XX nace el arte abstracto en Europa. Este surgimiento trajo consigo diferentes cuestionamientos, modos de ver, trabajar y pensar al arte. Por un lado, se situaba la pregunta sobre lo que implicaba la representación en el plano de las artes, y por el otro lado estaba la práctica en donde se daba la vuelta a la pintura figurativa que había tenido una larga tradición con sus diferentes formas y técnicas de realización. Con el abstraccionismo se comenzó la construcción de un camino en el terreno artístico que no se ligó a los objetos concretos, sino a la abstracción de las ideas.

La génesis del arte abstracto puede entenderse como multifactorial, en tanto que diversos aspectos estuvieron inmiscuidos para su propia construcción. Lo anterior hace notar que fue a partir de todo un contexto desde diferentes ramas, como lo histórico, social, tecnológico, artístico y político, para que se generaran las condiciones necesarias del abstraccionismo tal y como hoy en día lo conocemos.

Para comenzar a abordar el tema del abstraccionismo, se referirán sus antecedentes históricos. En primer lugar, hay que situar de manera breve¹ la relevancia de los diferentes movimientos artísticos previos y contemporáneos a la época en Europa, los cuales asentaron la base para el arte abstracto. Entre ellos podemos citar al impresionismo, en donde se preponderaba al color y la luz para experimentar con ellos, y así dejar de lado la idea de *mímesis*, ya que los cuadros si bien todavía simulaban algunas formas figurativas, la pincelada y contornos se volvían lúdicos, al no querer copiar figuras de manera exacta. El expresionismo fue retomado en tanto deconstruyó figuras establecidas para dar lugar a nuevas, lo cual sería esencial para las nuevas

¹ Se mencionan brevemente los antecedentes pictóricos con el motivo de situar históricamente al abstraccionismo, sin embargo, para una consulta mayor sobre el tema, véase John Golding, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, FCE, Madrid, 2004.

vanguardias que vendrían a continuación, el manejo de luces y sombras, daban pauta a pensar en otras dimensiones y profundidades que serían recuperadas para el arte abstracto. En el caso del futurismo y el cubismo, se podían ver que las figuras geométricas y las líneas eran elementos con los que se jugaba para dar pauta a nuevas formas. Se comenzaba a tener una nueva perspectiva sobre lo que se representaba y se veía. En el futurismo, la fugacidad e inmediatez se podía ver reflejado en la dinámica de las formas, mientras que, en el segundo, el cubismo, se delineaban nuevos cuerpos desde el uso de figuras geométricas.

A partir de estas corrientes de arte, se transformó la manera en que se representaba en la plástica, pero a la vez, había un giro en la manera en que se percibía a las artes, ya no se trataba de la copia fiel de los objetos, sino de preguntarse sobre la aportación que tiene la pintura para el espectador y para la mirada. Con ello, podemos ver que, gracias a dichos movimientos artísticos, los puntos básicos en el plano artístico, tales como el color, la línea, la luz, las figuras geométricas tuvieron su autonomía, es decir, se trataron como composiciones independientes que no necesitaban de otros elementos para configurar una obra.

Lo anterior fue rescatado por los abstraccionistas para construir su propia obra desde su apuesta por deslindarse de lo figurativo. El filósofo mexicano Jorge Juanes resume así que el arte abstracto vendría a ser: “una subversión pictórica puesta en marcha desde finales del siglo XIX, basada en la crítica de la representación y sin el examen de las formas plásticas en sí mismas hubiera sido imposible comprender el surgimiento de algo tan ajeno a la plástica figurativa occidental como lo es el arte abstracto.”²

En segundo lugar, resalta el contexto científico-tecnológico de la época, en donde se generaron grandes inventos y desarrollos que permitieron trabajar a los artistas de manera distinta. Uno de ellos fue el uso del automóvil, el cual permitía pensar en el movimiento, la rapidez y el desplazamiento de cuerpos, con lo cual el futurismo se nutrió, pero también el abstraccionismo, puesto que pensaba en lo cambiante que

² Jorge Juanes, *Kandinsky/Bacon. Pintura del espíritu pintura de la carne*, ITACA, México, 2004. pp. 12-13.

puede ser la realidad y su manera de representación. Finalmente, se presenta el desarrollo de otro tipo de aparatos tecnológicos como los rayos-X, los cuales permitieron tener otra perspectiva del cuerpo humano y de su composición. A partir de estos ejemplos, se puede observar el cambio generado en la percepción sobre lo que se presenta ante el espectador. Lo anterior tuvo incidencia directa en la producción y recepción del arte, que el abstraccionismo más tarde recogió entre sus elementos.

Por otra parte, en el ámbito artístico se gestaban nuevas artes como fue el caso de la fotografía, la cual “había iniciado un reexamen crítico de la idoneidad del artista para crear una representación convincente de la realidad.”³ De tal forma, los artistas tuvieron mayor libertad en sus pinturas, pudiendo insertar cuestiones subjetivas y emotivas, en lugar de realizar representaciones fieles a objetos específicos que habían permanecido durante un largo periodo de la historia. La fotografía se caracterizó por mantener una imagen estática, lo cual permitía que la pintura explorara nuevos caminos al de la imitación de objetos, puesto que eso se dejó de considerar, ya que la fotografía tenía mayor exactitud en el terreno de la *mímesis*. La consecuencia de este nuevo arte fue el origen del cine, el cual imprimía el movimiento de diferentes imágenes que el ojo sigue, y de ello se obtuvo un gran impacto en su audiencia. Ambas innovaciones parecían estar hablando con imágenes más cercanas a la realidad que la pintura; todo ello generó que el plano pictórico se cuestionara sobre sus límites y su forma de reinventarse como una manifestación que no estuviera ligada a la copia de objetos cotidianos en nuestra realidad.

1.2 Las condiciones de posibilidad para la presentación del arte abstracto

Hasta este momento se ha visto que las bases sobre las que se asienta el arte abstracto le permiten hacer la pregunta por la representación, y, por lo tanto, se puede pensar al arte abstracto como aquel que acentúa el cuestionamiento sobre qué es la pintura,

³ Anna Moszynska, *El arte abstracto*, Destino, Barcelona, 1996, p. 11.

cómo pintar y los límites de ésta, que conduce a la vez a la propia transformación de ésta.⁴

Para pensar en las condiciones que posibilitaron el nacimiento del arte abstracto, se recurre al filósofo Hegel, con quien, gracias a su teoría, se puede recuperar la idea de abstracción que permita pensar el aporte de este concepto y llevarlo al terreno de las artes. La idea de abstracción en dicho pensador es vista como un modo de culminación lógica de la autoconsciencia moderna que será el camino de encontrarse con el fenómeno. Por ende, Hegel puede ser el teórico del arte que nos ayude a vincular la modernidad y la autoconsciencia, ambos dentro de la producción de arte, donde el arte es un punto primordial en la filosofía de dicho pensador alemán.

El arte abstracto desde este modo de pensar puede ser considerado como una salida a la tradición artística de la imagen. Lo anterior refleja un cierto tipo de cambio en las condiciones de inteligibilidad que Hegel llamó “las más altas cuestiones filosóficas”, y, en consecuencia, el arte figurativo deja de ser un medio imprescindible de significado para poder entenderse uno mismo, así como al propio entendimiento. Por ende, Hegel viene a ser el primer filósofo que ve al arte tradicional basado en la imagen como una cuestión del pasado, ya que no funciona para las necesidades más altas del espíritu humano⁵, y de esta manera hay una apuesta por un nivel más alto de arte que en esta tesis se propone como el arte abstracto.

Por lo tanto, la propuesta gira en torno a la descomposición de la imagen que ya no da un mensaje a fin de ser reinterpretado. De lo que se trata es de aprender a leer una unidad que subyace en la obra de arte, es ahí cuando se habla de una reflexividad propia, en tanto permite al sujeto hacer una reflexión sobre lo que mira a partir de su propia presencia.

A partir de la aportación de Hegel es que se puede comenzar a conceptualizar la necesidad de un arte que ya no es figurativo, es decir, el desarrollo de un arte moderno.

⁴ Robert Pippin, *The persistence of subjectivity*, Cambridge University, Inglaterra, 2005, p. 279.

⁵ Es importante recalcar que en términos de Hegel no se hablaría de la idea de abstracción, sino de una concreción, pero para fines de esta tesis se retomará el concepto de abstracto siguiendo al autor Robert Pippin. Para mayor referencia, véase: Robert, Pippin, *The persistence of subjectivity*, Cambridge University, Inglaterra, 2005, p. 280.

De esta forma, la historia del arte para Hegel, "...podría entenderse como una serie de desmaterialización progresiva o el desarrollo de espiritualización de todas las formas de autocomprensión"⁶. Por lo tanto, se puede pensar que, en todos los medios de representación existentes de las diferentes artes, hay una dirección hacia la abstracción como desarrollo del espíritu, aunque cabría la pregunta si es este arte el fin último o seguirá un desarrollo mayor que vele por la inteligibilidad.

Siguiendo la teoría hegeliana sobre el modernismo, la pregunta se vuelve hacia pensar en cómo representar la noción de inteligibilidad sin depender de un modelo de representación. Con el desarrollo de la autoconciencia ya no sólo es importante destacar cómo la historia del arte se encamina a un arte "más" abstracto, sino también cuestionarnos sobre el porqué el desarrollo del arte nos trajo hasta este punto, y parece que al mencionar los propios antecedentes tanto tecnológicos como pictóricos del arte abstracto, se puede observar que existían las condiciones para dar un giro a la representación que ya no estuviera ligado a seguir la academia de la *mímesis* de los objetos.

Con el trabajo estético de Hegel, se nos abre la posibilidad de pensar la importancia del arte abstracto en el plano de la representación, pero además nos aporta la idea de un espectador que requiere menos imágenes del mundo cotidiano para entenderse a sí mismo en un tiempo y espacio definidos. Lo anterior no significa que se dé una muerte del arte, sino que es la propia evolución de éste, es decir, el arte tiene un rol que está en continuo desarrollo y, por lo tanto, en constante cambio.

A partir de concebir al arte como una cuestión que presenta un desarrollo y cambios, se percibe que sus roles son diferentes de los que ha tenido en diferentes épocas. Lo anterior puede mostrarse desde la Grecia antigua y Roma, la Edad Media, el Romanticismo, y cualquier periodo histórico que se desee incluir, en donde las formas presentadas tuvieron un fin a seguir, pero ya no guardan la misma finalidad en la época actual. El arte como lo piensa Hegel debe dar cuenta de su posición en donde asume

⁶ *Ibid.*, p. 281.

una nueva estancia que va a ser reveladora para los demás y que no depende de formas para representar.

Un punto a señalar es que Hegel a pesar de no haber presenciado el nacimiento del arte abstracto, tenía una previsión sobre los cambios que venían detrás del arte romántico, es decir, el filósofo alemán parecía pronosticar el cambio en la comprensión modernista de la experiencia artística, la cual se centraba en la reflexión y concepción, en lugar de la belleza y sensación, tal como queda expresado en la siguiente cita: “La filosofía del arte es, por lo tanto, una mayor necesidad en nuestros días que en los días en que el arte mismo produjo plena satisfacción. El arte nos invita a la consideración intelectual [*denkenden Betrachtung*], y esto, no con el propósito de crear un arte de nuevo, sino para saber filosóficamente qué es el arte.”⁷

Es menester destacar que Hegel concebía al arte como un instrumento libre en donde el artista podía ejercer su trabajo en proporción a su habilidad subjetiva en relación a cualquier material. Por ende, el artista podía innovar libremente, en donde su espíritu debía saber y poseer su propio terreno y estar seguro de sí mismo.⁸ Por tanto, el ejercicio artístico tiene la característica de ser libre y a la vez una propuesta que el espíritu del artista impulsa.

Hegel liga el arte a lo divino, ya que considera que es “una manera de brindar a nuestras mentes y expresar lo Divino, los más profundos intereses de la humanidad, y las verdades más comprensivas del espíritu.”⁹ Por lo tanto, se puede pensar al arte como una forma en que el espíritu puede llegar a externar la autocomprensión en una forma sensible y apropiársela como suya. Al hablar de que el arte está relacionado a lo divino no significa que representa a la divinidad, sino que se trata de expresar y volverla divina. La figura de Dios va a ser más honrada por lo que el espíritu produce que por las formaciones de la propia naturaleza.¹⁰

Finalmente, para hablar del ámbito de la pintura, Hegel se da cuenta que

⁷ Todas las traducciones son propias. Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, Clarendon, UK, 1975, p. 10.

⁸ Robert Pippin, *The persistence of subjectivity*, *op cit.*, p. 284.

⁹ Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, *op cit.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

cualquier tratamiento artístico tiene la capacidad de transformar tanto la superficie visible del ojo, como el alma, que para el espectador lo que busca en las superficies pintadas es el significado de lo que se mira. En una pintura, el objeto se convierte en reflejo del espíritu, a lo que llamaría Hegel (*Widerschein*), por lo que el real queda anulado y se transforma en algo que el espíritu domina para la aprehensión por el espíritu. Dicho filósofo reclama que el arte debe ser entendido como una liberación de la naturaleza, no una negación de ésta.

Hegel al abordar el arte desde el lado cognoscitivo, ve que éste es una manera de convertirse en una autoconciencia sobre los aspectos de inteligibilidad, significado, y por lo tanto, del resplandor sensible del aparecer de la idea. Es a través del arte que la naturaleza no se rinde como un objeto de un proceso artístico, sino que se transforma en una segunda naturaleza. Por lo tanto, el arte no trata por ser únicamente una comunicación a los sentidos, sino que hay un lado cognitivo inherente a él.

Una de las revisiones a la teoría hegeliana que puede servir para la presente tesis es la del filósofo Robert Pippin, quien presenta a Hegel como el filósofo fundador del estudio histórico del arte, ya que propuso la idea de que el arte debe ser entendido en su tiempo, para que éste a su vez sea comprendido e integrado en su totalidad, como un punto de vista (*Weltanschauung*)¹¹. Por ende, es importante contextualizar y pensar en las condiciones de posibilidad en que cada movimiento artístico se gesta, situarse en el momento de su gestación y desarrollo, para así poder analizar sus implicaciones estéticas.

Otra de las aportaciones teóricas de Hegel era el pensar a la idea como independiente del resplandor sensible, ya que puede ser captada conceptualmente; sin embargo, es preciso ver que nuestras vidas sensibles han sido racionalizadas, que transforman nuestras prácticas, hábitos e instituciones con un tipo de transparencia racional para ellos. La gran labor será el imaginar una idea sin que se tenga una representación inmediata, que quede en el plano de lo abstracto, que el arte abstracto intenta proponer.

¹¹ *Ibid.*, p. 293.

Por otra parte, es importante señalar que lo que Hegel nombra como subjetividad o reflexión, es a una versión crítica y racional de la autoconciencia de la manera en que rendimos al mundo inteligible o legislamos contratos normativos de las demandas y la conducta. La normativa reclama conocimiento, rectitud, vida espiritual. El espíritu es como una herida que inflige en sí misma, pero que puede ser curada. El arte es entendido entonces como un aspecto que refleja a sí mismo (a la curación), como una manera en el que espíritu puede ser tematizado estéticamente. La vida entonces es algo que activamente se lleva, se desvía, se guía y que ahora se aprecia.¹²

Para Hegel la sensibilidad no debe ser entendida como aquello que la razón pone para entender la representación del mundo. Por el contrario, la sensibilidad viene a ser una impresión que guía hacia la abstracción y generalización del intelecto. Los sentidos no erran, por el hecho de que ellos no juzgan del todo. Siguiendo a Kant, el contenido de la sensibilidad era entendido como objeto material de la síntesis del entendimiento, el producto de su trabajo, por lo tanto, los datos sensoriales se vuelven representativos como resultado del trabajo del entendimiento. Este punto acentúa el regreso al estudio por lo subjetivo y a lo sensorial que había sido relegado por mucho tiempo en los estudios de la Filosofía occidental.

Este apartado nos sirve en resumen para ver que la abstracción viene a ser aquella que dependiendo de su inmediatez sensorial y siendo un tipo de promulgación del modernismo, toma una normativa de auto legislarse, es decir, construye sus propias normas. Los abstraccionistas presentan la materialidad de los componentes en su significancia conceptual y es en estos dos puntos en que recae la importancia de retomar la propuesta hegeliana para pensar en las condiciones de posibilidad para que nazca el arte abstracto.

1.2.1 La gestación del arte abstracto

Si nos ubicamos en el terreno pictórico, alrededor de 1910, diversos artistas como Vasili Kandinsky, Kasimir Malévich, Piet Mondrian, Hans Arp, Kurt Schwitter, comenzaron a

¹² *Ibid.*, pp. 297-298.

tener un trabajo de experimentación abstracta, en donde a partir de diferentes ejercicios, se puede comenzar a ver un cuestionamiento por la propia representación en las artes plásticas. Con ello se ponía en tela de juicio la vía por la que se había dirigido la pintura a lo largo de la historia, como un camino que manejaba la *mímesis* de diferentes maneras, siempre remitiéndose a objetos particulares de la vida. Así, la formación del arte abstracto que comenzaban a presentar dichos pintores, era declarada como una expresión que mantiene un diálogo con el mundo, en tanto éste es concebido como algo cambiante e incierto como la propia vida puede serlo, a pesar de no seguir los pasos de un arte imitativo de los objetos que se nos presentan.

En cuanto al planteamiento que abordaba el arte abstracto, puede ser entendido como una transgresión a las fronteras que el arte figurativo había construido. Lo anterior quiere decir que el abstraccionismo puede ser colocado como un movimiento que rompió con los límites y rutas que se habían trazado como únicos en el plano gráfico, que cuestionaba sobre la forma de concebir, representar y que a la vez transformaba a la realidad, se producía de distinta manera a la obra, pero también se le miraba diferente.

Tres son las características que acompañan a la obra abstracta. En primer lugar, está la reducción de las apariencias naturales, en donde ya no se busca la *mímesis*, sino que hay una nueva composición a través de formas que no están delimitadas por los objetos definidos de la vida cotidiana. En segundo lugar, se buscan las formas básicas, es decir, la abstracción llega a tal punto que convive con elementos fundamentales de la representación gráfica, como son el punto, la línea, las formas geométricas que buscan llegar al origen. Finalmente, está presente el tema de la expresión espontánea, en donde la pintura o escultura se realiza de manera más libre, sin una planeación sobre cómo va a quedar el resultado final, por el contrario, se pretende dejar en manos de la improvisación el desarrollo de la obra de arte.

Este último punto es importante destacar, ya que la espontaneidad apunta a otro elemento que es el develamiento del inconsciente. Tal como lo señalaba el propio

Pollock: “Cuando uno pinta desde el propio inconsciente, las figuras afloran.”¹³ Lo anterior destaca que en el proceso de creación, está presente el inconsciente, el cual encamina a pintar de determinada forma, y es a través del arte que se expresa de manera espontánea. De primera instancia no se tiene en cuenta lo que se hace, pero es al final, cuando la obra esta terminada que toma consciencia el artista de su producto.

Los elementos citados anteriormente, pueden considerarse como puntos convergentes con la fenomenología, dado que ésta también deja la racionalización que conceptualiza a las cosas a fin de definir las, para así llegar a su esencia que tiene que ver más con lo sensorial, es decir, capturar lo previo a su concepto, aquello que de primera instancia se presenta que es lo sensible, pero que también permite al espectador tener una libre experiencia, que no está reglamentada bajo un método riguroso, sino que permite dejar fluir sus sensaciones ante el objeto que se le presenta, que en este caso es la obra de arte abstracta. En el segundo capítulo se podrán ver con mayor desarrollo las bases de la fenomenología para que este punto quede mejor expuesto, sin embargo se considera necesario señalar esta observación.

Cabe resaltar que a lo que se conoce como arte figurativo, en tanto la forma es más delimitada, también es considerado como abstracto, puesto que, en términos de representación, aunque refiera a un objeto, siempre pasa por un planteamiento de cómo representarlo, y es en ese proceso cuando hay una abstracción del artista para realizarlo. Por otra parte, en el caso del arte abstracto, a pesar de no seguir con el estatuto de la *mimesis* y de erigir sus propias reglas, también está en el campo de la representación, pero de lo no representable.

Respecto a las aportaciones que hicieron cada uno de estos pintores, se tuvo una gran producción tanto artística como teórica, como fueron los casos de Mondrian, Kandinsky y Malévich, los cuales a través de su obra describieron la llegada de una nueva sensibilidad que tenía la capacidad de ver y pensar nuevas representaciones en el plano pictórico, más allá de otorgarle una justificación a lo que estaban presentando. Cada uno de estos artistas tuvo su aportación personal y diferente, que a continuación

¹³ John Golding, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, FCE, Madrid, 2004, p. 164.

se describirá brevemente en cuanto a su trabajo escrito, misma que sirve para ubicar en términos teóricos al arte abstracto.

Mondrian realizó diferentes textos entre los que destaca *Realidad natural y realidad abstracta*, el cual está escrito a manera de trílogo entre un lego, un pintor naturalista y un pintor abstracto. En este ensayo, Mondrian pone en cuestión la realidad percibida, la cual puede ser moldeada dependiendo la luz que tiene la imagen y así producir efectos como una inversión de imagen o tener una imagen plana. En este trabajo se destaca el papel del pintor abstracto, el cual debe encaminarse hacia la transformación de la realidad percibida y de lo que va a representar en sus lienzos.¹⁴

En el caso de Kandinsky, el hecho de haber impartido cátedra y escribir diferentes publicaciones sobre su propuesta artística, ayudó a difundir y conocer más sobre el abstraccionismo para la época y la actualidad, resaltando los elementos fundamentales que todo receptor debía tomar en consideración como la forma y el color. Dentro de sus obras más conocidas resaltan: *De lo espiritual en el arte*, *Punto y línea sobre el plano* y *La gramática de la creación*; teniendo otras publicaciones más cortas que seguían con el tema del abstraccionismo. Kandinsky siempre mantuvo una preocupación por divulgar el abstraccionismo como el camino que debían seguir las artes y que la pintura lo estaba logrando, para ello escribía sus ensayos teóricos que retomaba para sus clases de arte, los cuales sirve como guía para poder encaminarse a los terrenos del abstraccionismo.

En cuanto a Malévich, se puede pensar que su obra se caracterizó por una supresión de las cosas, como un estilo de nihilismo¹⁵. Dentro de su obra más reconocida está el *Manifiesto Suprematista*, en donde destaca la influencia del futurismo italiano, el cual logró “destruir la totalidad de las cosas”¹⁶, así como también resalta al cubismo, al cual veía como un pulverizador del objeto y por ende, salieron del campo de la objetividad. Ya en su propuesta presenta al arte como “la capacidad de construir (...)”

¹⁴ John Golding, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, *op cit.*, p. 23.

¹⁵ César Moreno, “Sin objeto: epojé, vanguardia y fenomenología” en *Revista UNED*, núm. 6, 2008, p. 402.

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

sobre la base del peso, la velocidad y el movimiento.”¹⁷ Conjugando elementos que venían del futurismo, pero para trasladarlo a la descomposición de la materia que recuperaba según su interpretación del cubismo.

No existe un trabajo determinado por un artista que estudie desde la génesis hasta el desarrollo y variaciones que se generaron con el arte abstracto. El tema por sí es demasiado variado y complejo.¹⁸ Es por esta situación que para este tema retomaremos a Kandinsky, por considerarlo como un propulsor a nivel teórico y práctico, que bien puede servirnos como guía para los conceptos básicos del arte abstracto. Todo ello con el fin de poder remitirnos en un segundo momento, al trabajo del pintor mexicano Manuel Felguérez.

Kandinsky se caracterizó por mantener un interés en el tema del **espíritu** para poder llevar a cabo su producción artística, a éste lo consideraba como: “una energía inasible e incondicional que comunica entre sí a los cuerpos y a las cosas individuadas”¹⁹. A partir de este punto, buscaba estar más en contacto con lo espiritual que con formas determinadas de nuestra vida inmediata. Al estar desprendido de las representaciones definidas, el pintor afirmaba que se podía asumir lo espontáneo y la improvisación del caos ante las impresiones que tenemos día con día. De esta forma, el espíritu se encontraba por estar libre para poder ver, pensar y crear. Por lo tanto, una obra de arte, es el espíritu mismo que habla y se manifiesta a través de la forma libre de toda figura preestablecida.

Con respecto a las influencias teóricas que se tuvieron en el arte abstracto, existen varias, como es el caso de la teosofía que promovió la teósofa y escritora, Helena Blawatzky, quien se encargó de resaltar el desarrollo espiritual con el fin de tener una inspiración divina en el terreno de las artes y en lo personal. La teosofía que siguieron varios pintores, según las palabras de Golding, podría pensarse como una especie de culto de un budismo occidental²⁰, cuya meta era alcanzar una especie de

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ Jorge Juanes, *Kandinsky/Bacon. Pintura del espíritu pintura de la carne*, op cit., p. 9.

²⁰ John Golding, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, op cit., p. 24.

conocimiento y para ello sería necesario destruir las barreras que fijaba cada religión y poder escuchar “el ojo interior”. Dentro de sus principales propuestas, una era que la vida se consideraba en constante evolución, y el arte le daba expresión a ese principio, otra propuesta era pensar que para alcanzar la revelación última se debe tener un equilibrio de las fuerzas opuestas, y para ello quizás se debe erradicar el principio dominante.

Por otra parte, la antroposofía jugó un papel importante. Ésta había sido impartida principalmente por Rudolf Steiner, el cual buscaba el ámbito espiritual del hombre a fin de encontrar la espiritualidad en el universo. Dentro de su obra se explican las causas místicas que dan origen a la obra de arte desde lo espiritual, que son:

1. Lo que es propio de cada artista.
2. Lo que le es propio a la época en que vive el artista
3. Lo que es propio al arte en general que pervive en todos los hombres, pueblos, épocas.

Las tres causas son indispensables a considerar, ya que en la primera se verá el papel soberano que juega el creador, sin el cual no puede generarse la obra. El segundo punto nos hace ver la importancia del contexto histórico en el que está inserto el artista y la obra. Y el último punto nos remite a lo duradero que seguirá por un gran trayecto histórico del hombre.

1.2.2 Las bases para pensar a la pintura abstracta

Podemos comenzar diciendo que gracias a Kandinsky se inicia la teoría del arte abstracto, en donde presenta dos formas de personificación del espíritu, las cuales son el realismo y la abstracción. Ambas partes, son análogas en tanto que se pueden pensar de la siguiente manera: el realismo en su mínima expresión puede comprenderse como una mera abstracción, mientras que la abstracción como lo real. De esta manera, ambas formas son equivalentes y es el artista quien elegirá libremente el medio que le permita materializar con mayor claridad el contenido que busca expresar. Así, el artista señala

que “en principio, el problema de la forma no existe.”²¹, ya que la forma puede existir con o sin objeto.

Dentro de los fundamentos que Kandinsky busca para hablar de la pintura abstracta, encuentra necesarias tanto las formas como pueden ser la línea, el punto, las manchas, las texturas, y por otro lado el color, los cuales son elementos autónomos que tienen cualidades propias que generan un efecto determinado en el espectador, ya que tienen un valor espiritual que no depende de ninguna representación naturalista que centre su atención en el objeto.

Kandinsky cree que la representación de la naturaleza es un obstáculo para poder contemplar y tener una elevación espiritual del alma humana, es por ello que no los incluye en su obra, para que así el espíritu pueda fluir libremente a través de las formas y colores de manera independiente, pero que componen a su vez a la obra de manera ordenada, ya que este artista considera que existe una armonía de otro orden al naturalista, en donde las propias formas lo construyen.

Con los medios artísticos autónomos como son la forma y el color, se necesita hacer una composición que debe tener una relación con el ámbito espiritual. Así, el arte abstracto crea sus propias formas de expresión, construyendo un mundo nuevo que no guarda relación con el mundo real que se nos presenta y está sujeto a las leyes generales de los objetos, sino que ella en sí es una nueva forma que debe ser apreciada, sin buscar una forma preestablecida en nuestra realidad inmediata, es decir, la composición de líneas y colores, manchas y puntos son por sí mismos una estructura pictórica.

El mundo representado bajo la pincelada y mirada de Kandinsky ya no pertenece a él, sino que ha formado un nuevo mundo, el cual es independiente y está entregado, siguiendo a Hegel, al espíritu puro, y sus formas que se sublevan a la pintura anterior academicista y figurativa, han llegado a crear un nuevo ambiente y paisaje que no corresponde a la época anterior. La aspiración es representarse a sí misma a través del color. La obra se vuelve un campo de batalla y tensiones que tienen que ver con el

²¹ Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 32.

problema de la visibilidad. Recordemos que “la pintura no celebra otro enigma que el enigma de la visibilidad.”²²

Una ejemplificación sobre el arte abstracto, la podemos tener con la composición de Kandinsky en la siguiente obra “Sobre blanco II”, en el que se aprecian diferentes colores que son reunidos por el fondo que es blanco, en donde cada color produce diferentes sensaciones, y en este caso, el blanco al ser el regente: “nos conmueve un gran silencio que nos parece absoluto.”²³, de ahí, los demás colores se desprenden y conviven en tensión con el blanco. Cada color parece que quiere tener su propio protagonismo, sin embargo cada uno lo tiene ya que su forma es distinta y le da singularidad a cada color.



W. Kandinsky, **Sobre blanco II**, 1923.

Por otro lado, la línea aquí guarda un valor geométrico que es considerada como la expresión de una dirección, la cual puede crear tensiones por verse diferentes direccionalidades insertas en un mismo plano, a la vez que la piensa importante por haber emergido del punto, hecho que considera como la “destrucción de su quietud extrema” y es también “máxima antítesis”²⁴. Para poder mirar esta obra, el artista nos pide que nos liberemos de los parámetros descriptivos que el naturalismo ha impuesto,

²² Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*, FCE, México, 1992, p. 303.

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ *Idem.*

esto con el fin de poder captar la propia existencia de las líneas, manchas y colores tienen *per se*.

1.2.3 Del nacimiento de la forma abstracta

Hasta aquí hemos concebido que la forma y el color tienen una autonomía propia, sin embargo, es necesario entender que existen condiciones para que una forma nazca, en tanto que el impulso interno alcance al espíritu humano y busque, a partir de la materialidad, una nueva forma tangible que vive en su mente y adquirirá un nuevo valor. Para ello, es preciso pensar que la obra de arte abstracta puede leerse desde dos elementos, uno interno y otro externo. Lo interno o el contenido, tiene que ver con la emoción del artista, el cual provocará una sensación similar en el espectador y es invisible, mientras que lo externo es visible y tiene que ver con la materialidad de la obra. Lo interno es indispensable, ya que es ella quien buscará el medio de expresión, ya que de lo contrario será una obra de pura apariencia.

En la obra de arte abstracta, se está pensando en un proceso dialéctico en la formación de la pintura. Esto puede entenderse de la siguiente manera: el sentimiento, que va a ser parte del contenido, es el puente que liga lo inmaterial a lo material, y que en el proceso de recepción se invertirá al ir de lo material a lo inmaterial. Lo que resalta es que esta pintura impera las formas y colores que están insertas en lo visible antes de que se convierta en un objeto con formas definidas. El arte abstracto parece provenir de la sensibilidad para hablarle a ésta misma.

La propuesta de los abstraccionistas no desea que la composición se busque en la forma definida y con contorno, ya que ella es la mera "*expresión externa del contenido interno*". En consecuencia, no hay que divinizar la forma. No hay que luchar por ella más de lo estrictamente necesario para que sirva de medio de expresión al sonido interno; "ni buscar la salvación de *una* forma determinada."²⁵. Con lo anterior se constata que el abstraccionismo no desea hacer un arte que se centre en la problemática de la forma, sino que, a pesar de tener un descentramiento de la

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

materialidad, se pueda tener un contenido, puesto que debe tener una “vida interior” para considerarla obra de arte.

Kandinsky dentro de su teoría sobre el abstraccionismo, nos señala que es importante considerar a la hora de la producción artística, caer en los cuatro peligros: “...las preocupaciones estrictamente técnicas, la banalidad decorativo-ornamental, la mera reproducción de lo dado y el formalismo exterior y vacío”²⁶, ya que recordemos que se busca entablar una conversación con lo sensible del ser humano, y no con fines de conocimiento técnicos o de funcionalismo de decoración.

Por otra parte, cabe plantearse si una de las preguntas que subyacen con el arte abstracto es que nos remite al punto de origen sobre la representación, lo visual y la misma pintura, al estar representando estatutos que no tienen que ver con objetos definidos, si no de la creación de formas pictóricas autónomas que su referencialidad recae en ellas mismas, por lo tanto, el arte abstracto parece buscar los orígenes de toda representación pictórica.

Finalmente, es menester cerrar la propuesta abstracta diciendo que había un proyecto que tendía más hacia la búsqueda de interioridad tanto del artista como del espectador, el cual debía desprenderse de sus preconociones exteriores para así poder conectarse con la pintura del artista, lo cual muestra una vuelta hacia la interioridad y al alma, y no a los sentidos. Todo esto pareciera ser una reminiscencia del propio idealismo, tanto alemán que se señaló anteriormente, pero también de la filosofía de Platón, el cual evoca a la importancia de la esencia interna sobre las apariencias externas.

1.3 El problema de la recepción generada del nacimiento del arte abstracto

La génesis del abstraccionismo desprendió diferentes puntos de análisis. Por un lado, se planteó la discusión sobre la comprensión del arte abstracto, ya que a pesar de las diferentes corrientes que se habían gestado como el impresionismo y el cubismo, -las cuales jugaban con el objeto a representar-, el arte abstracto se caracterizaba hasta ese

²⁶ *Ibid.*, p. 26.

momento por dejar de lado a la figura, para pensar y así poder producir de manera abstracta en el plano material de la pintura. Esto llevaba diferentes complicaciones para el espectador, ya que éste no estaba habituado a mirar formas que no guardaban alguna reminiscencia a un objeto material; por lo tanto, el receptor era impactado al estar frente a una obra de arte que rompía con el esquema de la representación que se había generado en la historia del arte hasta ese momento.

La recepción del arte abstracto no fue sencilla, dado que el hecho de construir códigos donde se observan figuras geométricas como cuadrados o círculos en colores puros, no eran fácilmente aprobados para el espectador, ya que se buscaba un significado que entender ante esas formas. Por otra parte, es necesario señalar que la comprensión del arte abstracto puede resultar algo complicado hasta nuestros días, esto puede deberse a que nunca es proporcional el tiempo en que se crean imágenes, que el tiempo en procesarlas como espectador. Sin embargo, es indispensable abordarlo, dado que nuestra forma de familiarizarse con el entorno es a través de códigos y símbolos, los cuales van modificándose con el transcurso del tiempo, y éste podría ser un nuevo lenguaje que habla a través de sus formas.

Dentro de la crítica que se les hizo a varios artistas rusos como el caso de Kandinsky, fue el de haber construido un arte distanciado de la objetividad y practicidad del mundo, cuestión que no era únicamente direccionada a este artista, sino que se dirigía también a otras vanguardias de la época. En principio parecía que la pregunta sobre los límites del arte era un hecho que causaba controversia y a la vez poca aceptación en el terreno de la recepción y crítica del arte.

La época que tuvo que enfrentar el abstraccionismo, tenía diferentes problemáticas como el de estar sujetos a la naturaleza externa, de la cual se retomaban las formas para reproducirlas y desde ahí problematizar, a lo que los artistas abstractos cuestionaban y proponían rebasar los límites fijados para dejar fluir libremente al artista en su proceso de creación. Por otro lado estaba el auge de otras vanguardias que seguían remitiendo a aspectos figurativos en la plástica, lo que no permitía una entrada fulminante del abstraccionismo.

Por otro lado, los diferentes artistas abstractos extendieron una invitación al receptor para que experimente libremente cada uno de sus cuadros, en donde se podría percibir lo aleatorio, el juego de colores, cortes, tensiones, quedando abierta la interpretación y sensibilidad que emane de su obra, y para comprenderla es necesario abrir la mirada, en donde “La intuición debe ser el único juez, guía y armonizador de toda integración de formas puramente abstractas.”²⁷

Uno de los puntos más relevantes del arte abstracto es que está pensando en el receptor como un sujeto que ha estado habituado a buscar un sentido a todo lo que ve en su cotidianidad, es decir, su mirada ya está mecanizada para encontrar significados y conceptos a las cosas, el cual se acostumbró a tener una coherencia externa de los elementos del cuadro –ya que posiblemente le resulte más sencillo-, lo que imposibilita poder dejarse influenciar por el propio cuadro y su espíritu.

A pesar de todas estas nociones sobre la mirada del espectador, el abstraccionismo apuesta por el hombre que se pregunta un poco más allá de lo externo y del mundo de las apariencias, para poder encontrar la parte interna en lo externo, siendo así que su arte habla al alma del receptor, a través de formas que tienen un lenguaje del espíritu y no con las formas exteriores. En síntesis, el arte abstracto parece incitar al ojo para que despierte el espíritu a través de los colores y las nuevas formas.

Una de las grandes incógnitas que se experimenta frente a una obra de arte abstracto, es la de querer saber qué se está viendo, ya que frecuentemente se tiende a buscar un significado sobre las formas que se presentan. De esta manera, intentamos encontrar una forma que dé indicio del contenido de la obra que se aprecia, pero esto se vuelve problemático en el arte abstracto, debido a que en muchas ocasiones no se dilucida lo que está frente al sujeto, y por ende, hay una ruptura de la forma y su significado.

De lo que se rescata a partir de este apartado, es pensar a la obra de arte abstracta no como un objeto que deba ser explicado, sino como aquel que va a hablar al espíritu del espectador mediante conceptos, ideas y formas que reflexionará para sí. El ojo

²⁷ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Premia, México, 1989, p. 54.

tendrá contacto con una composición visual que no tiene el interés de estar sujeto a la materia de la realidad, sino que la pintura abstracta forma su propia materialidad. Ella misma constituye una nueva narrativa. En resumen, se trata de pensar a la experiencia que se tiene con la pintura abstracta, y no de buscar una respuesta única sobre lo que comunica, lo importante recae en nuestra relación con la obra.

1.4 La producción del arte abstracto en México

La Segunda Guerra Mundial generó una gran dispersión de maneras en que se producía el arte, en donde el abstraccionismo se extendía en diferentes países. En el caso de México, el arte abstracto se comenzó a crear en otro momento más tardío, a partir de los años cincuenta, como una respuesta al arte nacionalista que se había estado produciendo anteriormente. Por lo tanto, las condiciones para que se desarrollara este arte fueron diferentes a las que se produjeron en otros países como los europeos.

Tal como hemos visto anteriormente, toda pintura tiene sus elementos abstractos, en la Escuela Mexicana de Pintura existió una transición en la manera de representar la pintura, donde pasó de haber una intención mimética para posteriormente dar origen a otra forma de expresión que sintetizaba la idea que se tenía. Esto ayudó a dar pauta al nacimiento del arte abstracto en México, en donde habría una mayor experimentación en sus técnicas, temas y conceptos. Y, por otro lado, la recepción del arte abstracto dejó de estar en las grandes paredes de edificios públicos que el muralismo había fijado para él, para pasar a un ambiente emergente y universitario como el Museo MUCA en Ciudad Universitaria o en las galerías, tales como de la Antonio Souza y Proteo, todos ellos como pilares para dar a conocer este nuevo movimiento artístico.

La generación que se involucró en aquella época, era diversa en sus propuestas y maneras de pintar, entre los autores más constantes destacan: Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Rafael Coronel, Alberto Gironella y Fernando García Ponce. Siguiendo a Octavio Paz, este grupo que variaba en integrantes, tuvieron “una tarea de higiene estética e intelectual: limpiar las mentes y los cuadros. Aquellos

muchachos tenían un inmenso apetito, una curiosidad sin límites y con ganas de restablecer la circulación universal de las ideas y las formas, se atrevieron a abrir las ventanas. El aire del mundo penetró en México²⁸”.

Dentro de dicha generación, un elemento que brilla es el de la juventud, para presentar una nueva propuesta que asume un papel crítico sobre la producción artística anterior que ya era vetusta. Los jóvenes de aquella época tenían una actitud de renovación, que va a la par de los cambios que se estaban gestando en la Ciudad de México, que dio nuevos espacios, nuevas maneras de apropiación y movilidad, estaban inmiscuidos en la producción artística y circulación de ella, tales como las galerías, que eran puntos donde se conocía al objeto más que el contexto donde se generaba la obra.

De esta manera, la propuesta de estos artistas revoluciona sobre lo que se manejaba en el arte en México, hay un nuevo manejo de temas y de maneras de pensar lo plástico que desconcierta a la época, pero que tal como lo señala Habermas en esta cita:

“La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido (...) La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía’. En otras palabras, si la modernidad artística acompaña o anticipa movimientos que persiguen cambios importantes en la esfera social, la vanguardia se lanza a un tiempo distinto, cruzado por la radicalidad de las transformaciones sociales. Las vanguardias estéticas, entonces, están dentro de ese fenómeno más amplio que es la modernidad.”²⁹

La generación fue conocida como “Generación de la Ruptura”, nombre acuñado por la crítica de arte Teresa del Conde, y que para la mayoría de los integrantes no era un término con el que se sintieran definidos, tal como lo expresa Vicente Rojo, quien

²⁸ Octavio Paz, en “Cronología de Felguérez” en Angélica García, et al., *Manuel Felguérez. Constructive invention*, RM, México, 2009, p. 8.

²⁹ Jürgen Habermas en Lelia Driben, *La generación de la ruptura y sus antecedentes*, FCE, México, 2008, p. 11.

prefería el nombre de “Generación de la Apertura”³⁰, sin embargo, con el paso del tiempo permaneció ese título hasta quedarse. Dentro de este grupo de jóvenes había un trabajo multidisciplinario en el que se experimentaban diferentes formas de producir las artes visuales, que van a la par con el crecimiento de la ciudad que descentralizaban los espacios artísticos. Su intención iba más allá de seguir en el plano academicista de pintura, para así poder entablar conexiones con otras artes (teatro, cine, diseño), desarticular las estructuras que imperaban en la producción, y cuestionarse sobre quién y para quiénes se hace arte.

La generación de la ruptura tuvo un lenguaje plástico propio que cuestionaba y confrontaba el discurso anterior que emanaba del muralismo, el cual estaba siendo institucionalizado y apoyado por las políticas culturales del Estado, mismas que no aceptaban los nuevos movimientos artísticos que se conformaba en espacios colectivos y alternativos, tal como el Salón Independiente, como tampoco permitían una nueva narrativa que no estuviera inserto en el discurso del Estado-Nación y su identidad³¹.

La disidencia que se generó en las artes plásticas en México desde los años cincuenta dio pauta al pluralismo de ideas, debate y discusión de temas artísticos que se estaban gestando en el mundo y que bien podían ser recuperados en nuestro país, se intentaba mirar hacia fuera. Por ende, esta generación se deslindó de los esquemas y temas que oficialmente se apoyaban para continuar con su producción, para trabajar con ideas que proponían nuevas formas, técnicas y formatos que resultaban alternativos más que subversivos.³²

La respuesta que se tuvo por parte del Estado fue un abandono a lo que se producía en el arte después de 1950. No había debate ni se coleccionaban las nuevas obras. La narrativa historiográfica se veía incapaz de construir un hilo sobre lo que acontecía más allá de la ideología del Estado-Nación. En consecuencia, el grupo de artistas tuvo que buscar espacios donde fuera posible exponer, producir y contar con apoyo económico.

³⁰ Lelia Driben, *La generación de la ruptura y sus antecedentes*, FCE, México, 2008, p. 9.

³¹ UNAM, *La era de la discrepancia. Arte y cultural visual en México 1968- 1997*, MUCA-UNAM, México, 2007, p. 19

³² Teresa Del Conde, *Derroteros. Manuel Felguérez*, CONACULTA, México, 2009, p. 118.

Uno de ellos fue la UNAM con el museo MUCA, en donde se presentaban diferentes exposiciones grupales.

Fue hasta la época de esta crisis y ruptura que se pudo pensar a la obra de arte como materia, como forma, que no necesariamente cuenta una historia como el arte figurativo, sino que crea otro orden y se mide por otros asuntos internos.³³ Ya Juan García Ponce con su trabajo *La aparición de lo invisible*, nos decía que “nada es menos real que un cuadro realista”³⁴, puesto que copia violentamente contra la esencia de la cosa que se desea reproducir, y con ello, el autor propone pensar al cuadro más bien como un espacio que contiene una corporalidad propia, en donde tiene lugar el arte abstracto, ya que él mismo es un cuerpo con un lenguaje propio.

Esta generación de artistas pensaban liberar a la pintura de las obligaciones conferidas como lo era reproducir la realidad, esto con el fin de “conferirles un autosenntido productivo y un autoderecho productivo’. Con esto, se aceptaba que la pintura era capaz de contenerse a sí misma, de expresarse a sí misma, era, en una palabra, autosuficiente, y al serlo, sus propios medios expresivos tomaban una importancia definitiva.”³⁵

En consonancia con lo que relata la crítica de arte, Teresa del Conde, fue a partir de 1953 que se originó un nuevo espíritu, una nueva forma de representar problemas tanto sociales como estéticos, los cuales ya no se relacionan con alguna propaganda social ni institucional³⁶. Los pintores de aquella época velaban por su presente y se deslindaron de las expectativas del aparato burocrático que intentaba velar por valores sociales de México que el muralismo mexicano había logrado consolidar. Lo que se comenzaba a gestar, daría lugar a la Escuela Abstracta Nacional, que contenía diferentes propuestas experimentales y que, a través de la continua convivencia y círculos conformados, se pudieron compartir experiencias e ideas de su acontecer en el ámbito artístico.

³³ *ibid*, p. 28.

³⁴ Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*, *op cit.*, p. 201.

³⁵ *Ibid*, p. 28

³⁶ Teresa del Conde, *Derroteros. Manuel Felguérez*, *op cit.*, p. 149.

1.5 Manuel Felguérez, precursor del arte abstracto en México

Manuel Felguérez experimentó en diferentes ramas del arte, que pasó del informalismo al constructivismo, para después probar un poco más con el expresionismo y finalmente, retomar elementos de cada uno para incursionar al arte abstracto. No

solamente fue en el plano de las corrientes en lo que estuvo probando constantemente, sino en el plano material también tuvo cambios, produciendo desde la escultura, la pintura, y haciendo conjunciones entre ambas, que generan una tercera dimensión para el espectador en un cuadro.

Para la teórica del arte, Teresa Del Conde, especialista en el tema de la Generación de la Ruptura, fue Manuel Felguérez quien dio inicio al abstraccionismo en México, pero con un estilo mozárabe, en donde mezcla diferentes ingredientes para darnos texturas un tanto terrosas que recuerdan a elementos naturales que se pueden apreciar en paisajes mexicanos y mediterráneos también.

Otra característica importante en la obra de Felguérez, es el trabajo de dar relieves en sus pinturas, en donde el espectador tiene una necesidad por tocar sus cuadros, para poder completar lo que mira, ha dejado, en palabras de Teresa Del Conde: “una huella, una presencia, al eros-vida en el objeto que llamamos obra de arte. Esta actitud, me parece, es la que ha llevado al artista a realizar largas series con una representación erótica a la par que refinada de intenso carácter.”

Se continua con una idea rescatada desde Merleau-Ponty, en donde señala que el artista realiza su obra a partir de su experiencia en el mundo. El pintor, por tanto, no crea su obra de la nada, es de manera libre, pero con base a su vida constituida. Por ende, para ver el caso de Felguérez, es importante resaltar las motivaciones principales para su obra. Con dicho pintor se puede decir que tenía una inclinación por cuestionarse asuntos humanos que no tenían que ver con los cambios sociales que trazaba el muralismo mexicano. Felguérez tenía una percepción, apreciación y acción del mundo

buscando el origen de las cosas, esa tierra que inserta en su pintura, esos trazos que parecen sanguíneos nos hablan de los elementos básicos del espacio y de la vida.

Felguérez construye su cuadro a través de pintar sus manchas sueltas, las cuales guardan un orden y estructura proporcionados por el azar, es decir, el propio pintor no sabe cómo quedará al final su cuadro, siendo así que el azar es su impulso para conversar la pintura con el lienzo blanco. El accidente resulta una motivación para su producción artística. Pero, por otro lado, el autor a la hora de exponer cuida los detalles de ver cómo el receptor captará su trabajo, es decir, está pensando también en que existe un espectador que estará frente a su obra dada. Lo anterior puede ser reflejado en la anécdota que cuenta sobre un herrero que trabajó para él y le dijo: “Vea mi brazo, se me pararon los pelos de punta al ver los cuadros en su lugar...algo me está pasando al verlo”, lo cual le produjo un placer inexplicable a Felguérez.

En ocasiones es posible observar obra que parece desgarrada, conformada de material de desperdicio, metales viejos, telas usadas, y pareciera que, de la propia destrucción, el pintor construye su guión, en donde lleva al espectador a preguntarse sobre el proceso para realizar el cuadro, más allá de las formas logradas, puesto que parte del proceso conlleva al sentido. Lo invisible parece nunca consumarse, apenas parece que se deja entrever en algunos trazos, figuras, colores, se oculta y deja indicios de su presencia, el acento está puesto en lo visible.

Capítulo 2. El arte abstracto como fenómeno

“El mundo no es lo que yo pienso de él, sino lo que vivo en él.”

Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción.

2.1 El aparecer del fenómeno

El nacimiento del pensamiento de Merleau-Ponty se sitúa bajo una óptica de interrogarse por el objeto que se nos presenta, cómo se nos da, substrayendo así las condiciones necesarias para pensar en el objeto dado. Es menester mencionar que la estructura de su trabajo no se caracteriza por ser una serie de tesis o enunciados que den respuesta a todos sus cuestionamientos, sino que más bien hace diferentes interrogaciones, para así perfilar una propuesta teórica y ontológica situadas desde lo que percibimos para saber nuestro estar-en-el-mundo.

Merleau-Ponty consideraba que para que la interrogación filosófica tuviera un proceder radical, debía incluir aspectos que hasta el momento la Filosofía no había abordado; esto se debía a que sólo se había centrado el tema de la presencia, aquello que tiene límites y está determinado. De tal manera, el autor francés, insertó el tema de la no-presencia, la indeterminación, para pensar en plenitud a los objetos.

Por lo anterior, su trabajo teórico comenzó por partes, en donde pudo concebir y rescatar ciertas actitudes humanas que consideraba relevantes porque afirmaba que “el hombre es interrogación del Ser.”³⁷ A continuación se hará un recorrido para pensar únicamente en el fenómeno artístico y la experiencia estética, así como los componentes indispensables para que esto se genere y a su vez se puedan analizar.

Tal como se ha señalado, el autor de interés parte con la pregunta acerca del momento en que un fenómeno se presenta al sujeto. Para abordar este punto, es menester señalar las condiciones necesarias para que esto se genere, en donde un sujeto singular está situado en un lugar preciso en un instante dado, es decir un espacio y tiempo. La experiencia del sujeto será precisa, concreta e individualizada³⁸, centrada por sus parámetros espacio-temporales particulares, en donde cada vivencia será nueva y diferente.

³⁷ Josep Bech, *Merleau Ponty: una aproximación a su pensamiento*, Anthropos, España, 2005, p. 131.

³⁸ Natalie Depraz, *À l'épreuve de l'expérience*, Zeta, Francia, 2011, p. 3.

En ocasiones es importante remitirse a los orígenes de los términos que se investigan. El caso de la palabra fenómeno es una de ellas. Desde la antigua Grecia, se observa que era manejado en su aparecer, ya que era tratado como aquello que brilla, que da luz, tiene forma, está en el mundo, y su nacimiento se da cuando se presenta al otro y se pone en relación con la vida.³⁹ La fenomenología al estudiar el aparecer ve por la esencia de las cosas, y la importancia recae en la definición que demos de dichas esencias.

Tal y como se señaló en el capítulo anterior, tanto el arte abstracto como la fenomenología tienen puntos convergentes como son la reducción de apariencias en pos de alcanzar la esencia única de las cosas, previo a que sean definidos bajo un concepto. Con lo anterior, se logra pensar en las formas básicas de lo que se aparece en la experiencia estética, que se puede generar a través de una relación sensorial del espectador con la obra, la cual no está delimitada bajo un orden metódico, sino que se trata de una experiencia libre que permita el flujo de las sensaciones ante la obra abstracta. Esto es importante de resaltar, dado que al resaltar los puntos adyacentes entre el arte abstracto y la fenomenología, se puede concebir un diálogo entre ambos para ver que hay medios que permiten abordar el tema de la sensibilidad tanto en materia artística como filosófica y que tienen puntos de encuentro como es la presente investigación.

La pintura desde la fenomenología tiene una manera en su aparecer, antes de que se determine qué es lo que se manifiesta, de ahí que se considere necesario pensar la manera en que se presenta la obra, previo a la visión que norma y determina el significado de lo que se percibe. De esta forma, recae la importancia de retroceder a pensar cómo se nos aparecen las imágenes, desde que horizonte se nos presentan. Una vez que hemos podido considerar esta idea, se puede pensar en la configuración de las formas pictóricas en nuestra experiencia, a la par que adquirirán un sentido de manera posterior.

³⁹ Michel Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Siruela, España, 2008, p. 20.

Merleau-Ponty rescató la idea de Husserl sobre la necesidad de volver a las cosas mismas, ya que pensaba que ellas están insertas en una realidad de la que hablamos y al mismo tiempo, es más o menos la realidad misma. Esto implica que hacemos hablar a la percepción que se encontraba muda de inicio. Las cosas que nos son dadas son inagotables, esto es, nunca son completamente dadas, de lo contrario podríamos saber todo de ellas. Pero, al mismo tiempo, las cosas son una parte de la misma realidad sensible a la que pertenece la propia mirada⁴⁰. Para Merleau-Ponty, el regresar a las cosas mismas, “es volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre, y respecto del cual toda determinación científica es abstracta, significativa y dependiente.”⁴¹

Las cosas sensibles engendran espacio y tiempo determinados. Ellas se dan en un aquí y ahora, y podemos entenderlas como si en ellas cohabitara un cosmos en el que se pudiera desplegar el mundo.⁴² Las cosas son entreabiertas, ya que exponen en cierta medida, pero a la vez ocultan algo que intentamos descifrar a través de nuestra percepción.

Pero al hablar que las cosas generan tiempo, es necesario ver que el tiempo es uno de los elementos que se deben considerar a la hora de hacer un análisis de la experiencia sensible. Para comprender esta condición de posibilidad, es necesario pensar que a la experiencia que se estudia se le hará un corte transversal para ver de qué está constituida, de esta manera se verá que el pasado sobreviene simultáneamente con el presente, entendiéndolo como un modo de tiempo mítico. A la hora de hacer ese corte se verá que hechos del pasado dan lugar a la vez a ese presente en la experiencia.

Por consiguiente, es posible considerar que el tiempo que se vive no coincide con el de la conciencia exterior del mismo, sino que es, en palabras de la fenomenóloga Carmen López Sáenz: “un fenómeno de la dimensionalidad carnal en la que todo es

⁴⁰ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento, op cit.*, p. 64.

⁴¹ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Planeta, México, 1993, p. 9.

⁴² Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento, op cit.*, p. 132.

contemporáneamente.”⁴³ Con ello se puede concebir que es el presente lo que se puede ver al analizar una experiencia, pero que este tiempo nos da pauta a pensar en otros momentos como es el pasado.

Para Merleau-Ponty, el filósofo conoce en relación a la propia percepción, en donde se tiene una ilación con el ser para dar cabida a una nueva forma de entendimiento. La cosa que se percibe se da como cierto fenómeno que diferenciamos en su nivel de espacio, tiempo, movilidad y significación que establecemos, pero en realidad hasta ese momento no podemos aún señalar su principio. A partir de esto, Merleau-Ponty no dice que: “Toda percepción es percepción de algo sólo mientras es también relativa impercepción de un horizonte o de un fondo, al que implica sin tematizar. La conciencia perceptiva es, por tanto, indirecta, o se halla, incluso, invertida con respecto a un ideal de adecuación, al que presume, pero al que no mira de frente.”⁴⁴ La percepción es nuestro acceso al mundo, y de ahí se hará nuestra construcción a las definiciones que hagamos de las cosas que pertenecen a éste.

De lo que parte la fenomenología es que se debe pensar a la cosa como diferencia, es decir, trascendencia, en tanto está lejos del sujeto, y no como identidad a la que dotamos un significado de antemano. Desde este punto, podemos pensar a la percepción como un modo de diferenciación, en donde podemos tener conciencia de poder distinguir y diferenciar una figura sobre un fondo, ejercicio que sobre todo se podrá notar en el arte pictórico abstracto. Viendo desde ese punto a la cosa, se puede pensar en la propia autonomía que tiene ésta, ya que no depende del sentido que se le otorgue, sino de las condiciones que se tengan para su presentación, que es como se le dará un significado. Además, es menester señalar que el arte abstracto pone de manifiesto lo que no estaba en lo representativo, tal como la fenomenología busca llegar a esencias que no son captadas de primera instancia, es decir, hay una afinidad estructural entre ambas.

⁴³ María del Carmen López Sáenz, “Rehabilitación de la memoria en la concepción del tiempo de Merleau-Ponty”, en Ramírez (coord.) *Merleau-Ponty viviente*, Barcelona, Anthropos, 2012, p. 389.

⁴⁴ Merleau-Ponty, *Filosofía y lenguaje*, Proteo, Buenos Aires, 1963, p. 12.

Otro de los elementos fundamentales en el aparecer de las cosas es su profundidad, que viene a ser una dimensión específica del ámbito ontológico del autor. Este término puede ser entendido como el medio que permite que las cosas puedan permanecer como tales cosas, es decir, están en un estado en el que todavía no se transforman en aquello que uno percibe al encontrarse frente a la cosa, y mucho menos se le ha dado un sentido a la experiencia. Lo anterior es importante de considerar en tanto se piensa a la cosa antes de su experiencia y se le piensa en su posibilidad de aparecer.

2.1.1 La obra de arte percibida como fenómeno

La definición del arte es una complejidad que ha sido abordada desde distintas disciplinas y perspectivas. A su vez, los conceptos que se despliegan de ella, tales como experiencia estética, obra artística, la producción y recepción de ella, sufren la misma situación de no poder ser definidas por conceptos estáticos, sino por el contrario, se caracterizan por estar en constante cambio y discusión. Como anteriormente se señaló, la presente investigación utilizará la teoría fenomenológica para dar cuenta de lo que el arte puede implicar al ser concebido como un fenómeno que se nos presenta. Para ello es importante desarrollar la aportación que Merleau-Ponty hace al respecto.

Uno de los puntos principales por los que se ha recurrido al arte en esta investigación, es que se puede entender que una obra de arte, entendida desde la fenomenología, muestra que tanto la conciencia del sujeto -que va a tener una experiencia-, así como el objeto que se presenta, se generan a través de la percepción, y así se pueda decir que la obra aparece dentro de una experiencia estética, y, a la vez, sensible, que no tiene que ver con una conceptualización o intelectualización del objeto que aparece. Siguiendo la idea de la filósofa María del Carmen López Sáenz, donde nos dice que: “Una obra de arte se convierte en objeto estético cuando es integrada en una experiencia estética, actualizando así sus significaciones e incorporándose plenamente al mundo humano. Como toda experiencia, la experiencia estética contribuye al

desarrollo del conocimiento, (...) aporta, además, autoconocimiento.”⁴⁵ Por lo tanto, la obra de arte, la percepción y experiencia son tres elementos que irán ligados uno del otro para su análisis.

El arte tiene un papel importante para la apreciación sobre las cosas, ya que ayuda a comprender lo que está alrededor⁴⁶, desde una visión diferente sobre el significado de las cosas, gracias a que despierta sensaciones nuevas cuando se está frente a él. De esta manera, se puede decir que el arte ayuda a ver y pensar de una manera diferente a las cosas y al mundo mismo.

Es menester destacar que al arte se le ha visto como un campo que no produce un conocimiento lógico como es el caso de las ciencias exactas, sin embargo, hay que considerar que no todo el conocimiento tiene que reducirse a este tipo, por lo tanto, es posible pensar en un conocimiento que abarque el terreno de las artes, y que tal como se abordará, en la teoría estética de Merleau-Ponty se puede hablar tanto de conocimiento e intelección en acto de la percepción, en donde el autor hará mayor énfasis a la pintura por considerarla eminentemente perceptiva.⁴⁷

Cuando se mira una obra de arte, habrá que resaltar el cómo se lleva a cabo este acto, desde la selección, el contexto, la imaginación, lo que más se destaca en esa obra, lo que se piensa e imagina de manera inmediata y no con el respaldo intelectual que cada sujeto puede tener previamente, sino lo que salta a la vista sin ser procesado bajo el raciocinio objetivo.

Dentro de las principales preocupaciones estéticas del autor, está poder hacer una teoría del significado, la cual se puede pensar como un correlato noemático de la experiencia, es decir, lo que ha sido experimentado y que se expresa bajo un tipo de comportamiento, ya sea con el gesto, o bien, el lenguaje hablado. Es importante ver que el significado no existe previamente a la realidad ni es una copia de ella, sino que se

⁴⁵ María del Carmen López Sáenz, *El arte como racionalidad liberadora*, UNED, Madrid, 2000, p. 14.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁷ Es importante destacar que a pesar de que Merleau-Ponty no realizó todo un discurso bajo las miras de la Estética, su trabajo tienen diferentes elementos que nos ayudan a pensar en asentar una base de teoría estética que ayude a la comprensión del arte moderno, que a su vez está conectado con otro eje como es la Ontología, en tanto nos permite profundizar sobre nuestra existencia y nuestro ser en el mundo.

presenta con la experiencia y muestra lo invisible que está detrás de la apariencia visible de las cosas.

El arte utiliza diferentes signos que generan nuevos significados, los cuales no se dan de manera mecanizada, lo anterior significa que no se trata de hacer una *mimesis* de lo real, sino de mostrar el mundo que se percibe. De ahí se desprende el concepto de la percepción, el cual tiene un peso fundamental en la fenomenología merleau-pontiana, ya que guarda un carácter originario cognoscitivo, además de contener una reflexión en sí. Así, es posible pensar que la percepción artística muestra que la verdad no está reducida a lo dado con un fin último, sino que está en construcción y por crearse continuamente⁴⁸. Por tanto, se puede afirmar que el arte es partícipe para la construcción de la realidad.

Asimismo, al estudiar un tema como lo es el arte, es pertinente ver que éste no es únicamente receptivo, sino poiético a la vez, es decir, ejecuta significados en vez de trasladarlos únicamente⁴⁹. Sus diferentes sentidos son descubiertos a tener diferentes interpretaciones de los sujetos que son movidos por la obra de arte, quienes son aquellos que permiten encarnar la obra a través de los sentidos y la comunicación que se dará en consecuencia. El arte puede considerarse como una práctica que permite dar nuevos significados al mundo, ya que el sujeto se mueve en él y posibilita pensar los actos que se dan en él.

Una vez que se ha mencionado el tema sobre la interpretación, es importante señalar que ésta es parte del encuentro que se tiene con la obra de arte, que es la propia experiencia estética⁵⁰. La interpretación puede variar y modificarse, además de haber reinterpretaciones sin caer en relativismos, puesto que las obras se abren y existe una amplia gama de maneras de vivir la experiencia frente a un cuadro. El receptor ve un fenómeno que no es puro e interpretará la pintura. Por otra parte, se debe mencionar que al igual que hay diferentes interpretaciones sobre una obra, existen

⁴⁸ María del Carmen López Sáenz, *El arte como racionalidad liberadora, op cit.*, p. s/n.

⁴⁹ María del Carmen López Sáenz, “El arte como modelo de comprensión”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, España, vol. 39, 2007, p. 452.

⁵⁰ María del Carmen López Sáenz, “¿Qué es lo que hace que el post-arte sea arte? Estética e interpretación en *Estudios filosóficos LVI*, España, 2007, núm. 163, p. 494.

obras que no sólo están para ser interpretadas, sino que ellas mismas han hecho una interpretación del mundo, de lo visible y de lo invisible⁵¹.

Hay que resaltar que dentro de la importancia que el arte tiene, es que permite comprenderse a uno mismo, ya que cuando se torna la mirada al mundo, se puede dar cuenta de que el mundo también mira, es decir, muestra la reversibilidad que expresa que somos seres-en-el mundo. El sujeto ve las cosas del mundo y éstas lo miran a su vez. En el caso del cuadro, se puede ver la esencia de la cosa, lo que contrapone la idea platónica de que la apariencia confunde con la esencia, puesto que para Merleau-Ponty, lo hace visible. Cuando uno está frente a una pintura no sólo ve la pintura en sí, sino que ve el cuadro con y según él.

Por otra parte, el arte tiene la característica de poseer un mundo propio interno que no está cerrado, sino por el contrario, está abierto para ser interpretado por el que lo mira, o sea, aquel que tendrá un crecimiento en su ser, siendo a la vez que el arte ha transformado la realidad que presenta. Además, el que percibe a la obra, se mueve con ella, es decir, un sujeto se vuelve perceptor en tanto haya un objeto a percibir, ambos tienen una relación intrínseca.

El arte tiene una relación estrecha con la estética, en tanto la obra cobra lugar si se genera una experiencia estética, es decir, es gracias al acto de la percepción que es posible notar una pintura frente a un sujeto. Tal como lo define la filósofa Carmen López Sáenz: “La obra de arte se convierte en objeto estético cuando es integrada en una experiencia estética, actualizando así sus significaciones e incorporándose plenamente al mundo humano.”⁵²

Se considera pertinente señalar que a pesar de que Merleau-Ponty no realizó ninguna estética como tal, recurrió al arte para mostrar claramente el proceso de percepción, en donde la vista tiene una incidencia activa, puesto que hay una interpretación y aplicación sobre lo que nos es dado, y no sólo se queda en un proceso de captación mecánico, por lo tanto, se puede afirmar que *ver* es un *ver como*, dado que hay una interpretación en este acto. Con esto, se muestra que la percepción contiene

⁵¹ *Ibid*, p. 500.

⁵² María del Carmen López Sáenz, *El arte como racionalidad liberadora*, op cit., p. 2

elementos como una selección de objetos, una atención focalizada, una interpretación sobre lo que se ve, lo cual refleja que no queda en un nivel sensorial únicamente. Actos como la percepción y la imaginación entran dentro de una racionalidad, aunque no corresponde a una lógica sino a una inmediata y directa sensación.

El arte junto con el pensamiento sensible hace ver la relación que se mantiene entre el lenguaje y la realidad, misma que tiene el fin de hacer un vínculo diferente entre el ser humano y el mundo. El arte bien puede ser un transformador para el que lo mira y para su ser, ya que no sólo le evidencia parte de lo que es, sino que altera la manera en que percibe el mundo y se mueve en él. Por lo tanto, “La experiencia estética no sólo profundiza en la comprensión de lo propio y lo ajeno, sino que impele a transformar la vida de quien está implicado en ella.”⁵³

Por último es menester pensar que una obra de arte no es una cosa en su materialidad únicamente o en su idea solamente, si no que es la esencia carnal de la misma. Uno ve con el cuadro o según el cuadro⁵⁴. Por lo tanto, hay un acompañamiento del objeto con el receptor y viceversa, es decir, no hay unilateralidad, sino un ir y venir de las dos partes en la experiencia.

2.1.2 La imagen en Husserl

Para continuar sobre el trabajo del francés Merleau-Ponty sobre la pintura, es necesario rescatar las ideas de Husserl, maestro y pionero de la fenomenología, quien desarrolló el cómo se produce una imagen. Para el autor alemán, una imagen no es resultado de una reduplicación de la realidad exterior, si no más bien de una “reduplicación interna de la imagen en lo reproductor mediante imagen y lo reproducido en imagen, que se corresponde con la reduplicación del signo en lo que designa y lo designado.”⁵⁵ En sí no se ve a la imagen, sino que ésta se presenta en el carácter plástico y material de las cosas, de ahí que es importante retomar el cómo se presentan las cosas, antes de pensar en el qué. De ahí la importancia de la *epoché*

⁵³ María del Carmen López Sáenz, “El arte como modelo de comprensión”, *op cit.*, p. 453.

⁵⁴ María del Carmen López Sáenz, *El arte como racionalidad liberadora*, *op cit.*, s/n.

⁵⁵ Bernhard Wandenfels, “Visión plástica. Merleau-Ponty tras las huellas de la pintura”, en *Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, España, 2008, p. 345.

fenomenológica que intenta frenar la mirada normal y la reducción que va un paso antes de lo que se ve para preguntarse por el acontecer de la mirada.⁵⁶

La imagen generalmente está vinculada a la idea de estar presente en un soporte físico, tal como sucede con la pintura, la fotografía de objetos que no están presentes. Cuando el soporte falta, se habla entonces de imágenes que están en el ámbito de la mente, en donde el cerebro las produce⁵⁷. Es menester aclarar que, siguiendo la propuesta de Husserl, la imagen es la que se encarga de representar un objeto que es imaginado, que no está presente.

Una pintura puede tener un carácter doble, por un lado es un objeto que va a ser percibido por un espectador, pero por el otro lado, se trata de representar un objeto que no está presente en el momento de la aparición de la obra, más bien representa algo que está ausente. Sin embargo, es importante señalar que la composición de una imagen puede ser de manera material, como cuando hay un soporte físico, pero también puede ser construida por recuerdos de otras imágenes, en donde se haga la construcción de otro mundo a través de la *phantasia*.

Es necesario hacer una mención sobre lo que se entiende por *phantasia* para la construcción de imágenes, dado que en la propia experiencia estética, se puede recurrir a ella al estar frente a una obra artística. La *phantasia* es un mundo vasto en sus posibilidades de crear imágenes, ideas, que se pueden dar de manera discontinua, intermitente e independiente. En su estructura puede intervenir no-entes, simulacros, y objetos. Empero es indispensable señalar que la *phantasia* no está limitada a lo que es de carácter figurativo, tal como la imaginación sí, sino que es pre-figurativa, antes de que tenga una forma definida.

Lo anterior, trasladándolo al plano de la pintura, podemos ver que, tal como Richir señala: “En artes plásticas, que el ‘valor’ estético de un cuadro no depende de lo que representa, que es de orden anecdótico, sino de otra cosa que está allí viva a poco que uno mire, y que, sin embargo, no está figurada ni es figurable por la intuición de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 346.

⁵⁷ Marc Richir, “Phantasia, imaginación e imagen” en *Investigaciones fenomenológicas*, num. 9, 2012, p. 422.

intencionalidad imaginativa –siempre ha habido, lo que sabemos desde el siglo XX, pintura de alcance estético incluso allí donde era, ‘materialmente’, no figurativa.”⁵⁸ Por ende, es importante resaltar esa parte que no está presentada de manera explícita en un cuadro, sino lo que está para poder ser develado.

2.1.3 La pintura como fenómeno

Merleau-Ponty resalta en reiteradas ocasiones a la pintura, por considerar que muestra explícitamente la creación humana. El arte viene a ser un lenguaje que proviene del diálogo con las cosas que se presentan y son percibidas por la visión, a través de esto, es como se puede construir una obra que revele una parte invisible que no se da de manera directa en las cosas y el arte permite que el sujeto pueda explorar y llegar a lo oculto de la obra.

La pintura para este estudio presenta dos dimensiones que tienen que ver con la experiencia de vivirlas: un exterior y un interior. En primer lugar, su materialidad, dado que es una parte tangible que se presenta al cuerpo para ser mirada. Y, en segundo lugar, la parte no material, puesto que a través de su existencia, hay una representación de algo más, que bien puede ser la idea o concepto en que está pensando el artista. La obra pictórica muestra una parte interna de sí, esto si no muestra la mimesis de los objetos, conduciendo con la propia presencia corporal al inicio de su creación, en donde se entrevé sus condiciones de posibilidad así como su estructura misma, difuminándose su ser con el del sujeto receptor. La pintura tiene un lado interior al estar en el terreno de la pura subjetividad, y a la vez, exterior puesto que se puede ver, tocar, oler el cuadro. La parte interna es anterior a la exterioridad y se presenta en forma de objeto.⁵⁹

La aportación que otorga la pintura abstracta es la de poder expresar en el plano material a lo invisible, a aquello que no es explícitamente representable, y por ende, esta pintura es la que presenta la esencia de la pintura en general, puesto que no sigue formas y más bien permite pensar de manera abstracta el campo de la

⁵⁸ Marc Richir, “Imaginación y *phantasia* en Husserl” en *Eikasia. Revista de filosofía*, año VI, 2010, p.435.

⁵⁹ Michel Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, op cit, p. 19.

representatividad. Poder pintar lo que no se ve en la vida cotidiana, superando la dicotomía de forma y contenido, para pasar al tema de las esencias.

La pintura puede ser considerada como un cuestionamiento no conceptual que se pregunta por la propia visibilidad y a su vez a la sensación, es decir, pertenece al ámbito de la presentación del ser que no maneja conceptos. La expresión artística es un acto de creatividad que no es desencadenada por la conceptualización de la realidad, sino que toma la cosa mediante el signo, para que de esta manera se haga visible sin tener que hacer una reproducción de la cosa, es decir, se crea al ser de la cosa, le da visibilidad, por lo tanto, la pintura da pauta a pensar en el nacimiento de la cosa.

El acto de pintar implica manifestar al ser, realizado por él mismo para hacerse visible. La pintura inventa emblemas que se manifiestan en sustancia⁶⁰. En el caso de la pintura moderna se cuestiona la existencia del hombre y el mundo, cuestiones de índole también filosófica, teniendo una finalidad de universalidad del ser, sin que las ideas se absoluticen y esto se puede observar en el hecho de que los artistas modernos no consideran que haya una armonía que estuviera establecida previamente, únicamente se concentran en la sensación que se genera cuando la forma se consolida en la materia.

La expresión que se da en el arte no es la traducción de un pensamiento, dado que se da al mismo tiempo tanto la concepción como la ejecución de la obra, siendo así que uno no va antes que el otro. La expresión artística es una muestra profunda sobre lo que existe en la apariencia de las cosas y no una mera imitación de lo que existe. De esta idea se desprende que el artista goza de libertad para su creación, la cual está relacionada con el mundo, sus condiciones de existencia para realizarla, pero no son su fundamento para crear, es decir, el artista crea libremente sin desentenderse del mundo, ya que está plasmando sus potencialidades escondidas. Por todo lo anterior, Merleau-Ponty “entiende la pintura como una ontología de la visión en la que el pintor presta su cuerpo al mundo y, así, transforma el mundo en pintura.”⁶¹

El acto creativo para Merleau-Ponty es entendido como aquel momento en que el artista retoma y descifra las claves que estaban latentes en el mundo, pero no eran

⁶⁰ Merleau-Ponty, *Filosofía y lenguaje*, op cit., p. 16.

⁶¹ María del Carmen López Sáenz, *El arte como racionalidad liberadora*, op cit., p. 56.

explícitas y las hace manifiestas para el espectador. A partir de ello, se observa que existe cierto sentido guardado en las cosas, pero hace falta el trabajo del artista para pasarlo al lado de lo visible. El creativo es aquel que da su cuerpo para transformar el mundo en pintura⁶².

La pintura moderna –que para esta investigación se concibe con la pintura abstracta-, Merleau-Ponty la piensa como un tema que está ligada a la metafísica⁶³, y concibe al pintor moderno como aquél que se ha interrogado por los contornos de la ontología primordial por explicar lo que no ha sido explicable, es decir, el paso de la percepción a la intelección, y es este puente el que se ha convertido en uno de los cuestionamientos principales de la filosofía y en el que el pintor se inspira para la creación de su obra.

Por lo tanto, se concibe una línea de comunicación entre la filosofía y la pintura, las cuales están en un proceso de retroalimentación continuo por las propias interrogantes que abordan ambas. El autor francés no guarda un interés especial en la obra de arte acabada ni en su proceso, sino la manera en que se relacionan con el mundo, lo que puede estar estrechamente ligado en el caso del arte moderno abstracto, el cual se caracteriza en sus obras por el inacabamiento que se sigue para llegar a la perspectiva de los espectadores⁶⁴.

Por otra parte, la pintura abstracta se caracteriza por haber roto su relación con el marco que define a las cosas, esto con el objetivo de poder expresarse por sí misma, para comunicarse con el receptor y desdoblarse el invisible que se guarda en el propio visible. El arte abstracto trata por ser un comunicante sin tener que estar supeditado a la objetividad que se tiene del mundo. Con esto se puede proponer que el abstraccionismo no trata por decir una verdad absoluta que se deba buscar como espectador, sino que él mismo construye su verdad.

La pintura abstracta, por un lado, vuelve al fundamento inicial de lo visible, en donde se destaca el acontecer de las cosas más que las impresiones o *mímesis* de los

⁶² *Ibid.*, s/n.

⁶³ Maurice, Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2012, p. 61.

⁶⁴ María del Carmen López Sáenz, “El arte como modelo de comprensión”, *op cit.*, p. 456.

objetos, se centra en el acto de la aparición más que en lo aparecido. Este tipo de representación gráfica tiene además la característica de comunicar sin tener que mostrar el referente, poniendo a un lado la apariencia de las cosas, para tratar el enigma de la visibilidad en sí, por lo tanto, puede no haber una coherencia de la pintura con los objetos con una definición ya dada. De esta manera, se puede decir que la obra artística abstracta no representa en sí algo, sino que hace existir por su presencia, no imita un mundo, porque es un mundo por sí misma.

Otra consideración es puntualizar que la pintura abstracta se encamina a presentar la parte oculta de las cosas, a representar lo interior, expresar lo invisible. Siguiendo al fenomenólogo Michel Henry, quien realizó un estudio sobre el trabajo abstracto de Kandinsky, nos señala que la pintura abstracta trata por “hacer ver lo que no se ve, pintar en la pintura abstracta, cuyo contenido pasa a ser lo invisible y sus medios están referidos a lo invisible”⁶⁵, por tanto, el autor considera que debería eliminarse esta división entre medios y contenido, dejando una sola realidad: la esencia de la pintura.⁶⁶

La pintura abstracta intenta exponer la apertura a lo visible e invisible, alejándose de la objetividad como de la subjetividad. Con el abstraccionismo se tiene la ventaja de poder llegar a las esencias de las cosas, ya que no contienen una coraza que las tape, siguiendo con la definición que nos da la filósofa Carmen López: “Abstraer consiste en poner al descubierto el momento de trascendencia por el que las cosas son tales despojándolas y desapropiándonos de atributos antropomórficos. El dilema entre arte figurativo y arte abstracto es falso, ya que ningún objeto es como su representación y, al mismo tiempo, incluso la pintura más abstracta es autofigurativa.”⁶⁷

De la idea anterior se desprende que el papel del artista recae en que su motivación principal será crear una obra que se transforme en su propio proyecto de vida, lo cual conlleva a llevar a cabo un acto que trasciende lo dado en el mundo. La tarea de pintor, y en general del artista, no es darle voz a las cosas que son mudas, sino

⁶⁵ Michel Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, *op cit.*, p. 23.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁷ María del Carmen López Sáenz, “El arte como modelo de comprensión”, *op cit.*, p. 455.

que da pauta a expresar las cosas tal y como son, haciendo visible lo que pareciera invisible y que algunos llamarían esencia, poniendo de relieve sus relaciones, por lo que se trata de una fenomenología de la existencia. El arte no sólo provoca la parte sensible, sino que a la vez construye su expresión. Siguiendo a Michel Henry, se puede pensar que lo que posibilita que el hombre sea pintor y artista a la vez es la naturaleza de su ser tal y como se le ha dado, es decir, la naturaleza de su Ser mismo⁶⁸.

El sentido que contiene el arte va de la mano con su sensibilidad, de ahí que pueda decirse que no es un resultado intelectual o de la conceptualización que se construye el arte. Por lo tanto, es posible concebir que una obra de arte es un medio que contiene un mensaje a expresar, el cual tiene que ver con un nuevo significado que mostrar a la cultura en el mundo a través de la experiencia que tuvo un sujeto con la obra de arte en un momento y espacios específicos.

Las obras de arte, entendidas desde la óptica de la fenomenología, no guardan un significante que entender, así como tampoco “tienen esencia ni naturaleza que las determine a todas por lo que deben ser. De ahí que no se las pueda analizar esencialmente, sino sólo de manera existencial, buscando las estructuras implícitas en su organización y abordándolas como un todo.”⁶⁹ Por ende, es importante pensarlas en la experiencia estética, y no por sí solas.

Con lo anterior, se concibe a la idea de fenómeno como una manifestación que posee una apariencia, que se presenta a través de los sentidos. Es necesario recalcar que, al hablar de los sentidos, Merleau-Ponty se da cuenta que la sensibilidad es un punto que se ha relegado a lo largo de la tradición filosófica, y es menester comenzar a tratarla por poseer un contenido que ayuda al sujeto entenderse a sí mismo, tanto en su razón como en su espíritu.

A partir de la relación existente que se percibe entre la filosofía y el arte, es necesario que exista una comunicación entre sí, en donde ninguno se encuentre por encima ni debajo del otro, puesto que el arte tiene el potencial de unir la naturaleza con el espíritu, y encamina a concebir que las cosas contienen un sentido de comprensión.

⁶⁸ Michel Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky, op cit.*, p. 11.

⁶⁹ María del Carmen López Sáenz, *El arte como racionalidad liberadora, op cit.*, p. 14

De esta forma, el arte puede considerarse como un puente que versa entre la actividad y la receptividad de manera complementaria, ya que es una creación humana que no sólo es una búsqueda de conocimiento, sino una intención de existir en una fase donde no hay dualismos y no se da una diferenciación entre ser y realidad.

2.2 La experiencia y el sentido en la fenomenología de Merleau-Ponty

Tal como se ha visto, uno de los ejes principales para esta tesis es el de pensar en la experiencia. El contexto del que se parte desde la fenomenología es que preexiste una realidad mundana, en donde toda conciencia finita se articulará posteriormente. El sujeto de conocimiento se deriva con respecto a un terreno central de la experiencia, la cual es prerequisite para toda distinción entre sujeto y objeto, teoría y práctica, ya que antecede toda apropiación cognitiva del mundo. Lo que es importante destacar es que Merleau-Ponty subrayó la parte previa al conocimiento, en palabras del filósofo Luis Álvarez Falcón: “Merleau-Ponty se interesó principalmente por lo que quedaba después de la puesta entre paréntesis del mundo objetivo y de la actitud naturalista: la conciencia adherida al mundo.”⁷⁰

El autor francés consideraba que partimos de una totalidad que precede y en modo alguno puede considerarse como síntesis, o bien, como lo que dota sentido al sentido. Una de las operaciones propias de la fenomenología es el descubrimiento de la parte preteórica. Es ahí donde las idealizaciones de la conciencia pueden ser superadas para encontrar la verdad. El autor Bech señala que a partir de esta propuesta filosófica existe una nueva intención de ésta, que viene a ser: “acceder a un estrato de la coexistencia entre las cosas que, siendo prehumano, es también más profundo que el suministrado por la inspección del conocimiento.”⁷¹

Lo que Merleau-Ponty está viendo en la tradición filosófica es que la conciencia había sido tratada como una fuente absoluta, a lo que el autor se opone, y, para ello propone un nuevo protagonista que será el *Ineinander*, o inserción recíproca entre sus

⁷⁰ Luis Álvarez, *La sombra de lo invisible: Merleau-Ponty 1961-2011*, Eutelaquia, Madrid, 2011, p. 135.

⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, *La nature. Notes. Cours du Collège de France. 1955-1959 et 1961-1961*, edición de Stephanie Ménasé, París, 1996, p. 72.

elementos que componen su teoría: lo visible e invisible, naturaleza y espíritu, carne y pensamiento.

Merleau Ponty denunció que tanto la filosofía intelectualista como la psicología naturalista no son los medios más esclarecedores para llegar al origen, ya que ambas derivan de un proceso abstractivo y encaminan a aporías. Por ello, el filósofo francés se dio la tarea de buscar las bases más originarias de la experiencia, abordando la percepción, el lenguaje y los procesos expresivos, haciendo énfasis con la pintura y la literatura, esto con la intención de establecer una genealogía del sentido.

Para comenzar con la parte conceptual de Merleau-Ponty acerca de la experiencia, es importante destacar que su proyecto ontológico más que pensar al mundo como la expresión de la realidad previa, trata de situar al mundo como el fundamento del ser, en donde la Filosofía juega un importante papel, la cual será considerada una “realización de la realidad”, situándola en otra dimensión de lo que había trabajado a lo largo de la historia, en esta búsqueda de la verdad.⁷²

La dimensión originaria que refiere a la Naturaleza⁷³, hace que se entienda a ésta como un inicio continuamente renovado, en donde la Filosofía juega un papel primordial, dado que aspira a una verdad común, no para poseerla, sino para adherirse a ella. La actitud natural que se tiene frente a un objeto dado refleja esa pretensión de primordialidad y antepredicación que tanto buscaba Merleau-Ponty, sin que el sujeto esté cargado de conceptos para encasillar lo que está teniendo como experiencia.

El mundo es concebido como una realidad en donde el sujeto habita en él, más que constituirlo. De esta manera, el autor se aleja del cartesianismo, pensando que el mundo percibido nos conduce a una realidad ya objetivada. Sin embargo, es necesario aclarar que Merleau-Ponty siguió y revisó detalladamente la propuesta de Descartes, la cual recupera la idea del “cogito cartesiano”, aumentándola con su concepto de “cogito tácito”, el cual puede ser entendido como un “silencio hablante”, que descansa en la

⁷² Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento, op cit.*, p. 139.

⁷³ Es menester señalar que el concepto de Naturaleza para Merleau-Ponty viene a ser la realidad que no ha sido instituida ni construida aún.

conciencia de la propia existencia, que tiene que ver con la corporalidad y el ser-en-el-mundo.⁷⁴

El mundo puede ser pensado como un espacio que está dado antes de cualquier análisis que se pueda hacer de él, y, dado que no está constituido por el sujeto, lo que queda por hacer es describirlo. Mientras se pueda entender al sujeto como aquél que está dado a sí mismo y al mundo, es posible pensar al mundo por conocer, y la manera de hacerlo es a través de la percepción, pero para ello hay que concebirlo sin la familiaridad que se guarda frente a la vida cotidiana, para así poder descubrir su surgimiento inmotivado. En palabras del filósofo francés, queda así explicada la realidad y la percepción:

“La realidad es un tejido sólido, no aguarda nuestros juicios para anexarse los fenómenos más sorprendentes, ni para rechazar nuestras imaginaciones más verosímiles. La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas.”⁷⁵

Para pensar y ver al mundo, es necesario tener en consideración al otro, al *alter*, el cual, al igual que el yo se definen en situación. Si al yo le es posible reflexionar sobre su propia presencia, tiene la posibilidad de pensar en un espectador ajeno a él. Con ello se pasa de tener una subjetividad trascendental a una intersubjetividad. El ego que puede distinguir entre él y el mundo, puede concebir que existe de manera distinto de las cosas.⁷⁶

Regresando a la relevancia sobre la percepción del mundo, se puede partir con la idea de que la percepción viene a ser el punto clave para toda acción humana, ya que en ella se encuentra la existencia fáctica del sentido. El sentido, se considera como una parte fundamental para poder entender la experiencia estética. Su fundación se

⁷⁴ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento*, *op cit.*, p. 143.

⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op cit.*, p. 10.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 12.

caracteriza por ser hegemónica y la instancia generadora de éste es la misma de la que proviene el lenguaje, con el cual es posible expresar el sentido de nuestra vivencia. Así, es posible afirmar que el sentido es producido en y por la propia expresión, la cual más adelante será abordada con mayor detalle, pero para fines de este apartado, se pensara que cuando se produce el lenguaje, se está frente al ámbito de la vida interior de la conciencia, ya que no existen estratos pre-expresivos habitados por el sentido. La reducción fenomenológica, que más adelante se verá, produce el sentido mismo que el acto identifica.

De ahí que se desprenda la idea de que lo originario que está persiguiendo Merleau-Ponty es inmediatamente accesible, no es algo que está oculto y debe ser recuperado para salir a la luz, está de primera instancia frente al sujeto, pero es difícil dilucidar en primera instancia, ya que detrás de él tiene el peso de un raciocinio que lo empuja a querer encontrar conceptos, definiciones y clasificar a su propia experiencia.

Para seguir con el tema de la experiencia y el sentido, es necesario recurrir a la propia disciplina que se funda y se inscribe la presente investigación que es la fenomenología, la cual bien puede ser entendida como el estudio de las esencias, en donde su propia definición resuelve todos los problemas y las resitúa dentro de la existencia a partir de su facticidad⁷⁷; y, por otro lado, es vista como un método reglamentado que consiste en la descripción directa de la vivencia, para así poder acceder y trabajar con la experiencia singular concreta que un sujeto tiene frente a un fenómeno dado⁷⁸.

Merleau-Ponty señalaba que la fenomenología es aquella que “se deja practicar y reconocer como manera o como estilo, existe como movimiento, antes de haber llegado a una conciencia filosófica total.”⁷⁹ Dentro de los objetivos de la fenomenología está el poder acceder a una zona de la conciencia originariamente silenciosa, en donde se guardan nuestras sensaciones, emociones y percepciones, y que además tiene lugar el sentido. Alrededor de todo esta parte primaria y originaria, se organizan, además, los

⁷⁷ *Ibid.*, p. 7

⁷⁸ Es importante destacar que existe una fuerte discusión entre la fenomenología como un método y como un discurso filosófico. Para mayor referencia, ver Natalie Depraz. *À l'épreuve de l'expérience*, p. 46.

⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op cit.*, p. 8.

procesos expresivos que es tema de esta investigación y que Merleau-Ponty consideraba había sido relegado como tema de discusión en la Filosofía, pero que era importante recuperar para ver por los principios bajo los que la experiencia tiene lugar.

Recordemos que para Merleau-Ponty, la filosofía no se encuentra en un nivel superior o por encima de la vida que haga su trabajo en una posición de sobrevuelo, sino que el autor la sitúa, por el contrario, por debajo de ella, para ver las raíces de donde proviene el origen de nuestros actos y sensaciones. Lo que busca encontrar es lo más recóndito que da pauta a nuestro pensar antes de ser racionalizado.

Al hablar de una experiencia vista desde la fenomenología, es importante destacar que ella no se trata por ser algo estandarizado, pura o inefable, ya que le resta todo su sentido sensible y particular. Por otro lado, es necesario evitar afirmar que nuestra experiencia es ya un modelo, para ello es necesario dejar de lado nuestras preconcepciones con respecto a ella. Todo lo que se puede decir de la experiencia es que ella tiene su propio nivel de examen y a partir de ellos es que se pensará sus propios métodos en juego. Finalmente, hay que recordar que la experiencia cambia y se modifica según los propios objetivos que ella misma persiga.

Al mencionar que la experiencia es particular, se hace referencia a que cada ejemplo o ejercicio que se haga no es una simple ilustración, no es una anécdota, ya que ella contiene la estructura de un paradigma posible, es decir, es un modelo potencial. Por lo tanto, cada ejercicio se sostiene formalmente y se tipifica durante la estructura del acto, el cual se encuentra en la singularidad de las variaciones concretas. Es importante destacar que existe una diferencia o desfase entre la realidad y la conciencia, ya sea que una esté adelantada o bien, atrasada, pero nunca son contemporáneas entre ellas.

Siguiendo a la autora Natalie Depraz, en el análisis de una experiencia desde la fenomenología, hay que considerar tres fases que están ligadas orgánicamente entre ellas por el hecho de que reactivan una a la otra, y ellas son:

1. “La fase de la suspensión prejudicial, la cual es la posibilidad misma de todo cambio en el tipo de atención que el sujeto presta a su propia experiencia y lo cual representa una ruptura con la actitud natural.
2. La fase de conversión de la atención exterior a la interior.
3. La fase de dejarse ir o de acoger la experiencia.”⁸⁰

La primera parte, que viene a ser el de la suspensión (*epoché*), es primordial, ya que por ella se atraviesa el tiempo vacío, un tiempo de silencio, de ausencia en donde hay un cambio de mirada hacia el interior que tiene que ver con una mirada a lo íntimo frente al mundo social, para posteriormente ir al exterior, en donde generalmente la atención se enfoca al mundo.

La *epoché* o reducción fenomenológica tiene dos efectos, por un lado, nos hace olvidar al mismo tiempo que hace aparecer al fenómeno como en realidad es, ella nos enseña a ver y no quedarnos en la mera apariencia, ya que tal como lo menciona la autora: “Hace falta olvidar lo que parecen ser las cosas cuando se les ve superficialmente y hacer que aparezca en la cosa lo que realmente es. Por lo tanto, practicar la reducción fenomenológica es más aprender a ver que ver.”⁸¹

Es menester recalcar que el autor define a la reducción dependiendo su momento, es decir, algunas veces lo definiría como “la resolución consistente en hacer aparecer el mundo tal como es anteriormente a todo retorno sobre nosotros mismos, es la ambición de igualar la reflexión a la vida irrefleja de la consciencia.”⁸², pero también, en otras ocasiones da cuenta de la reducción como un asombro que se nos da ante el mundo, el cual guarda un carácter ‘extraño y paradójico’.⁸³ Lo que es importante dentro de la reducción es ver que siempre se destaca el estar-en-el-mundo, ya que si el sujeto tratara por ser el espíritu absoluto, la reducción no tendría problema alguno, pero “no hay ningún pensamiento que abarque todo nuestro pensamiento.”⁸⁴

⁸⁰ Natalie Depraz, *À l'épreuve de l'expérience*, *op cit.*, p. 48.

⁸¹ *Ibid*, p. 163.

⁸² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op cit.*, p. 15.

⁸³ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento*, *op cit.*, p. 137-138.

⁸⁴ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op cit.*, p. 14.

Por otra parte, es importante señalar que la reducción es imposible en su totalidad⁸⁵, Merleau Ponty considera que la reducción que Husserl propone es una oportunidad para pensar en un *logos* del mundo estético. La estética trascendental que inaugura Husserl apela por el nivel fundamental de nuestras experiencias, tratando la pura sensibilidad en un mundo que posibilita las experiencias puras, sin la intervención de alguna ciencia. Se trata pues del *a priori* universal, en donde las acciones categoriales y la experiencia que dan lugar los objetos que se nos aparecen en su unidad.

Siguiendo con las fases que nos describe la fenomenóloga Depraz, el segundo momento es la conversión de la atención. Esta etapa se caracteriza por guardar dificultades, ya que el acto reflexivo está contrariado al acto cotidiano, es necesario cambiar la actitud que se tiene frente a nuestra vida cotidiana. Existen métodos para llegar a una introspección, sin embargo, habrá que considerar que una vez que se logra la reflexión interior, el sujeto se deja de lado.⁸⁶

La tercera fase viene a ser el cambio de dirección, en donde el sujeto se deja ir en la experiencia, corresponde a hacer del punto de vista un conocimiento, y que a la vez tiene que ver con el análisis de la intencionalidad, donde la atención comienza a ser focalizada. Recuperando a Husserl, el cambio de actitud no sólo está constituido por un cambio existencial respecto al mundo, sino también de un interés natural otorgado al objeto, en dirección del acto que me permite acceder. En esta parte, el obstáculo más fuerte con el que se presenta el individuo es el de la necesidad de pasar por un tiempo vacío, de silencio antes de pasar a la conciencia.

Merleau Ponty guardó interés especial por un nivel de experiencia previo a toda teorización. Dicha experiencia, entendida como primaria u originaria, la consideraba relevante por ser el momento revelador de la verdad, puesto que aún –señalaba- no había sido modificada por el pensamiento objetivador⁸⁷.

⁸⁵ Merleau-Ponty en Annabelle Dufourcq, *Merleau-Ponty: une ontologie de l'imaginaire*, Springer, Francia, 2012, p. 32.

⁸⁶ Natalie Depraz, *À l'épreuve de l'expérience*, *op cit.*, 66.

⁸⁷ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento*, *op cit.*, p. 11.

La experiencia pura puede entenderse como el principio de todo, aunque ésta se caracteriza por ser muda todavía y se le conducirá a fin de que hable y tenga una expresión pura de su sentido. Es menester señalar que el sentido es algo que se encuentra de inicio y se localiza en el ámbito de lo sensible, pero que, al mismo tiempo, tal como lo menciona Merleau-Ponty, “La unidad de la fenomenología y su verdadero sentido la encontraremos dentro de nosotros.”⁸⁸ éste parece como una latente significación que es originario del fenómeno. El pensamiento tiene como labor el reproducir dicho sentido, el cual puede emerger como resultado de un repliegue del lenguaje sobre sí mismo⁸⁹.

El filósofo francés consideraba que la experiencia del mundo que el hombre guarda, debía ser concebida a través de la redescrición de aquello que percibe. De igual manera, se debería orientar el pensamiento hacia una rehabilitación ontológica en donde el mundo sensible tuviera un importante lugar. Por otra parte, dentro de su propuesta, se puede observar un énfasis a indagar la genealogía del sentido, es decir, saber cómo se constituye la forma que adopta la realidad ante el hombre, cuyo punto de partida es la percepción.

La experiencia prerreflexiva dota un sentido que la articulación lingüística trabaja reapropiando creativamente y llevando a la expresión a aquello que las cosas quieren decir, es en ese silencio originario que guardan las cosas que se impregna el “hacerse visible”. Para pensar en la experiencia, paralelamente hay que considerar al Ser, ya que éste al constituirse, posibilita que tengamos una experiencia, es decir, se le dará una voz a la realidad muda que todavía no es apalabrada ni tiene significado hasta que el sujeto le otorga un sentido.

La experiencia de la percepción expone la adherencia del sentido en el mundo. Merleau-Ponty pensaba que el retorno a la “mismidad” de las cosas y su inscripción en la sensibilidad de ellas, exigía recuperar una complicidad originaria con el mundo⁹⁰ que no puede ser pensada y limitada como una mirada ingenua, tal como se le había

⁸⁸ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op cit.*, p. 8.

⁸⁹ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento*, *op cit.*, p. 103.

⁹⁰ *Ibid*, p. 32.

pensado como una actitud natural. La experiencia puede ser entendida como la trascendencia recíproca entre conciencia y mundo⁹¹.

La experiencia que es particular de cada sujeto, no puede ser pensada como algo estándar, inefable o bien, sin sentido alguno. Por otra parte, el lenguaje y las preconociones no deben deformar la experiencia que se va a vivir. Una vez que se consideran estas recomendaciones para analizar la experiencia estética, se puede incorporar a un examen y método que va a ser la descripción, teniendo en cuenta además que la experiencia se modifica según el sujeto, el tiempo y el espacio que la viven.

Una vez que se ha desarrollado la idea de la experiencia, se ha de señalar que dentro de la fenomenología -y siguiendo a Husserl-, se distinguen dos tipos de experiencias. Por un lado, se encuentra la *Erlebnis*, o bien, la experiencia que se caracteriza por ser voluntaria, consciente y articulada. Su recuerdo puede ser solicitado a voluntad de la persona. Y por el otro lado, tenemos la *Erfahrung* que es la experiencia silenciosa y originaria que el cuerpo guarda con el mundo de lo sensible y que emerge de manera esporádica sin que se le evoque.

Así, se observa que se puede hablar de diferentes formas de experiencia, una vivida conscientemente, o bien, la experiencia que guarda el cuerpo con el mundo sensible. Esta última (*Erfahrung*) guarda gran relevancia, ya que acumula datos de manera inconsciente que se quedan en la memoria y que podrían salir en otro momento de experiencia. Es en dicha experiencia que se abocará este estudio para la parte práctica del ejercicio fenomenológico, a fin de saber qué actos de la experiencia originaria son proyectados en el momento en que se da una presentación frente a una obra abstracta.

Con todo ello, es posible afirmar que la importancia fundamental de tratar el tema de la experiencia en el arte, posibilita varias dimensiones para reflexionar. Por un lado, está el concebir una manera de participar con la obra guardando una distancia, es

⁹¹ *Ibid*, p. 34.

decir, no hay una apropiación de tal objeto, sino que se le deja ser a la obra tal y como es. Por otra parte, el sujeto que vive la experiencia frente a una obra tendrá cierta transformación después de su experiencia y la manera en que se relaciona con el mundo que posibilita la obra⁹². Por tanto, se puede decir que el arte es generador de mundo posibles, que da pauta al desarrollo de sensaciones y sentidos experimentados, y que la interpretación que se viva en la experiencia tendrá diferentes perspectivas, sin embargo, enriquece la manera en que se piensa y vive al arte, al sujeto y al mundo, y su relación existente entre ellos.

2.2.1 La intencionalidad

Una vez que dichas fases se han podido lograr, hay un elemento importante a recuperar que es el de la intencionalidad, el cual viene a ser un movimiento activo de atención que es tanto abierto como a su vez focalizado, y estará inserto en todo el análisis fenomenológico de la experiencia.

Pensar en la intencionalidad hace concebir una tensión entre dos cosas: en primer lugar está lo finito de las cosas que se perciben, es decir, los objetos que se pueden apreciar son finitos, ya que pueden tener un límite; y en segundo lugar está el horizonte de posibilidad de mundos que se pueden construir. Entre ambas partes existe una tensión, y es ahí donde se va a direccionar la intencionalidad de la experiencia estética.

Ahora bien, cabe preguntarse ¿cómo es posible que en la propia experiencia está inserta la posibilidad de que haya toda una gama de mundos posibles?, ¿cómo es que trabaja la experiencia estética? Es indispensable pensar que mantenerse en constante proceso es el propio fin de la experiencia, es decir, se trata de un acto progresivo y continuo, y es en ese espacio donde está la posibilidad de mundos, lo cual se tensa con lo finito de las cosas que se presentan al espectador.

Para este estudio se pueden considerar dos tipos de intencionalidades. Por un lado, se encuentra la operante, condición que hace posible a la otra, llamada “de acto”.

⁹² María del Carmen López Sáenz, “El arte como modelo de comprensión”, *op cit.*, p. 451.

La primera es previa a toda tesis o juicio y da lugar a la evocación al mundo. La intencionalidad operante encamina a lugares más lejanos que los proporcionados por la propia representación. Su génesis es simultánea a sí mismo y del mundo, y esto se puede notar desde el momento en que nos ponemos en relación con las cosas.

La intencionalidad operante es parte de la experiencia *Erfahrung*, donde se da un vínculo con nuestro cuerpo fenomenal con el mundo. A partir de esta intencionalidad se puede explicar cómo es que el cuerpo propio de un sujeto es un medio de comunicación con el espacio y tiempo, en donde el cuerpo –que a continuación se analizará-, se aplica a ellos y los circunscribe⁹³. La intencionalidad operante no actúa de manera transparente a la conciencia, además de que “consigue que la unidad del mundo sea vivida como ‘ya realizada’ y ‘ya aquí’.”⁹⁴

2.2.2 El cuerpo como posibilitador de la experiencia

Merleau-Ponty utilizará el concepto de razón, sin embargo, le dará una nueva forma de pensarla ya no bajo los parámetros lógicos, sino que será aquella que nacerá a través de la percepción, así puede concluir el autor que: “el mundo percibido es el fondo siempre presupuesto de toda racionalidad.”⁹⁵ La racionalidad que está pensando Merleau-Ponty no es aquella que se agota en la percepción, sino que es su base principal. Siguiendo la línea de Husserl, el filósofo francés piensa que la universalidad no está dada, sino que se debe estar buscando continuamente, ya que es presuntiva al igual que la racionalidad. Lo anterior quiere decir que la racionalidad forma parte de la vida del hombre y no se trata por ser un objeto de la conciencia. De esto se despliega la idea de que nuestra manera de estar en el mundo y de vivir es a través del cuerpo, por lo tanto, la vida puede entenderse como corporalidad.

A partir de este momento, se considera que uno de los ejes centrales en el trabajo de Merleau-Ponty es el cuerpo y su manera de moverse en el mundo. El filósofo francés retoma este tema en su “Fenomenología de la percepción” y “La estructura del

⁹³ *Ibid*, p. 116.

⁹⁴ *Ibid*, p. 130.

⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Cynara, Grenoble, 2009, p. 42.

comportamiento”, influenciado por Husserl en sus trabajos “Ideas II” y de “La crisis”. Para él, la vida presenta una metamorfosis en la que está presente el espíritu y hay una suerte de doble, el cual siente y a la vez es sensible, es vidente y al mismo tiempo ve, a lo cual se le conocerá como el *Ineinander*. El cuerpo conlleva a construir una filosofía de la carne, que permite ver lo invisible, el caso de la pintura abstracta sirve bien al filósofo como modelo para pensar al ser indiviso. Por consiguiente, el pintor da cuenta de ese ser haciendo visible lo invisible que tiene que ver con su presencia en lo real, y que no se alcanza a ver en la vida cotidiana, por ende, es importante rescatar este arte que da la oportunidad de tener una visión distinta sobre lo real.

Merleau-Ponty, siguiendo a Husserl, concibe que el cuerpo es aquel medio que nos permitirá tener un acto perceptivo gracias a que hay una identificación por parte del sujeto con su cuerpo, en el cual se atenderá algo por la motivación de las cualidades que tiene un objeto que se me presenta. El cuerpo es fundamental para pensar, ya que no sólo da pauta a la percepción, sino que puede ser entendido como una expresión de que hay algo espiritual en él.⁹⁶ La filosofía de Merleau-Ponty es una especie de estesiología que ve, analiza la intencionalidad en donde se encuentra un cuerpo dentro de una experiencia estética, en donde lo visible viene a ser el logos de lo visible, siendo los dos parte de la *aisthesis*, encontrando tanto el sentido y el sentir que se preguntan por la vida y la ontología de lo sensible.⁹⁷

El cuerpo viene a ser una actividad en donde se ejecuta una reflexión que antecede a la conciencia. Este anteceder es lo que subraya Merleau-Ponty para recuperar la idea del cuerpo, dado que le interesa recuperar lo que es previo a la reflexión, y por ello rescata la parte sintiente del cuerpo, y es dado que “la sensación pertenece al mundo que hay cosas tales como los cuerpos.”⁹⁸ La sensación para el

⁹⁶ María del Carmen López Sáenz. “De Husserl a Merleau-Ponty: Del cuerpo propio como localización de sensaciones al movimiento de la *chair*” en *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporeidad*. México, Plaza y Valdes, México, 2014, p. 41.

⁹⁷ María del Carmen López Sáenz, “El arte como modelo de comprensión”, *op cit.*, p. 452.

⁹⁸ Mark B. Hansen, “The Embriology of the (In)visible”, en *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, ed. por T. Carman y M. B. Hansen, Cambridge, 2005, p. 248.

filósofo francés, tiene que ver con la vivencia que se tiene y la forma en que afecta⁹⁹. La realidad tiene contacto a través del cuerpo, es él quien habla sobre lo que se presenta.

Se puede concebir al cuerpo como un acompañante del ser humano, que podría equivaler a otro sujeto, el cual subyace a uno mismo, pero que antecede a un yo racional y es el que se antepone y decide el lugar donde se coloca para tener una experiencia. El cuerpo puede ser pensado como de índole anónimo, en donde sobreviene la sensibilidad.

El cuerpo puede quedar entendido como la base de la experiencia vivida, por ser la condición de posibilidad de toda experiencia que se tenga y es un horizonte de sentido, lo cual queda comprobado dado que hay una motricidad que refleja una intencionalidad del acto. El cuerpo propio llamado *Leib*, es la unidad de percepción y movimiento, de espacio y tiempo, y de la pasividad y actividad. La experiencia que hemos llamado *Erfahrung* se da gracias a la relación que guarda el cuerpo con el mundo.

El cuerpo sitúa al sujeto en el mundo, siendo un puente entre la naturaleza y la cultura humana. Este elemento corporal no sólo está inscrito en un espacio y tiempos objetivados, sino que también es espacializante y temporalizante, ya que el sujeto se encuentra inserto en un espacio y un tiempo, de la misma manera en que se habita un cuerpo. Por tanto, el cuerpo se puede concebir como una cosa, pero hay que considerar que es una cosa en la cual uno reside.

Es en la primera parte de la obra de Merleau-Ponty donde se ve que el tema del cuerpo es el que incorpora al sujeto en el mundo, no está en el tiempo ni en un espacio, porque él mismo es el quien los origina.¹⁰⁰ Es en el cuerpo donde asigna la intencionalidad y no a la conciencia, con lo cual se diferencia de la herencia que tuvo de Husserl. El cuerpo tiene un mundo que no tiene que pasar por representación, y por ende no implica ningún paso objetivador, dado que tiene su propia comprensión en la forma en que vive ese mundo.

Posteriormente, Merleau-Ponty concretará una idea que viene ligada al cuerpo, que es la de la carne (*chair*), la cual la concebirá como la matriz universal de la relación,

⁹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op cit., p. 25.

¹⁰⁰ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento*, op cit., p. 195.

mientras que el cuerpo vendrá a ser un acontecimiento. Cuerpo y mundo provienen de la *chair*, pero el primero es sintiente y el segundo es gestación de posibles.

Dentro del trabajo de Merleau-Ponty se observa que recurre al estudio del cuerpo, por ser considerado como el punto que da pauta a pensar en lo sensible, y por ello se había visto como una cuestión irracional, sin embargo, Merleau-Ponty considera que puede haber una nueva manera de ver a la razón, la cual puede ser ampliada al considerar elementos que habían sido desplazados como lo sensible, en donde las emociones, los afectos, las pasiones tiene lugar. Con ello, se puede pensar la posibilidad de que la existencia tenga un movimiento doble, en donde se viva en la razón y a la vez se busque la razón de vivir. La razón que propone Merleau-Ponty, tal como lo señala la filósofa López Sáenz: "...se abre a todo el universo de la *aisthesis* que incluye la sensibilidad, las pasiones, los afectos..."¹⁰¹

La corporeidad es la fuente primaria de toda elaboración simbólica que se haga. Tal como lo señala el filósofo Luis Álvarez: "El cuerpo enlaza la sensibilidad pasiva con la actitud trascendental, la cual es marcada por la conciencia y la idealidad."¹⁰² La razón que propone Merleau-Ponty, ayuda a volver a las cosas mismas (siguiendo a Husserl) o a la raíz de lo humano. El autor francés considera que la trascendencia se da en la inmanencia. La trascendencia se padece, lo cual implica que se es afectado por la realidad a través de su aquí y ahora corporal.

El pensamiento, así como el propio latido del corazón no dependen del Yo, tal como lo menciona en su obra "Lo visible y lo invisible": "no soy yo lo que me hace pensar como tampoco soy yo quien hace latir mi corazón"¹⁰³ Ambos actos no son premeditados del yo, aunque le afecten, sino que se desarrollan en una vida anónima, de la cual se preguntará el filósofo el origen de ésta. La matriz para Merleau-Ponty será la *chair*, pensándola como la carne que no ha sido retomada por la filosofía por no tener una materia física concreta.

¹⁰¹ María del Carmen López Sáenz, "Aproximación fenomenológica a la razón mediadora de Zambrano. Intuición y creación" en *Revista de Filosofía*, vol. 38, núm. 2, 2013, España, p. 50.

¹⁰² Luis Álvarez Falcón. *La sombra de lo invisible: Merleau-Ponty 1961-2011, op cit.*, p. 157.

¹⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 2004, p. 275.

El *logos* del mundo estético es sentido y sintiente a la vez¹⁰⁴, y está inmerso en todas las cosas sensibles. Esta idea rompe con los dualismos que a lo largo de la Filosofía se habían trabajado, pensando así que los extremos no existen de manera distanciada, es decir, hay un quiasmo entre el *logos* del mundo sensible y el espíritu. Sentir, por lo tanto, es una producción, una manera de ser en el mundo y de relacionarse con éste y sus cosas. El sentir siempre va unido a la noción de expresión, a partir de ello se puede pensar en un desciframiento de lo que experimentamos al sentir, es decir, una tarea de penetración en esa verdad que no sólo pasa por la recepción de lo sensible, sino por la reivindicación de la sensibilidad hasta integrar con ella una razón que es sensible y a la vez es sintiente.

Uno de los puntos en que Merleau-Ponty se separa de su maestro Husserl, es que, a pesar de darle prioridad a la intuición, se va del lado del logicismo de la significación y concibe a la percepción como un acto mental, sin embargo reconoce que siempre se cuestionó por la sensibilidad y la percepción para una toma de conciencia de la experiencia. Para efectos de este trabajo, se seguirá la concepción de la fenomenóloga Natalie Depraz, quien nos señala que existen dos tipos de intuición; por un lado está el de la percepción, que es más esencial, y por el otro lado, el recuerdo y la imaginación¹⁰⁵, mismos que se retomarán dentro del ejercicio fenomenológico de esta tesis.

2.2.3 De la importancia del sentir para la experiencia estética

La propuesta de Merleau-Ponty recaía en hacer una filosofía de la vida (*Lebenswelt*) o mundo prerreflexivo que dota sentido, en donde la posición del sujeto en su estar-en-el-mundo, se piensa a partir del ser sensible y a la vez sintiente, en donde el individuo puede sentirse a sí mismo en su vida material, pero en consonancia del sentir para dar lugar a la experiencia estética.

¹⁰⁴ Esta idea es retomada de Husserl, en tanto éste piensa al cuerpo de manera estesiológico, sensitivo en su doble modalidad como portador de sensibilidad y un órgano con voluntad.

¹⁰⁵ Natalie Depraz, *À l'épreuve de l'expérience, op cit.*, p. 83.

La filosofía de este teórico francés encamina a pensar en una razón ampliada (*Raison elargie*), en donde quepa todo aquello que ha quedado relegado y se ha concebido como “irracional”, para que de esta forma nos podamos reencontrar en el mundo. Recuperando a la filósofa María del Carmen López Sáenz, hay que considerar que cuando se remonta a los orígenes de la razón, habrá que romper con lo tradicional e integrar esa parte irracional.¹⁰⁶

La vida humana a la que refiere el autor, es aquella que siente y es afectada por impulsos que provienen de la pasividad¹⁰⁷, la cual contiene las afecciones, sensaciones, pasiones que un individuo puede llegar a sentir. La filosofía que propone Merleau-Ponty se encamina por una verdad que es la vida misma, en donde se conoce al alma y de esta manera se da un orden a nuestro interior. Se trata de un saber vivir, el cual no aspira a alcanzar un conocimiento absoluto sobre las cosas, sino a pensar y sentir simultáneamente lo que se genera en la existencia.

Otro de los puntos que se despliegan a partir de su idea de vida es la noción de sentir, la cual no debe concebirse como un estado de conciencia, sino un momento en que se origina la experiencia, en donde el cuerpo vivido (*Leib*) contiene un peso importante, ya que a partir de éste se genera la vida sensorial. Merleau-Ponty tenía gran interés en llegar a la vida pre-reflexiva que da lugar a la conciencia, la cual consideró como una pasividad que está latente y es la que posibilita la conciencia del hombre. El campo de la pasividad es rescatado por el autor francés por considerarlo una dimensión indispensable para pensar a la reflexión, ya que el activismo de la conciencia sólo ha conducido a una ausencia de compromiso y ha dejado de lado aspectos importantes como la imaginación y la percepción.

Otra de las características del sentir es que no consiste en una acumulación de sensaciones, sino en el hecho de que pueda sentir-se, es decir, en poder reflexionar sobre la propia sensibilidad, la cual ha sido excluida en las problemáticas filosóficas para

¹⁰⁶ María del Carmen López Sáenz, *El arte como racionalidad liberadora, op cit.*, p. 3.

¹⁰⁷ Merleau-Ponty concibe que existen dos nociones: pasividad y espontaneidad o actividad, que hacen una paradoja en la que se expresa la estructura temporal, en tanto que un sujeto no es el autor del tiempo, ya que no proviene de su propio impulso, pero tampoco padece el tiempo, ya que éste le da la posibilidad de alcanzar su propia existencia.

pensarla inserta en una razón que esté más cercana a la vida del hombre. La reflexión de este sentir es obra de un *logos* que no pertenece a la analítica, sino a la razón sintiente que tiene una auto-comprensión. La génesis del pensamiento para Merleau-Ponty vendrá a ser el arte, que en términos de Husserl se le conoce como el “logos del mundo estético”¹⁰⁸, en donde habrá una profundidad en donde el afuera se vuelve adentro auto-diferenciándose uno del otro.

El sentir queda entendido tal como lo expresa la filósofa López Sáenz como una: “afección y una acción del sujeto, un padecer y una pasión ante una fuerza que viene de fuera”¹⁰⁹, esta parte es la que necesita ser escuchada dado que es partícipe de nuestra vida activa y es considerada como la génesis de la razón.¹¹⁰ Es esta parte de la sensación que interesa al autor, puesto que le dará un espacio en su trabajo, para decirnos que la sensación es lo que se capta por los sentidos, mientras que lo visible es lo que se retiene con los ojos¹¹¹.

La actividad del sentir no se da de manera individual, sino que implica una coexistencia, es decir, la condición del hombre es a la vez posible a través de verse en el otro y con el otro, y para ello es indispensable abrirse a “lo otro”. Otro punto indispensable a pensar en la fenomenología de Merleau-Ponty es que anula la dualidad yo-otro, para pensar más en un ambiente de socialidad, en donde el otro y el yo están inmersos en un universo que comparten y, por lo tanto, el otro no es objeto del pensamiento, sino que se trata por ser la base misma, que se puede entender de mejor manera con la noción del cuerpo, el cual anticipa la existencia de un otro.

Por otro lado, es posible decir que dentro de las grandes aportaciones de la propuesta de Merleau-Ponty, está el aprender de nuevo a ver el mundo. La manera en que se ha concebido ha sido limitado y manipulado por la objetivación de primera instancia. Hace falta repensarlo desde la propia sensibilidad. El autor considera que el sujeto perceptivo

¹⁰⁸ Edmund Husserl, *Lógica formal y lógica trascendental*, UNAM, México, 1962, p. 21.

¹⁰⁹ María del Carmen López Sáenz, “Dos fenomenologías del sueño M. Zambrano y M. Merleau-Ponty”, en *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, España, 2007, p. 17.

¹¹⁰ Este punto es importante a señalar, dado que Husserl también destaca que para que se dé la reflexión, es necesario un fondo de pasividad, ya que no surge de la nada, sino que hay una preconstitución.

¹¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op cit.*, p. 28.

ya está en condiciones de tener una nueva mirada ante el fenómeno que se le presenta. La cuestión radica en permitirse saber y estar en el mundo sin mediaciones que lo delimiten y definan con antelación.

Con lo anterior se puede pensar desde que se concibe al hombre en el mundo y es ahí donde el sujeto se conoce a sí mismo. El hombre forma parte de la realidad, su vínculo con ella es parte integrante de la misma realidad. Esto significa que el sujeto es parte de la realidad, a pesar de que no llegue a estar identificado con ella, y de lo que se trata es de describir dicha realidad, no de construirla ni de constituirla, puesto que la realidad se da al sujeto y éste a sí mismo¹¹².

2.3 La teoría de la percepción en Merleau-Ponty

Para hablar de uno de los elementos fundamentales de la percepción en Merleau-Ponty, se debe abordar su pensamiento dialéctico, en el cual se desarrolló el modo en que aparece el ser ante el sujeto. Dicha dialéctica se construye al estar en contacto con las cosas y estar abierta a ellas para un cambio posible, es por ello que no sólo se edifica en el pensamiento puro, sino también en relación con las cosas.

La dialéctica de Merleau-Ponty tiene entre sus objetivos principales poder captar los fenómenos tal y como se manifiestan, en su estado anterior a toda división analítica interesada. Por lo tanto, es posible ver que este filósofo está interesado en encontrar lo irreflexivo en lo reflexivo, lo que es previo a lo objetivo (preobjetivo), a llegar a la génesis de la visión, para poder ver así al mundo y sus objetos. El acto de ver, a través de la filosofía que construye Merleau-Ponty, significa ver más de lo que es visible, y esto implica poder ver el proceso que hace que algo sea visible. El arte enseña a ver de otra manera al mundo, a ver más allá que lo que está a simple vista.

La dialéctica puede ser entendida como tensión que se da entre la entropía y la creatividad espontánea. En esta entropía se deja ver que la obra está siempre al borde de desaparecer en el momento de ser vista, de esta manera no deja cómodo al espectador. En el caso del arte moderno como es el abstracto, Kuspit nos señala que:

¹¹² *Ibid*, p. 10.

“los artistas gestuales introducen un asunto perturbador, inconscientemente provocativo, con cualquier forma ilusoria, en sus pinturas abstractas. Crean una rica sensación de la contradicción –la dialéctica, por más que incómoda e irresuelta- es el mismo: lo entrópico genera creatividad.”¹¹³

Para entender el centro de la teoría merleau-pontiana, es indispensable partir del primer paso que es la atención. Ésta es despertada por la percepción, sin embargo la atención le devuelve un desarrollo y enriquecimiento a lo que se percibió¹¹⁴. Habrá que recordar que para Merleau-Ponty, “La atención supone, en principio, una transformación del campo mental, una nueva manera, para la consciencia, de estar presente ante sus objetos.”¹¹⁵ Es importante destacar que a lo que se presta atención no tiene una condición ni significado predado, sino que están frente a cualquier sujeto como horizontes de posibilidad, es decir, todavía no tienen cuerpo ni forma otorgados.

La idea de percepción estética que sigue Merleau-Ponty tiene grandes bases en su maestro Husserl, quien entendía esta idea en dos partes: percepción (*Wahrnehmung*) y valoración (*Wertnehmung*), de esta manera lo sensorial mantiene tanto un valor como un sentido. El filósofo francés observa que el hombre en su cotidianeidad toma a ciertos objetos con un fin específico, mientras que un artista pareciera buscar la esencia de los objetos, pero ambos puntos mantienen una relación, puesto que surgen de nuestro ser-en-el-mundo, es decir, son “momentos del movimiento unitario de la trascendencia”¹¹⁶. Tanto el ámbito de la vida cotidiana como del artista, se tratan de dimensiones de la trascendencia que operan en el mundo y remiten a lo mismo, aunque de manera diferente.

El *logos* perceptivo es un elemento que Merleau-Ponty considera fundamental, ya que el *logos prophorikos* o bien, explícito y tético en el que se forman las tesis, debe retornar a la percepción, puesto que considera que es la fuente de validez y el que le dota las ideas de las que parte y contienen gran parte de la significación de las cosas que serán develadas.

¹¹³ Donald, Kuspit. *El fin del arte*, Akal, Madrid, p. 56.

¹¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, *op cit.*, p. 48.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 50.

¹¹⁶ María del Carmen López Sáenz, *El arte como racionalidad liberadora*, *op cit.*, p. 48.

Siguiendo con los fenomenólogos Javier Bandrés y Rafael Llavona, se recupera la idea de la percepción como una relación que establecemos con todo objeto que resulte por ser estimulante, tanto de la afectividad como del comportamiento. Lo anterior significa que no se busca el contacto con cosas que se traten por ser meros objetos de conocimiento¹¹⁷, sino que incite en la parte sensible en la experiencia que se va a tener frente a la pintura.

Dentro de las principales obras de Merleau-Ponty destaca el libro “Fenomenología de la percepción” por considerar este trabajo el más propicio para relacionar la idea de la percepción de la pintura. Dentro de aquel escrito, el autor se propuso hacer un planteamiento arqueológico para mostrar lo que es percibido tal como es en sí, sin pasar por las visiones empiristas e intelectualistas. La percepción se tornó como fundamento primario para este filósofo, desencadenando una mirada hacia la sensibilidad que es acogida por una subjetividad que precede a todo juicio.

La percepción viene a ser el centro de su teoría y comienza por ubicar una pregunta inicial, la cual de cuestionar si realmente se percibe el mundo, cambia por decir: “el mundo es esto que percibimos”. Es desde este inicio que se da un encuentro con la verdad¹¹⁸ y su evidencia es la experiencia¹¹⁹ de dicha verdad. El sujeto que percibe –siguiendo a Husserl- es también el autor de la percepción, lo que significa que el actor también es reconocido como productor de lo que está viviendo.

Dentro de la percepción, Merleau-Ponty explica que hay una fuerte inclinación por pensar el cómo sobre el qué. Esto quiere decir que cuando se percibe algo, habrá que pensar el cómo es dado, en vez de pensar qué es aquello que se observa. Lo anterior no implica que no es importante saber o encontrar un significado sobre lo que está frente al sujeto, sin embargo en ocasiones la mirada y el pensamiento se centra

¹¹⁷ Javier Bandrés y Rafael Llavona, “Percepción, conducta y fenomenología: Los cursos de M. Merleau-Ponty en la Sorbona” en *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 13, no. 2-3, 1992, p. 156.

¹¹⁸ Es menester mencionar que la verdad que está concibiendo Merleau-Ponty dentro de una experiencia estética, no es una verdad que proviene de la abstracción, sino una que revela profundidades que son existenciales y singulares, los cuales son necesarios para la autocomprensión, para poder expresar lo otro que se siente en el cuerpo, y a la vez poder sentirse como ser inacabado cuyo quehacer no acaba, sino que está en constante acción de conocer, sentir y ser, en síntesis, de vivir.

¹¹⁹ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento, op cit.*, p. 35.

sólo en ello que deja el contexto de lado, lo cual hace de la percepción algo sesgado e incompleto.

La teoría de Merleau-Ponty tiene prevalencia en la percepción porque considera que es al acceso a las cosas mismas, es el que nos presenta un mundo estructurado¹²⁰. La experiencia que tiene uno como sujeto perceptivo tiene una correlación con el propio contexto individual que genera dicha experiencia, y, paralelamente cada uno de los sujetos puede afirmar que las cosas existen en el sentido en que él las ve.

La condición para que se genere la percepción es que sea impercepción de un trasfondo explícito, aunque lo contenga, es decir, la percepción se abstiene de tematizar lo que se tiene en la experiencia originaria, de lo contrario se pierde el sentido primario, dado que ya estaría siendo objetivado. De tal manera se puede decir que la percepción tiene un sentido que está en lo encarnado, y además se caracteriza por ser un testimonio de lo originario del sentido y de las cosas que se presentan. El mundo percibido no cuestiona la realidad natural, ya que la naturaleza percibida se vuelve esclarecida gracias a la descripción del cuerpo humano que es percipiente, y a su vez, la naturaleza no humana deja ver el desempeño percipiente de nuestro cuerpo.¹²¹

Para Merleau-Ponty la percepción es expresión, esto puede explicarse de la siguiente forma, la percepción contiene una expresión implícita sobre lo que se mira, y es en el lenguaje que dicha expresión se manifestará, de tal forma, percepción y expresión quedan unidos.

Es importante señalar que, dentro de su primera etapa de pensamiento, el fenomenólogo francés concebía la vida perceptiva como un correlato de la conciencia encarnada, lo cual no posibilitaba plantearla de manera ontológica. Fue en la última etapa del trabajo de Merleau-Ponty cuando el campo de la percepción tuvo un giro, y dejó de pensarla como una dimensión originaria, para ser ahora un espacio diferenciador, es decir, “(...) percibir consiste propiamente en ‘diferenciar’, o dicho, en otros términos: es ‘poseer una figura sobre un fondo’.”¹²²

¹²⁰ *Ibid.*, p. 231.

¹²¹ *Ibid.*, p. 164.

¹²² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, op cit.*, p. 250.

Merleau-Ponty subraya la parte de la visión ya que gracias a ésta se puede comprender al recuerdo. Tal como se puede expresar así: “Para que el recuerdo exista y entrañe el olvido, la visión debe ser (...) una variante de un sistema perceptivo del mundo.”¹²³ Durante la *Erfahrung* hay una pérdida de conciencia, donde se dan tres elementos: se vuelve a un momento donde no hay distinción entre sujeto-objeto, no hay diferencia entre la actividad y pasividad, y por último no hay distinción entre el espacio y tiempo. Es por ello que pasa a un plano de la inconsciencia de manera inmediata, ya que no hay elementos claros de distinción que la conciencia pueda clasificar en sus recuerdos.

Finalmente, podemos decir que la percepción no viene a ser un movimiento para alcanzar el conocimiento, sino la manera de que un sujeto con cuerpo se relaciona con el mundo desde sus albores u orígenes. Por tanto la percepción da cuenta de la existencia corpórea con su carácter sensible, así como de los entes que habitan el mundo. La pintura juega el papel de ser un fenómeno que se nos presenta y devela la operación de la percepción.¹²⁴

2.3.1 La teoría de la expresión

Merleau-Ponty reorientó su proyecto filosófico a lo que llamaría una “teoría de la expresión”, en donde afirma que la unidad de toda actividad humana trata por ser la expresión¹²⁵. Su carácter es histórico, corporal y contingente, y se puede entender como un tejido simbólico. Esto se resalta, ya que para el autor francés la actividad humana, entendida como una relación de intercambio entre el cuerpo y las cosas, es considerada simbólica. De tal manera que todos los actos son significantes, puesto que marcan diferencias dentro de un mundo de posibilidades.

La expresión puede ser entendida como la manera de exponer la profundidad inherente que existe en las cosas. El tema del lenguaje fue un punto clave para Merleau-Ponty, lo llegó a considerar una praxis que contenía un orden dinámico que encamina al

¹²³Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento, op cit.*, p. 112.

¹²⁴Mariana Larison, “Merleau-Ponty: Filosofía y pintura”, en *Cadernos de estética aplicada*, Brasil, No. 8, 2010, p. 1.

¹²⁵Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento, op cit.*, p. 23.

sentido. En la última etapa de su trabajo se centró en lo invisible y mudo para recuperar lo visible, sonoro y lo hablante. Pasar de la voz del silencio a la voz de nadie que viene a ser un lenguaje ordinario¹²⁶.

Para Merleau-Ponty, el lenguaje adquiere significado hasta que hace referencia a sí mismo, esto a través de repliegues sobre sí mismo. Para el autor era importante destacar que la palabra no era una traducción del pensamiento, sino que se jugaban simbolismos que intentan interpretar aquello que conocemos como pensamiento, lo cual refleja que no es algo totalmente fiel ni mimético y preciso, sino que es otro lenguaje que pretende expresarlo bajo la palabra.

La experiencia pura que es el objeto central de este estudio, es muda. La experiencia que un sujeto puede tener da cuenta de que posee consciencia y, a partir de ella se miden las significaciones del lenguaje¹²⁷. Para hacer hablar a la experiencia es necesario crearla de una nueva forma, que será a través de la expresión.

Las condiciones para que genere un lenguaje sobre la experiencia ya están dadas en la propia naturaleza, pero es importante recalcar que se tratará de una forma nueva sobre la experiencia y no la experiencia misma de la que se ha hablado. Además, para el autor es importante ver que el lenguaje consiste en que las significaciones superficiales que contienen las palabras tienen más sentido del que uno puede prever al estarlas diciendo, y en eso hay que trabajar para descifrar el sentido de lo expresado sobre la experiencia.

Dado que en este estudio se hace un enfoque desde la expresión por medio de la palabra, habrá que pensar que ésta tiene un sentido, de la misma manera que el gesto corporal lo tiene.¹²⁸ Se hace uso del lenguaje que es el acto pasivo que llama la atención a las facultades receptoras del espíritu, y es a través del habla la parte activa y espontánea que tiene un código para descifrar entre los hablantes¹²⁹. Cuando se expresa una vivencia, se tiene también un origen de la verdad, se construye una manera de relatar la experiencia que debe ser descifrada más allá del significado literal de las

¹²⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op cit., p. 15.

¹²⁸ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento*, op cit., p. 197.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 198.

palabras, por tanto la expresión puede ir más ligada de la idea trascendental y no de la objetividad de lo que se está narrando. De tal manera Merleau-Ponty hace referencia a que si no se habla en el nivel de trascendencia, no hay sentido al retomar el tema de la verdad.¹³⁰

Algo importante de considerar dentro del lenguaje, es pensar en aquello que no es explícito para comunicar, tal como lo es la metáfora, la cual, dentro del trabajo de Merleau-Ponty, juega un papel primordial, dado que ésta revela lo que no se ha dicho en el lenguaje filosófico, para dar cuenta de variaciones de ser en el mundo, el cual le otorga al concepto figuras concretas de lo sensible. Por lo tanto, la metáfora produce una sobresignificación, teniendo un puente entre la filosofía y la poesía.

2.3.2 La descripción en el ejercicio fenomenológico

Tal como se ha venido anunciando, el método por el cual se sustenta en gran medida la fenomenología es a través de la descripción. Ésta guarda fundamental importancia porque explícita el sentido que el mundo objetivo guarda para cada uno con anterioridad a cualquier filosofía, y es nuestra experiencia la que le confiere un sentido que puede ser develado, pero jamás modificado por la filosofía¹³¹.

En el caso de nuestro autor, la descripción no se hace de manera fehaciente sobre lo que se da a sí mismo. De esta manera, se muestran los límites propios de la labor reflexiva, ya que la descripción debe ser fidedigna de la vida de la conciencia, así es imposible traicionar el sentido de cuanto irrumpe en ella. La fenomenología es entendida entonces, como aquella que trasgrede las vivencias empíricas para acceder a los componentes de la objetividad que se presentan como verdades *a priori*.

Lo anterior enseña que la descripción no trata sólo por retratar detalladamente lo que se presenta ante el sujeto, sino poder hablar desde la experiencia misma como una vivencia que se tenga a partir de su propio cuerpo y conciencia hacia el objeto que está frente a él. Esto servirá en gran medida para el capítulo tres donde se realizará el ejercicio fenomenológico, cuyo soporte principal es la descripción. Por lo tanto, el

¹³⁰ *Ibid.*, p. 238.

¹³¹ Edmund Husserl, *Meditaciones Cartesianas*, ed. E. Ströker, Hamburgo, 1977, p. 155.

método fenomenológico reside en la descripción sin explicación ni análisis sobre lo que se nos presenta.

Cada ejemplo o ejercicio que se describe sobre una experiencia, no es un relato anecdótico, sino que su importancia recae en poder contener la estructura de un acto y de las singularidades que arroja al experimentar una vivencia, en este caso artística. Los tipos de descripción que se pueden considerar dentro de la experiencia son: Descripción simultánea a la experiencia, la escrita u oral, y la descripción autónoma o mediada.

Finalmente es menester señalar que la forma en que se describe a la experiencia es espontánea, sólo así se podrá hablar de la esencia de la obra, es decir, cuando se describe sin tener una objetividad que delimita todo la experiencia estética, es cuando se deja hablar al inconsciente, el cual permite llegar a lo originario de la pintura. Este punto tiene una similitud paralela al proceso de creación, cuando se señalaba que el artista pintaba de manera espontánea, lo cual permitía que el inconsciente se expresara en cierta medida. De igual forma, el que hace la descripción fenomenológica, se convierte también en un artesano de un relato, que si bien es una metodología, no lleva una sistematización rigurosa, sino que está abierta a la propia palabra fluida del relator.

2.4 El aporte final de la teoría merleauPontiana: Lo invisible

El término de invisible fue un eje central en la propuesta del autor de interés, el cual se dedicó a tratar el tema de la trascendencia pura. Dicha trascendencia debe estar desligada de cualquier apariencia óptica, lo cual conlleva a un invisible que se produce por el repliegue sobre sí mismo que desencadena el visible actual o empírico. Lo invisible es la culminación del horizonte que predomina sobre todo pensamiento. Se caracteriza por no ser visto y tampoco descifrado, pero es accesible por estar en torno a un núcleo de ausencia¹³².

La conciencia fenomenológica nunca ve aquello que le permite ver, es decir, no es capaz de diferenciar aquello por lo cual las cosas se presentan ante el sujeto. De esta

¹³²*Ibid.*, p. 45.

manera, el autor afirma que la conciencia sensible es “el invisible del visible”, donde lo visible se ha replegado en sí mismo y ha generado una parte interna¹³³.

Para entender la relación que guarda lo visible con lo invisible, hace falta concebirlo como un quiasma que da origen al ser. En otras palabras, el autor Josep Bech señala que: “el ser es aquello que se presenta en todo visible sin ser él mismo visible por principio, con lo cual sólo ‘negativamente’ puede la conciencia acceder a él.”¹³⁴ El Ser para Merleau-Ponty tiene infinitas posibilidades y por tener una cierta ausencia da pauta para pensar en aquello que nunca es completamente. Cuando se presenta algo, ese algo es una cosa fecunda, es dimensión y a la vez es el Ser de la dimensionalidad misma, es decir, cuando una cosa particular se presenta, a la vez abre su universalidad y contiene dentro de sí a la universalidad.

El quiasma ayuda a pensar en un cruce que se da entre el ámbito de lo sensible y lo inteligible, así como la palabra y la percepción, en donde hay una intersección que los hace indistinguibles uno de otro y simultáneos a la vez. El quiasma sirve para concebir el encuentro o cruce entre lo interior y exterior que da lugar a la percepción.

El que ve es parte de lo visible, ya que está dentro de la dinámica donde se le solicita su mirada. Y, cuando Merleau-Ponty utiliza el término de visible, es para hablar de lo que posibilita lo invisible, no de las cosas visibles a simple instancia, y por tanto se puede considerar un horizonte¹³⁵ hegemónico. El repliegue que tiene el visible sobre sí mismo, origina un hueco en su parte interna, de la cual emite una parte diferenciada que es invisible y es la propia visión¹³⁶.

En la segunda fase de su trabajo, Merleau-Ponty en su obra *Lo visible y lo invisible*, carga a la visión de suma relevancia, por ser aquella que renuncia a la cosa como objeto y también al cuerpo del sujeto, esto con el fin de poder llegar a lo invisible,

¹³³ Josep Bech, “De los ‘límites de la fenomenología’ a la ‘Embriología del ser’”, en *Investigaciones fenomenológicas 4*, UNED, España, 2005, p. 267

¹³⁴ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento*, op cit., p. 79.

¹³⁵ Siguiendo a Bech (*Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento*, op cit., p. 232) se puede entender por el término horizonte, como aquello que designa la trascendencia pura, lo cual no contiene ninguna faceta óptica, que todavía no tiene carácter de ser objeto. Es aquella textura que posibilita la percepción y pensamiento, la cual es inaprensible e invisible, y sólo deja ver parte de su contenido.

¹³⁶ Gary Madison, *La fenomenologie de Merleau-Ponty. Une recherche des imites de la conscience*, Université de Paris, Paris, 1973, p. 209.

a aquella profundidad de lo visible. El invisible queda así por ser aquello que sostiene al visible a la vez que se presenta como un hueco a llenar, no es un no visible, sino una visibilidad inmanente eminente.¹³⁷

La teoría de Merleau-Ponty ha dado pauta a nuevas reflexiones más contemporáneas sobre la mirada, como es el caso de Jean-Luc Marion, fenomenólogo francés, quien gracias a los conceptos merleaupontianos como lo visible y lo invisible, es que pudo agregar un nuevo elemento de análisis, que es el de la perspectiva. Este ingrediente que propone, será visto como “una mirada que atraviesa lo visible”¹³⁸, en donde sobrepasará al objeto y se encontrará con un vacío, en el que “sólo se pierde para encontrarse sin cesar.”¹³⁹

La presencia de algo implica una no coincidencia consigo mismo, esto es, nunca está determinado y cerrado por completo, guarda una parte que buscamos conocer y por ello mismo, el fenómeno se encuentra abierto a los demás fenómenos y no de manera cerrada. Lo que se nos da, tiene una cara oculta que escapa a nuestra vista, pero si percibiéramos todo el contexto podríamos notar con mayor claridad a la cosa.

Para seguir la línea sobre el conocimiento de una cosa dada o que se nos presenta, es necesario concebir que toda cosa contiene una **esencia operante**, lo cual está involucrado directamente con lo visible y lo invisible. La esencia operante es aquello que no podemos ver y es omnipresente, es decir, es lo invisible, aquello que está detrás de lo que vemos, como si fuera lo que está detrás de una cortina y que, siguiendo a Merleau-Ponty en su propuesta teórica, el arte tendría el potencial de poder revelar¹⁴⁰, ya que el arte tiene la característica ser autoreferenciado y de dar lugar a que lo invisible irrumpa los espacios entre las palabras, y por ende es inobjetivable.¹⁴¹

Para seguir con la línea de la esencia operante, es importante señalar que para Merleau-Ponty el acto de ver implica vislumbrar más allá de la presentación de la imagen. El fenomenólogo Mauro Carbone, en su libro *L'occhio e lo spirito*, menciona que

¹³⁷ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento, op cit.*, p. 45.

¹³⁸ Jean-Luc Marion, *El cruce de lo visible*, Ellago ediciones, España, 2006, p. 23.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ Josep Bech, *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento, op cit.*, p. 212.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 225.

la vista que va más allá de la primera instancia da presencia a lo que está ausente, “[la vista] (...) no se limita a presentarlo, sino que crea una presencia particular que, como tal, nunca había estado presente antes.”¹⁴²

Tratar el concepto de esencia operante para lo visible y lo invisible es fundamental, ya que es esto lo que se busca alcanzar con un estudio fenomenológico, por ser considerado como el dato o fundamento principal que da cuenta sobre la experiencia misma y su sentido. Lo que las hace operantes es la expresión que se da a la vivencia, en donde los sujetos crean una experiencia referida a través de la descripción y narración. Las esencias operantes son inseparables del ámbito de lo sensible y por ello se consideran simultáneas. Por lo anterior, las esencias o ideas no deben ser tratadas como algo que se estipula bajo la lógica ni como forma abstracta o *a priori*, ya que toman encarnación en los propios cuerpos que se nos presentan.

Recuperando que para este trabajo se tomará en cuenta la pintura abstracta, es oportuno precisar que este tipo de pintura tiene entre sus principios el llegar a las esencias, ya que se ha enfocado en los fenómenos para dejar de lado la discusión entre la realidad y la apariencia. La abstracción, tal como lo señala la filósofa Carmen López, “deconstruyó la representación; negó que el cuadro fuera un trozo de espacio y lo entendió como un modo del aparecer. Abstracción y fenomenología enseñan a ver y pensar la visibilidad, eso que comparece en todo aparecer.”¹⁴³

¹⁴² Mauro Carbone, *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Mimesis edizioni, Milan, 2013, p. 33.

¹⁴³ María del Carmen López Sáenz, “El arte como modelo de comprensión”, *op cit.*, p. 454.

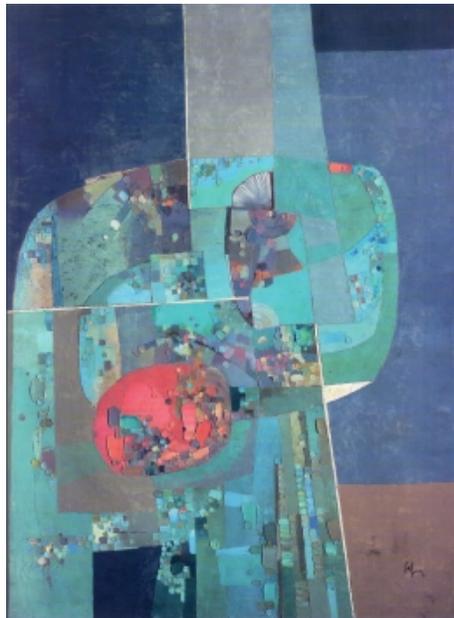
Capítulo 3. Un ejercicio fenomenológico del trabajo de Felguérez

“La visión es el arte de ver las cosas invisibles”

Jonathan Swift, Pensamientos sobre diversos temas morales y entretenidos.

3.1 Preludio a la aparición de la obra de arte abstracta.

Nos encontramos ante una obra de arte que tiene como característica el no tener ninguna figura delimitada. A esta obra se le conoce como “Vuelo espacial”, y data del año de 1959, en la cual se pueden apreciar diferentes formas geométricas que contrastan con los distintos colores presentes. Esta obra del pintor Manuel Felguérez, se caracteriza por haber sido una de las pioneras en el movimiento abstracto en México, ya que, además de haber sido de las primeras de la época en el país, en ella se constata una transformación de la pintura, en donde se prescinde del objeto y de la figura que se habían manejado a lo largo de la historia del arte pictórico en el país.



Manuel Felguérez: **Vuelo espacial**. 1959.

Tal como el propio Felguérez sabía, dentro de las consecuencias que trajo la vuelca al arte figurativo, fue la problemática de la comprensión del arte abstracto, ya que a pesar de que este arte se había gestado en el mundo desde principios del siglo XX, en México imperaba el dominio de la imagen del Muralismo. Por este hecho, el arte abstracto mexicano era una novedad que no se sabía cómo iba a ser bien recibida en el

país, ya que no contaba con el apoyo de las instituciones mexicanas de cultura, y que mostraba una escisión ante lo que se venía mostrando en México.

Una de las grandes incógnitas que se puede experimentar frente a una obra de arte abstracto como la de Manuel Felguérez, es en primer lugar el querer saber qué es lo que se está viendo, esto por el hecho de que frecuentemente se busca un significado sobre las formas que se presentan. De esta manera, se intenta encontrar una forma que dé indicio del contenido de la obra que se aprecia, pero esto se vuelve problemático en el arte abstracto, debido a que en muchas ocasiones no se llega a dilucidar de manera específica lo que está frente al espectador.

En segundo lugar, el hecho de ver que el color y las formas, que aparecen por sí mismas, convierte a la obra en un comunicador directo de diferentes sensaciones, sin que haya una interpretación de por medio, y así el espectador pueda llegar a sentirse perdido ante esto. Relacionado a este punto, se despliega el tercer lugar, en donde se puede ver que hay una recepción cerrada ante el arte abstracto, que pareciera no poder llegar al espíritu del observador y no transmitir ninguna sensación, esto debido a las barreras que ha impuesto el espectador ante la obra.

A partir de esta problemática surge la posibilidad de poder llevar a cabo una investigación que permita reflexionar como eje principal a la sensibilidad, en donde se acentúe el momento en que se presenta una obra de arte abstracto como fenómeno. Con ello se intenta abordar el proceso de la percepción que está comprendido por distintos elementos como lo son: el cuerpo, la visión, la intencionalidad, la sensibilidad, los cuales están insertos en este acto y pueden ayudar a pensar desde otro ángulo teórico al abstraccionismo, el cual hoy en día se le puede llegar a concebir como indescifrable, es decir que está alejado de la comprensión por diversos motivos que se intentarán exponer en el presente trabajo.

En el propio ejercicio que a continuación se desarrolla, se podrán constatar ciertas expresiones del inconsciente que están presentes a la hora de hacer la descripción. Esto es importante, dado que manifiestan no el significado de una obra de manera formal, sino que hablan sobre la vivencia personal que se da en tanto la obra de

arte se presenta frente al receptor. Las formas en que pueden explicitarse es a través de la fantasía, de la imaginación, de la memoria, en tanto el espectador recurre a periodos de su propia vivencia o construye escenarios que no han sucedido, todo esto, a partir de las obras que se le presentan.

Dentro de los elementos importantes a rescatar desde la fenomenología de Merleau-Ponty, está el de buscar las estructuras en que se ordena y organizar una obra de arte y a la vez concibiéndolas en su totalidad. En el siguiente ejercicio se puede entender lo anterior como una manera de interpretar la obra abstracta de Manuel Felguéz. La manera en la que se realizará será a través de la descripción, siguiendo la propuesta fenomenológica, la cual se asienta en la descripción como forma de poder hacer explícito elementos de la experiencia estética.

Con los elementos descritos anteriormente, este trabajo de investigación se centrará principalmente en las aportaciones teóricas que el fenomenólogo francés, Maurice Merleau-Ponty, hizo acerca de la percepción y el papel que juega el arte en este proceso que habla al espíritu, lo cual coincide con las miras que tiene el arte abstracto en general. A continuación, se hablará de lo que es el fenómeno artístico, para poder hacer una revisión sobre la teoría merleau-pontiana respecto a la percepción y que posteriormente, en el último capítulo sirva de guía para poder realizar un ejercicio fenomenológico en la obra de Manuel Felguéz.

Es importante señalar la importancia de dejar ser la obra, es decir, que no sea guiada con interpretaciones previas que demarquen lo que una obra debería comunicar, ya que en la propia contemplación habrá un relato que contar al espíritu, y que para ello es necesario que el espectador tenga la disposición de creer en la obra que se le presenta.

3.2 Un ejercicio fenomenológico a la obra pictórica de Manuel Felguéz

Con los elementos que se desarrollaron en los capítulos anteriores y la referencia que se acaba de mencionar sobre el pintor zacatecano, se comenzará con la parte del desarrollo del ejercicio fenomenológico. Este ejercicio tiene la finalidad de poder hacer

una descripción sobre la experiencia que se tiene al estar frente a diferentes obras del artista Manuel Felguérez. Esta parte práctica estará compuesta en dos partes.

En primer lugar, se hablará sobre la vivencia dentro del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, el cual está localizado en la ciudad de Zacatecas, donde se hicieron cinco visitas para ir dividiendo el recorrido, a fin de dar tiempos con descanso en la experiencia con las obras. La manera de poder relatar esta experiencia será en primera voz, ya que es narrada la vivencia personal como reflejo y análisis de los elementos estudiados en los capítulos anteriores, sin embargo, es importante resaltar que a pesar de que se escribe a través del sujeto Yo, en el transcurso del relato puede notarse una despersonalización del discurso, en donde ya no importa en sí que haya sido la vivencia propia, sino a lo que conduce el relato.

En esta parte se abordará más la descripción simultánea. En segundo lugar, se hará una recapitulación de la visita al Museo Universitario de Arte Contemporáneo, donde se presentaron diferentes obras de Felguérez, sin embargo, se hará énfasis en su “Mural de hierro”, el cual se consideró importante y sobresaliente en toda la exposición, dadas sus dimensiones, de propia composición tanto material como de colores, así como su aportación a la trayectoria de la Generación de la Ruptura, además de estar el hecho de que la propia UNAM lo haya podido rescatar para una exposición que conjuntaba a diferentes artistas de la época, pero que además se caracterizaban por anteponerse a la tradición pictórica de la época. La narración de la segunda parte será a partir de la memoria personal que tuve ante este mural, esto con el objetivo de ver cómo se genera la descripción a partir de los recuerdos.

Es indispensable mencionar que si bien hay una organización de cómo está estructurado el ejercicio, no hay un modelo a seguir en la descripción, sino que se dejará fluir la narración, a fin de que lo espontáneo tome lugar, y así poder permitir al inconsciente expresarse en el relato que a continuación se hace, tal como se mencionó en los capítulos anteriores, en donde tanto el proceso de creación de una obra, así como su experiencia con ella, provienen de un momento espontáneo, en donde el inconsciente toma presencia.

3.2.1 Un recorrido por las obras del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez

La fachada del museo no parece indicar lo que uno se encontrará al interior, ni de las dimensiones que tiene este recinto para resguardar el gran número de obras que tiene a su disposición. Se trata de un edificio que fue una prisión hasta el siglo XX y se reestructuró para convertirse en un museo de arte abstracto en la ciudad de Zacatecas.

La sala con acervo fijo es donde se encuentra la obra de Manuel Felguérez. En un principio se mezcla con la obra de otros pintores de la época que pertenecen a la Generación de la Ruptura. En ellos se va viendo el transcurso histórico de su trabajo pictórico, donde algunos se ven influenciados en diálogo unas pinturas con otras, pero la sala que más destaca es la de los Murales de Osaka.

Al llegar a esa sala, lo que se puede apreciar es un gigantismo de las obras, lo cual me paraliza, me asombra por no esperar ver ese tamaño de murales. Se trata de obras abstractas que miden como 6 metros de altura por 6 metros de ancho aproximadamente. Frente a ellas, una se siente diminuta, la obra se impone ante mí que soy un ser de escasos metros con límites definidos. Pareciera que cada mural me va diciendo: “voy a ser visto porque soy más grande que tú, y tengo mucho que contar. Hay colores y formas dentro de mí, que quizás hay en el mundo y no lo has podido percibir con detenimiento.”

El mural al que me remito en específico es al de Manuel Felguérez, el cual tiene todavía ciertas formas figurativas como el contorno de tres cuerpos humanos femeninos, reconocidos por sus caderas y pechos, éstos conviven con cuadros de tonalidades que van del blanco al negro y naranja, que podrían tratarse como el fondo bajo el que se sostienen dichos cuerpos. El color plateado genera la luz del cuadro y hace que mi mirada quede fija en él un gran tiempo, después regresa mi vista a todo el cuadro en su totalidad. En ciertos momentos, quisiera ponerme en la misma posición que el cuerpo humano que parece figurar de manera horizontal.



Pintura 1. La elaboración de los signos, 1970.

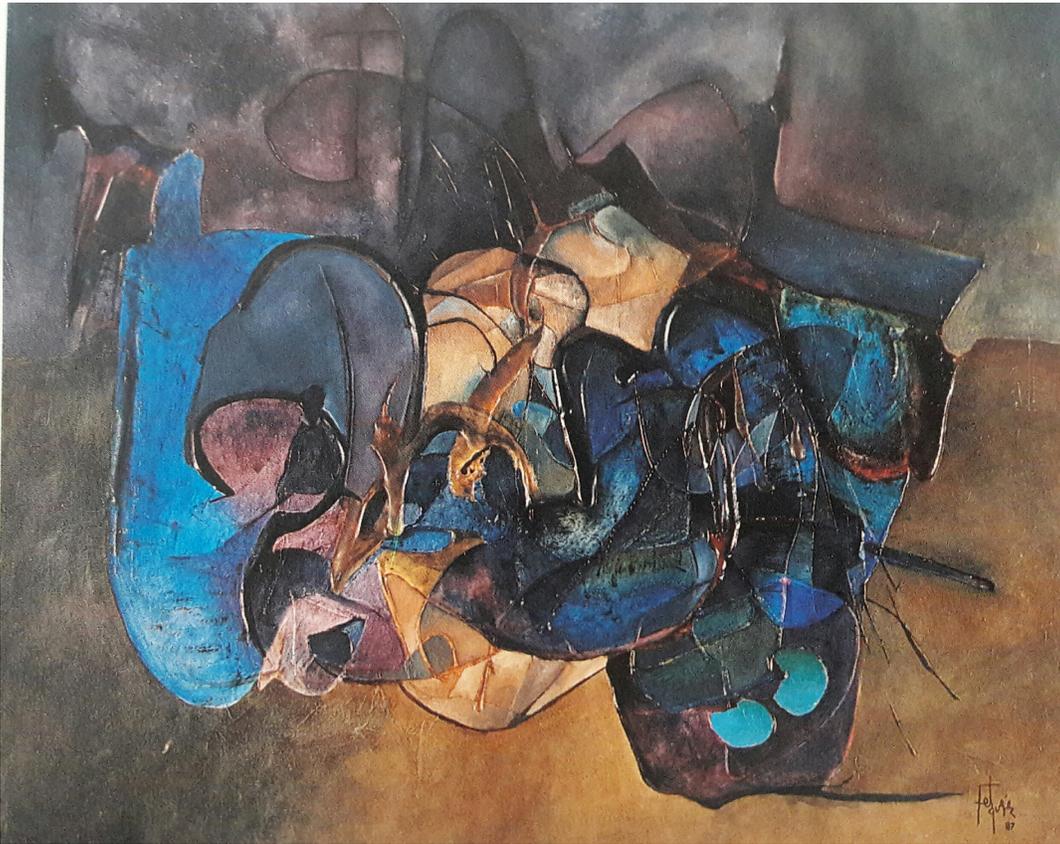
En la parte central convergen formas más oblicuas. El negro parece indicarnos que sostiene todo lo que está sobre él, es el que me hace pensar en lo infinito, en el vacío, en donde casi no hay formas sostenidas, el que da contraste al cuadro y permite acomodarse las figuras geométricas, oblicuas y de los cuerpos humanos.

Yo lo miro desde mi pequeña altura en comparación al mural, lo aprecio hacia arriba, con las ganas de querer tocar esas formas, de introducirme en el cuadro o de poder tener otro tipo de contacto que no sean sólo mis ojos, y es que concibo que mi cuerpo también está participando, al ser consciente de mi condición pequeña, de la manera en que lo tengo que mirar, lo que me hace sentir y pensar.

En otro momento, el cuadro me hace recordar a las películas y programas futuristas que he visto en mi vida, esto lo rememoro desde el color plateado, en donde el color plata prevalece en el color de los robots, trajes intergalácticos y naves, además de que en ocasiones he visto cuerpos desnudos de extraterrestes, de humanos, como si la vestimenta fuera pensada de otra manera. A partir de esto, me pregunto si más bien este cuadro no se tratará de un tema de algún filme de ficción. Me imagino los cuerpos teniendo vida e interactuando con ellos, que se les dibujara una cara y se personalizaran.

El tema sería de tres mujeres en una nave espacial por el universo, el cual es muy oscuro, como el fondo del cuadro. Después de varios minutos, continúo mi recorrido para seguir por otra sala del museo.

Estoy en mi segundo día del recorrido. Ahora estoy situada en una sala del pintor que es de la época de los años 1985 a 1995. Durante esta época Felguérez ya era un artista abstracto por completo, es decir, ya no se reconocen figuras definidas, aunque algunas nos pueden remitir o hacer imaginar figuras de nuestra cotidianeidad. Comenzaré por describir una que me llamó la atención en principio por sus colores, se llama “Agua zarca”. Yo me quedo mirando fijamente los colores oscuros desde el azul al morado, considero que el término zarco no coincide con lo que mis ojos ven. Yo veo un agua oscura, como la del fondo de un océano, que está mezclada con otros seres, que conviven con la arena del fondo del mar.



Pintura 2. Agua Zarca, 1987.

Las formas están centradas, son oblicuas y se definen del fondo, por un contorno dorado que resalta mucho sobre los colores oscuros. Me pregunto si esas formas están luchando por dar forma a algo, si están en una acción progresiva, y han quedado suspendidas en un momento fijo, pero que, si pudiéramos darles oportunidad de seguir su curso, podrían dar otra forma, o quizás seguir en esta lucha constante.

A la vez me hace recrear una idea, de que haya seres acuáticos que estén peleando y muevan las tierras subterráneas del océano, que haya un conflicto en el mundo marítimo que no alcanzamos a ver por estar en la superficie terrestre. En otro momento, me imagino que si a alguien le pidiera pintar un maremoto desde un ángulo superior, quizás se pueda ver de esta manera, en donde los colores se mezclan y no se tiene precisión sobre las cosas por estar en constante y abrupto movimiento. Podría pasar mucho tiempo más viendo este cuadro, porque sus colores me llaman la atención, porque me hace construir escenarios a partir de éste, sin embargo, he decidido pasar a una siguiente obra llamada “Atardecer”.

Esta pintura tiene colores cálidos, que van del rojo al amarillo y un poco café. Desde que la veo siento calor, me imagino que, de poderla tocar, me quemaría la mano, de poder estar dentro de la obra, me sentiría sofocada y con ganas de poder salir. Pienso que así deben ser las protuberancias del sol, las cuales están en constante movimiento, sueltan gases que no forman figuras específicas, sino que conviven unos y otros por una energía que emana del núcleo. Al transcribir mi experiencia, es donde me doy cuenta sobre la posibilidad de activar la *phantasia* frente a un cuadro, dado que la propia narración denota que hay una construcción de un nuevo mundo que quizás parte del cuadro, pero conlleva a otros espacios que no son ejemplo de lo representado en la pintura, sino que se encaminó para llegar a otros puntos tanto de la memoria, como de la *phantasia*.

Los colores, tal como se acaba de apreciar con esta pintura, pueden tener una carga especial, así como lo expresaba el filósofo francés: “El que una cualidad, una región roja, signifique algo –que, por ejemplo, sea captada como una mancha sobre un fondo-, quiere decir que el rojo no es únicamente este color cálido experimentado,

vivido, en el que me pierdo; que anuncia, sin encerrarla, alguna otra cosa, que ejerce una función de conocimiento y que sus partes componen, juntas una totalidad a la que cada una se vincula sin abandonar su lugar.”¹⁴⁴ No hay que olvidar que al ser elementos constitutivos de la estética, el color dota de una sensibilidad a nuestra vista, pero también a nuestro cuerpo, y cuando no hay formas tan definidas que provengan de nuestra vida cotidiana, podemos hacer uso de la imaginación para pensar en lo que remite este cuadro.

Cuando Merleau-Ponty menciona que se pierde, me siento identificada, ya que yo también lo siento así. Cuando enuncio que me pierdo es que comienzo a pensar en otra cosa, que no veo relación con el cuadro, pero me recuerdan mis viajes a la playa, cuando de niña sentía que me acaloraba mucho y tenía que ir a bañarme con agua lo más fría que la tolerara. Esa sensación de que ya no aguantaba más y pensaba que había fuego en mis pies, que no iba a poder dormir y deseaba colocar hielo en las plantas de mis pies.



Pintura 3. Atardecer, 1988.

¹⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op cit., p. 25.

A partir de esta pintura pienso que la mayoría de los atardeceres pueden ser calurosos, cuando se han condensado horas de calor de todo el día, y justo en el atardecer que deseo que ya no haya luz y refresque, sube la temperatura. Con esta idea, me pongo a pensar que, a partir de un color y formas oblicuas, Felguérez me ha podido llevar a una sensación de calor, de sentirme sofocada, y querer pensar y trasladarme a un sitio más fresco, a pesar de que este museo es frío. De cualquier forma, sigo por mi recorrido.

Y dentro del camino hay una obra que llama mi interés por completo. Se trata de una de sus primeras obras abstractas, su nombre es "Vuelo espacial". Tiene diferentes colores que van del azul turquesa al ocre, rojo y café en su mayoría. Lo que llama mi atención de este cuadro es que, al centro de la figura predominante de color azul, hay pinceladas que me remiten al confeti, son diminutas y les dan otra textura, que me hacen recordar a las fiestas, a los componentes pequeños que dan cuerpo a las formas grandes.



Pintura 4. Vuelo Espacial, 1959.

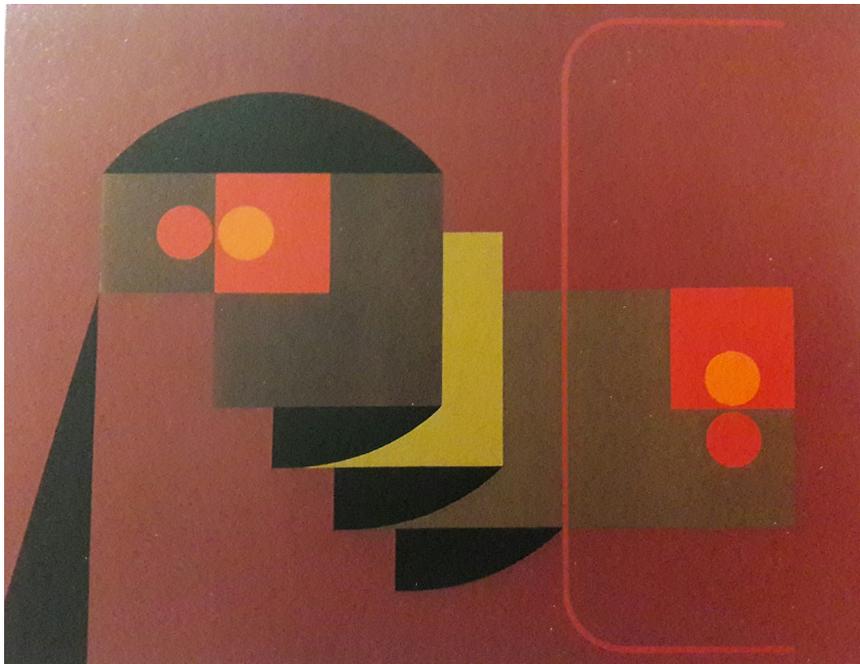
Al pensar en el título que lleva esta obra, pienso que en realidad se trata de un despegue que tenemos con los colores, que me causan una tranquilidad poco fácil de explicar, pero a la vez alegría al pensar en esas pinceladas como confeti. El fondo es diferente, ese es más sobrio, diferente en su textura, más rasposo, menos vivo. A la vez, pienso que este cuadro podría ser visto de diferente forma si se voltea el cuadro, si se lee de un lado al otro, del centro a los alrededores, es como pensar de qué manera comenzaremos a leer el cuadro. Por mi parte comencé por el color rojo, para seguir por las pinceladas pequeñas. Esto me hace pensar en que hay una geografía también para seguir el cuadro. De esta manera también hay una forma de seguir el curso del museo.

Otra cosa que este cuadro me remite es a las fiestas, por un momento me imagino que se trata de una piñata cuyo relleno es de confeti. Recuerdo cuando era niña y me gustaba romper las piñatas, las posadas, los cumpleaños y cualquier fiesta donde estuviera la posibilidad de pegarle a esa caja o jarro de barro, me ponía muy feliz, me hacía sentir fuerte. A su vez me acuerdo que construí una con mi abuela materna y gané el tercer lugar en un concurso de piñatas. Lo que me molestó es que no premiaran a mi abuela que me ayudó a elaborarla, por lo que reclamé al día siguiente en la escuela. El diploma debía decir también Guadalupe Reyes.

Retomando a los símbolos de esta pintura, recupero las nociones de Merleau-Ponty, donde se puede pensar en el sentido de una obra de arte, quien nos dice que se puede tomar: “el ejemplo de una mancha blanca sobre un fondo homogéneo. Todos los puntos de la mancha tienen en común una cierta ‘función’ que hace de ellos una ‘figura’.” (...) Cada parte anuncia más de lo que contiene, con lo que esta percepción elemental está ya cargada de un sentido.”¹⁴⁵ En este caso, cada pincelada minúscula que me hace pensar en los confetis, son partes que componen y dan forma a la obra, que, de no haberla, sería otra muy diferente, le quitarían esta parte espontánea, alegre, colorida que posee este cuadro, que también da forma a la figura central del cuadro.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 25.

Ahora estoy situada en otro espacio y tiempo diferentes. Estoy en el día tres de mi ejercicio. A continuación veré la sala de la abstracción geométrica, aquella que Manuel comenzó con una idea complementándose con el uso de tecnologías como las computadoras. En este proyecto de la abstracción geométrica, el pintor creó un software que podía generar el diseño de sus nuevas pinturas dado los patrones que seguía cada determinado tiempo. Esto generaba la duda de si es posible esto, qué tan inherente es la creatividad en el humano. La respuesta del pintor fue que a pesar de que podía predecir ciertas cosas, había elementos que no le parecían por completo, manchones, errores que él mismo realizaba a propósito o por un descuido.



Pintura 5. La energía del punto cero, 1973.

En esta sala encuentro cuadros muy parecidos que son resultado del diseño de la computadora. A decir verdad, no es algo que me agrade de ver por mucho tiempo porque parecen logos, y no me genera el deseo de quedarme a contemplarlos. Sólo veré uno para ver la experiencia que tengo frente a ese cuadro que se me presenta.

Es un cuadro titulado “La energía del punto cero” lo caracteriza los colores que son naranjas, morados, café y negro. Las figuras que fueron pintadas por Felguérez son muy reconocibles, tales como el cuadrado, triángulo, medio círculos y rectángulos. Las formas rectangulares parecen desplegarse de un centro dirigiéndose hacia el espectador,

como si fueran unas escaleras que van en ascenso hacia el que lo mira. Al centro hay dos círculos naranjas que marcan a los cuadrados y parecieran ser los ojos de esas formas, esto me hace pensar que traigo a colación formas que veo en mi cotidianeidad, tales como las escaleras y los ojos.

Este cuadro creo que lo veo más por los colores que resaltan como la línea naranja de la derecha, por sus figuras, las cuales parecen inmóviles, suspendidas en el vacío, a diferencia de los otros cuadros que había podido ver que me daban la sensación de estar en una acción continua.

Por otra parte, el ver un cuadro que parece algo mecanizado, me recuerda a las películas sobre la revolución industrial, a las fábricas y máquinas como el reloj. Recuerdo a un tío que trabajaba para una fábrica de dulces, y yo deseaba conocerla, pero nunca se pudo. A la fecha tengo un gusto por ver imágenes de máquinas trabajando con tanta exactitud. Me gusta ver los movimientos perfectos de cada una, cómo embonan, dejan caer materiales de manera perfecta. Incluso quisiera ver alguna en estos momentos. Ahora pienso que al hacer una obra desde las máquinas, me da la impresión de que la historia misma ha alcanzado un nivel superior en su desarrollo tecnológico.

En mi cuarto día de visita, decido quedarme viendo un cuadro que me capturó desde su nombre: "Coatlicue". A partir de esta pintura puedo apreciar que Felguérez mantiene una paleta específica en sus trabajos. Son colores relacionados a la tierra, tales como el café, el naranja, el negro, los mismos que impulsan sensibilidades diferentes, tales como el olfato. Y es que al ver este cuadro, quisiera acercarme a oler esta obra, pensar si tienen elementos de la tierra, o sólo es un resultado que se genera con mi imaginación a partir de los colores.

Respecto al cuadro, puedo pensar que queda excelente el nombre, al recordar una figura que ha sido mutilada y puesta en desorden cada parte de sus miembros, es así como se ha hecho la imagen de Coatlicue en México. Y aquí parece que Felguérez recuperó parte del imaginario que tenemos de este mito para llevarlo a un ámbito plástico contemporáneo, donde ya no es el cubismo el que reconfigura las formas, sino

el arte abstracto. Sigo buscando sus brazos y sus ojos y creo encontrarlos, aunque la figura se pierde entre los colores.



Pintura 6. Coatlicue, 1994.

Con esta obra mi memoria se traslada al Museo de Antropología e Historia de México, donde vi por primera vez a la Coatlicue original. Recuerdo que en esa visita escolar, nos explicaron sobre los sacrificios humanos, y en ese momento construía lo que nos iba narrando la profesora, me imaginaba esa piedra ensangrentada de tantos sacrificios realizados. Por un momento me hubiera gustado estar ahí, pero a la vez me habría dado miedo haber participado en ese sacrificio. Por otra parte, pensaba que en la actualidad se llevan a cabo muertes sanguinarias sin ningún fin más que la muerte por sí, y quizás podría ser más tenebroso de lo que un sacrificio podría significar.

Finalmente, en mi quinto día de visitas al museo. El último cuadro que he decidido ver entre decenas que hay del pintor es uno que se llama “La noche de la iguana”, la cual llamó mi atención desde los colores empleados, un azul rey que resalta entre los cafés y ocres terrosos que se mezclan entre el negro en el fondo y en los garabatos que noto en el centro. Lo que veo al inicio es un cuadro desintegrándose, ya que en una parte se ve

definido, pero en otra, las formas se vuelven más difusas, moviéndose. Me parece que el hecho de que existen manchas da lugar a pensar que unos colores pueden relacionarse con otros, anteponerse, fluir, dar origen a otros, resaltar, contrarrestar, estar en rivalidad, dando pie a nuevas formas también.

El color azul es algo resplandeciente que llama mi atención, me hace recordar a ese azul que en el atardecer indica que en poco tiempo llegará la noche, que anuncia una llegada al negro, y, en este cuadro está presente en el fondo. Los colores cafés, me remiten como en la mayoría de sus cuadros a ese elemento terroso, que tiene que ver con el suelo mexicano, pero también con el del estado de Zacatecas, que tiene muchos elementos de tierra al tener entre sus principales actividades a la minería.



Pintura 7. La noche de la iguana, S/F.

Finalmente, puedo señalar que dentro de este cuadro, hasta los detalles finales tienen efectos para el espectador. Por ejemplo, del lado izquierdo, el color negro con café me remiten a una hoja quemada, lo cual le da otra dimensionalidad a la obra, como si tuviera una tercera dimensión o volumen que me acerca la parte central del fondo gris.

Por otra parte, hay manchas, como las que se hacen con el color blanco, que me remiten a pequeñas explosiones, génesis que se hacen sobre la pintura, que me hacen pensar en que hay elementos en la vida que aparecen como pinceladas abruptas, sorprendidas y que están ahí para constituir un fenómeno en el mundo.

Lo que me hace sentir este cuadro es una quietud constante. Como si viajara al mar y estuviera viendo su horizonte, hay algo del cuadro que me transmite paz, quizás se deba al color azul, o quizás a que sus colores no se ven tan violentos como los del segundo cuadro. Pienso en los momentos que he sentido esta quietud y creo que son en contadas ocasiones: alguna vez en Oaxaca, otra en la playa. Lo que definitivamente me gusta es que me traslada a esos espacios.

Con esta parte se cierra la descripción directa de una visita al museo de Manuel Felguérez, la cual fue casi simultánea, haciendo anotaciones, grabaciones y tomando fotos sobre los cuadros que me interesaban, para poder hacer una reconstrucción de lo que vi y vivencí en este recinto. Por otro parte, agregaría el hecho de que a pesar de que la descripción se hace desde diferentes vías, hay sensaciones que son difíciles de captar y que surgen al instante, como el instante en que entré a la sala de los Murales de Osaka, en donde mi piel resintió el frío y puso mi piel sensible (de gallina) cuando vi las dimensiones de todos los murales y percibí mi propia dimensión. Por ello, es importante considerar que las palabras en ocasiones no son reflejos exactos sobre la vivencia de alguien que ha tenido una experiencia estética, cualquiera que se haya tenido, pero se intenta capturar parte de su sentir.

La segunda parte de este ejercicio consta de la memoria y la imaginación. Mi segundo relato irá encaminado a recordar una obra que vi de Manuel Felguérez en el MUAC. La exposición trataba sobre la generación de la ruptura. La obra de la que hablaré es un mural de hierro de los años 60's que pertenecía a Cinépolis y que estaba colocado en el cine Diana, antes de que perteneciera a la cadena de cines.

Este mural es el que más me ha dejado en un estado de contemplación, de querer recorrerlo una y otra vez, y lo camino, lo veo, camino de regreso para leerlo y verlo de otra forma. Sus materiales son desechos de metal, es decir, está hecho de basura que pudo soldar y dar formas. Yo lo llamaría un mural en tercera dimensión, que podría tocar, pero no está permitido por políticas del museo, pero que quizás podría dar otra experiencia si fuese posible.

A pesar de que sus materiales son duros, el efecto que me genera no es de algo estático, dado que hay partes más finas que dan dinamismo dentro de él. Hay un engranaje que me remitía a un motor de un tren, o de algo grande como un avión. A la parte interna que hace que algo funcione, lo cual me hace pensar en poder capturar esencias, lo que hace ser, es decir, la parte oculta o interna de nuestro ser. El mural es grande, pero sobre todo al horizonte, de nuevo, veo que mi cuerpo en comparación con él se vuelve diminuto, que lo recorre y éste se deja ver.





Mural de hierro, 1961.

Las formas que se pueden apreciar son figuras geométricas básicas, como el cuadrado, rectángulo, círculo, triángulo, pero que están sobrepuestos unos con otros, y que al compás de las luces que van subiendo y bajando, pareciera que llevan un ritmo para ser leídas. El fondo que era amarillo, parecía decir que él sólo está para contrastar las formas que subyacen de él, es la base, en la que uno no se fija detenidamente, ya que hay formas magnánimas que se anteponen y demandan ser vistas.

Un metal que venía de la basura y acabó en el Museo de Arte contemporáneo de la UNAM. Una nueva modalidad de hacer un reciclaje, un reúso que tiene que ver con el arte y la estética, otra nueva forma de ver los desechos ante mis ojos, que me permitirán pensar nuevas formas de muchos materiales que tengo en la vida cotidiana, incluso de la basura, como lo es este caso.

Por un momento me detengo a imaginar la proveniencia de estos materiales, de dónde habrán salido, si Felguérez sabría de qué basurero los recogieron, si tuvieron limpieza, o cómo habrá sido su proceso para uso. Pero en un segundo momento, me voy más atrás y me imagino si ese metal habrá sido algún carro, por ejemplo, de los años 50 y simplemente dejo de funcionar, que en su época hubiera sido muy popular o exitoso y

que su conductora fuera muy feliz con él, hasta que tuvo un accidente y prefirió dejarlo. Ahora está en el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM, hace un tiempo en el Cinemex Diana, y así se ejemplifica claramente cómo va cambiando la materia, la forma y los espacios en donde se presenta la materia. Ahora es una obra de tres dimensiones, un mural con superficie, antes, no sé que haya sido.

Pero el punto básico al que me remite este cuadro es el hecho de tener otro a dimensionalidad, en donde se ve un mural con cuerpo, tal como el mío, que no queda en dos dimensiones, sino en tres. Las formas que veo, tiene un realzado que parece despegarse del cuadro para integrarse a mi entorno. Por un momento pienso que se trata de una escultura que está inserta en un lienzo, pero veo que de eso se trata esta obra, de jugar con las dimensiones a las que estamos acostumbrados como espectadores. La obra tiene cuerpo, me habla, yo por mi parte lo recorro y lo escucho. Al final me constato de que esta obra además de ser abstracta, tiene la aportación de hacerme pensar sobre mi cuerpo, sobre el suyo y de pensar en nuestro origen, que parece venir del mismo principio, pero hemos pensado tanto conceptualmente, que se ha separado lo abstracto de lo definido. Con esta obra me cuestiono sobre lo figurativo y lo abstracto, que parecen tener lugar gracias a un mismo principio que es el de la representación.

Conclusiones

El presente trabajo de tesis tuvo diferentes aportaciones, reflexiones finales, así como cuestionamientos que se fueron dando a lo largo del desarrollo de la investigación.

En primer lugar, se puede señalar la aportación que tiene esta tesis, que va desde un sentido teórico hasta uno empírico. A partir del comienzo de la revisión de fuentes acerca de la fenomenología aplicada, se pudo notar un escaso material que condujera y sirviera de apoyo para la tesis. De ahí se despliega la afirmación de que este trabajo que trata por ser un ejercicio sobre el arte abstracto visto desde la fenomenología es un tema que poco se ha realizado desde la Filosofía, lo cual nos permite vislumbrar y concebir la labor de la fenomenología aplicada desde un ámbito estético, donde se puede abordar tanto una corriente artística, pero también sus propios conceptos como son la experiencia, la percepción, el cuerpo, el sentido, la mirada, para así poder llevar a cabo el propósito de la tesis de realizar el ejercicio fenomenológico.

En segundo lugar, el tema de esta tesis pudo aportar elementos para pensar en una experiencia diferente en el arte, que no va enfocado a la enseñanza de elementos teóricos, históricos o de datos sobre las obras, sino que va más encaminado a pensar en la sensibilidad que toda persona puede tener al estar frente a una obra de arte. Siguiendo ese sentido, se podría ver que una característica inherente al ser humano es la de poder vivenciar cualquier obra de arte, por más compleja que pueda parecer al entendimiento y raciocinio, puesto que quizás se trata de salir de esa lógica racional, y dar una mayor apertura al ámbito de la sensibilidad, que en la tradición filosófica se tuvo relegada y fenomenología quiso rescatar. Por ende, este ejercicio sirve de punto de partida para pensar en otra manera de relacionarse con el arte, que no sea a partir de una enseñanza rígida que señale sus elementos para analizar, sino que sea una vivencia que hable a los sentidos y transforme la propia racionalidad del espectador.

En tercer lugar, cabe destacar la afinidad que se encontró entre la fenomenología y el arte abstracto. Ambos cubren con tres características afines, la

reducción de sus apariencias naturales, la expresión espontánea y la búsqueda de las esencias o formas básicas. Por ende, parecen llevar un camino paralelo y que propuestas como la presente, pueden ayudar a tender puentes a fin de que dialoguen ambas perspectivas.

Dentro del primer capítulo de la tesis, se destaca el hecho de la pregunta sobre lo abstracto, es decir, poder definir qué se entiende por abstracto nos conduce a los trabajos sobre éste, que van desde los artistas y su movimiento del abstraccionismo ruso hasta la filosofía con el trabajo de Hegel, quienes concebían que este estatuto de pensamiento y arte, conduciría a un nivel que no tuviera que ver con la copia del real, que hablara de esencias puras, que no tienen que estar sujetas a las condiciones materiales del mundo. Pero, por otro lado, se pudo ver que, incluso la copia más fiel a los objetos, tienen un nivel de abstracción en su representación, y, por lo tanto, todo ejercicio que tenga que ver con la representación, tiene un nivel abstracto, así como de figuración.

Pero bajo esta línea cabría subrayarse la pregunta por el ¿qué es lo abstracto? Si se trata por ser un nivel mental, visual, comunicativo o cómo puede definirse este concepto. Siguiendo con esta pregunta, se puede pensar que lo abstracto es una base sobre la que se forja tanto el pensamiento como otras acciones humanas como es el arte, en donde no pasa de inmediato por un nivel de raciocinio sino por otro de la sensibilidad, sin que tenga que estar definido bajo formas exactas, y esto no sucede únicamente en el plano de la producción artística, sino también en el de la recepción, cuestión en la que se centró Merleau-Ponty con su trabajo sobre la percepción. Otro agregado dentro de este apartado, es que se pudo hacer una reflexión en torno a las condiciones para que se pudiera gestar el arte abstracto, haciendo una lectura de Hegel, en donde se concibe que dado el transcurso de la historia en el arte, es posible pensar en un arte que sea independiente del modelo de la representación para poder trabajar con la inteligibilidad, y ese modelo para esta tesis es el abstraccionismo.

Por otra parte, el hecho de abordar un tema como fue el abstraccionismo no sólo nos hace pensar en los términos teóricos de su representación, sino en el desarrollo histórico para que la discusión de esta corriente artística pudiera generarse. En el caso de México existió una reticencia por el propio desarrollo artístico que se gestó después del muralismo, pero que con una nueva ola de jóvenes artistas que fue la Generación de la Ruptura, pudieron darse las bases para desarrollar este arte que desde su nacimiento hasta la actualidad, ha tenido un problema de recepción para los espectadores en general, lo cual está vinculado con una nueva forma de pensar la representación que no depende de la conceptualización sobre lo que se mira, sino también de la sensibilidad con la que se percibe.

Al hablar de la historia del arte abstracto, se puede ver que hay una complejidad inherente en su recepción, al pensar en algo que sólo los artistas saben de lo que trata, y, por lo tanto, es distante al espectador. Esta idea se ha mantenido con los diferentes artistas abstractos, tal como es el caso de Manuel Felguérez, pero es este artista que, sin preguntarse sobre la crítica o recepción a su obra, ha construido conexiones que sirven para vincular al hombre con su obra, tal es el material que usa para sus obras, el cual tiene una raíz cotidiana, como puede ser la propia tierra, metales, que se familiarizan con el entorno mexicano, pero a la vez, hacen imaginar escenarios nuevos que se relacionan con el del país. Asimismo, este ejercicio también tiene la característica de plantear nuevos puentes, los cuales ayudan a pensar el ejercicio de la experiencia estética en el arte abstracto, dado que hay una cierta reticencia hacia este tipo de arte, pero que de alguna forma nos llama su esencia a que no se debe encasillar en la parte racional, sino en la sensible.

En el segundo capítulo, el hecho de haber realizado una tesis de estética desde la visión que brinda el fenomenólogo francés, Merleau-Ponty, permite plantear el plano estético que ya Husserl había trabajado, pero ahora desde un ámbito de las artes visuales, en específico con la pintura, que, desde su análisis sobre Cézanne, resaltaba elementos en donde las artes ayudan a subrayar la parte sensible que posee todo ser humano, ese

elemento que bien pudiera estar siendo relegado por el raciocinio imperante de nuestra época, o que bien ha sido manipulada desde el comercio y publicidad, pero que desde otro tipo de mecanismos, pudiera ser vivenciado.

En las aportaciones conceptuales destaca en primer lugar las condiciones del aparecer del fenómeno, que en este caso es la obra de arte abstracta, ya que depende del contexto en que se da, es cómo se recibirá el fenómeno a través de los sentidos. Lo anterior sirve para preguntarse cómo se presenta una obra de arte, mismo que en el ejercicio se vio una diferencia notoria que radicaba entre museos (espacio), fechas (temporalidad), así como las condiciones personales (disponibilidad) para recibir las imágenes que se investigaron.

Por otro lado, se encuentra la aportación sobre el cuerpo, una condición necesaria para la experiencia estética, y es el primer punto sobre el cual el sujeto toma conciencia de sí mismo para poder considerar a lo que se le presenta, en este caso un cuadro abstracto, el cual tiene formas que no son parecidas a lo que ve en la vida cotidiana, pero que llaman la atención a su visión, sea por el color, la forma, el contraste, o cualquier otro elemento que le genere inquietud, pero que de alguna forma cuestiona al espectador sobre lo que ve, sobre el principio de ese cuadro, al que pertenece también el de su propio cuerpo. Ese principio que todavía no tiene formas estructuradas y definidas, sino que es la gestación de todo lo que puede ser posible, tal como los cuadros de Felguérez los cuales reflejan un constante movimiento, sin definir formas.

La parte fundamental sobre la que versa esta tesis es la experiencia misma, la cual se pudo ver tanto sus componentes, como son la *epojé*, la atención de lo externo a lo interno, y finalmente la de acoger la experiencia, mismos que se ejecutan a la hora de hacer el ejercicio fenomenológico, pero que en la descripción conceptual se pudo concebir la característica de lo que sucede de manera individual en el receptor, en donde opera la intencionalidad operante, la cual no está en función de la conciencia, sino de la propia vivencia, la cual determinará mucho el acontecer de la experiencia sensible. Es este punto el que se desarrollara de manera empírica, donde se va constatando los elementos desarrollados, pero que son de manera inconscientes, para

permitir adentrarnos en lo sensible al estar frente a una obra abstracta del pintor Manuel Felguérez.

Por último, se destaca la teoría de la percepción, la cual va evolucionando en su definición a lo largo de la teoría de Merleau-Ponty, de ser un espacio que conlleva al origen mismo de las cosas, pasó a ser un espacio diferenciador de las cosas. Este concepto fundamental de la percepción vino a modificar el pensamiento de la pregunta de qué al cómo se nos presentan las cosas, coincidiendo con el objetivo de esta tesis de no pensar qué se mira en el cuadro abstracto, sino el cómo se mira. La percepción vino a ser la pregunta por el cómo un sujeto con un cuerpo se relaciona con el mundo y sus objetos a partir de sus sensibilidad, y, que en esta tesis se pudo centrar en un ejercicio con el caso de la obra del pintor zacatecano.

A partir del capítulo tres, donde se realizó el ejercicio fenomenológico, resultaron más preguntas que respuestas, esto puede reflejarse desde cuestionar la diferencia existente entre la expresión escrita que describe la experiencia, y lo que sucede en el momento instantáneo, cuando el cuerpo tiene una experiencia estética, donde se generan sensaciones de asombro, de vulnerabilidad, de atracción, de imaginación, de recordar, de fantasear, de asociar con elementos de la vida cotidiana, entre otros. Dejarse llevar sobre la pura sensibilidad es algo a lo que no se está acostumbrado, sino que se piensa en el dominio de nuestras sensaciones con un fin último, como si éstas fuera el medio para alcanzar un objetivo, pero lo interesante es considerarlas como un fin de estudio también, y este ejercicio sirve como una pauta para considerar a la sensibilidad desde otro modo, no a manera de medio, sino de fin mismo.

En esta parte la descripción tiene una fundamental importancia, dado que es en la manera de narrar la vivencia en cómo se puede mostrar elementos que estudia la fenomenología, tales como la *phantasia*, la memoria, la imaginación, que nos remiten al inconsciente del receptor. Si bien de primera instancia podría parecer que es el escrito de una vivencia en particular, hay que recalcar que el carácter no es anecdótico, ya que la descripción es el camino de la propia fenomenología, pero además al haber una

manifestación del inconsciente, se pueden ver esos puntos que hablan de una racionalidad sintiente. Al hablar de los recuerdos personales que pertenecen a mi memoria, cuando menciono que construyo imágenes que tienen que ver con la imaginación o cuando creo escenarios que no existen y se relacionan con la *phantasia*, no importan en sí su contenido, sino al lugar que me llevó el estar frente a un cuadro teniendo una experiencia estética. Se logra el fin de encaminar al receptor a un sitio sintiente y sensible, y no racional con significados definidos. Desde esa perspectiva se puede afirmar que hay una despersonalización del discurso.

Dentro de este apartado destaca el punto de la *phantasia*, en donde la propia narración de la experiencia da cuenta de una construcción de otros mundos que no tienen que ver con el presente mismo, sino que de manera intermitente se habla de recuerdos, de posibles escenarios que se construyen o bien, sensaciones que se plantean y no se están dando en ese momento. Hay un momento en que la obra que se presenta brinda la posibilidad de abrir nuevas puertas a posibles ideas. Cuando se describía algo que no correspondía con la obra misma, se dejaba ver que ya se encontraba en otra situación diferente que había partido del cuadro mismo y se había dejado encaminar a nuevos espacios a partir de la mera sensibilidad frente a la obra.

Asimismo, se encuentra el hecho de preguntarse lo que es una experiencia estética, la percepción y lo que una obra hace sentir cuando se está frente a ella, en donde la fenomenología hace replantear estos conceptos y que en el ejercicio acontecen sin que pase por la cabeza si se efectúa cada condición o característica de estos puntos. Uno como sujeto de la experiencia está frente a un cuadro y se deja llevar por los colores que se anteponen a nuestra mirada, concibe su cuerpo frente a la obra, pero no es capaz de conceptualizar lo que ve, hasta en otro momento, que es lo que la teoría de Merleau-Ponty acentuaba a lo largo de su desarrollo.

Por otra parte, está el ejercicio de la descripción, que si bien ya se había planteado su importancia como método para llevar a cabo un ejercicio fenomenológico, se tuvieron fuertes cuestionamientos durante la experiencia, sobre el momento adecuado para realizar la descripción, así como también poder transmitir bajo términos

que pudieran reflejar la sensación que en ocasiones es intraducible y genera conflicto en el momento de querer ser cuidadosa con el trabajo de investigación.

Al hacer un análisis tanto del ejercicio como de la parte conceptual desde la fenomenología, se pudo constatar uno de los propósitos de la tesis, que es el de pensar en otro tipo de conocimiento, el cual no depende del raciocinio, sino que es anterior a éste, cuando no hay palabras que atrapen ese conocimiento, y queda en el plexo de la sensibilidad, donde la mirada es la que puede capturar esta información. Esto en consecuencia nos trae la idea de las veces en que uno puede estar frente a un cuadro, tener diferentes sensaciones y no poderlas explicar bajo la palabra, o en ocasiones hacemos metáforas con ellas, para de algún modo poder transmitir al otro lo que ocurrió con nuestro cuerpo y sensibilidad al estar parado frente a una pintura abstracta, la cual nos habla, no bajo conceptos, sino bajo formas que nos conducen al principio que nos rige al ámbito de la visibilidad, y, a su vez, de la invisibilidad.

El poder llevar a cabo una tesis de esta índole generó que hubieran más cuestionamientos y aristas que se desean desarrollar en siguientes investigaciones, sin embargo, el objetivo cumplió con el resultado esperado de plantear otra manera de acercamiento con el arte abstracto, que como se señaló, ha tenido una distancia en el circuito de la obra con el espectador, lo cual podría ser replanteado desde otra manera, que bien la fenomenología puede ayudar desde una parte empírica que nos ayude a nuestra inmediatez en la relación del hombre con el arte, que dan cuenta de un principio bajo el que nos regimos que viene a ser el plexo de la representación, la mirada y la percepción que tenemos del mundo.

Bibliografía:

Álvarez Falcón, Luis, *La sombra de lo invisible: Merleau-Ponty 1961-2011*, Eutelaquia, Madrid, 2011.

Aristóteles, *Organon II*, Gredos, Madrid, 1995.

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, FCE, México, 2010.

Bandrés Ponce, Javier y Rafael Llavona Uribe Larrea, "Percepción, conducta y fenomenología: Los cursos de M. Merleau-Ponty en la Sorbona" en *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 13, no. 2-3, 1992, pp. 153-159.

Barroso, Julia, *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*, Castrillón, España, 2005.

Bech, Josep, *Merleau Ponty: una aproximación a su pensamiento*, Anthropos, España, 2005.

-----, "De los 'límites de la fenomenología' a la 'Embriología del ser'", en *Investigaciones fenomenológicas 4*, UNED, España, 2005.

Carbone, Mauro, *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Mimesis edizioni, Milan, 2013.

Cladakis, Maximiliano, "Ontología e intersubjetividad desde el debate Sartre/Merleau-Ponty" en *DEVENIRES (XIII)*, México, 2012, p. 43.

De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1995.

Del Conde, Teresa, *Derroteros. Manuel Felguérez*, CONACULTA, México, 2009

Depraz, Natalie, *À l'épreuve de l'expérience*, Zeta, Francia, 2011.

Diprose, Rosalyn, Jack Reynolds, *Merleau-Ponty Key concepts*, Routledges, Londres, 2008.

Driben, Lelia, *La generación de la ruptura y sus antecedentes*, FCE, México, 2008.

Dufourcq, Annabelle, *Merleau-Ponty: une ontologie de l'imaginaire*, Springer, Francia, 2012.

García, Angélica, et al., *Manuel Felguérez. Constructive invention*, RM, México, 2009.

García Ponce, Juan, *La aparición de lo invisible*, FCE, México, 1992.

Golding, John, *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, FCE, Madrid, 2004, pp. 79-142.

Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, España, 2006.

Hansen, Mark B., "The Embriology of the (In)visible", en *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, ed. por T. Carman y M. B. Hansen, Cambridge, 2005.

Harrison, Charles, et al., *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, AKAL, Madrid, 1998, pp. 189-254.

Hegel, Friedrich, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, 2 vols., trans. T. M. Knox. Clarendon, UK, 1975.

Henry, Michel, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Ed. Siruela, España, 2008.

Husserl, Edmund, *Lógica formal y lógica trascendental*, UNAM, México, 1962.

-----, *Meditaciones Cartesianas*, ed. E. Ströker, Hamburgo, 1977.

Juanes, Jorge, *Kandinsky/Bacon. Pintura del espíritu pintura de la carne*, ITACA, México, 2004.

Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Ed. Premia, México, 1989 (1911).

-----, *Escritos sobre arte y artistas*, Ed. Síntesis, Madrid, 2003 (1927).

- , *Punto y línea sobre el plano*, Ed. Labor, Barcelona, 1995 (1926), pp. 10-15.
- Kuspit, Donald, *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006.
- Larison, Mariana, "Merleau-Ponty: Filosofía y pintura", en *Cadernos de estética aplicada*, Brasil, No. 8, 2010, 1-11.
- López Sáenz, María del Carmen, *El arte como racionalidad liberadora*, Madrid, Ediciones UNED, 2000.
- , "El arte como modelo de comprensión", en *Thémata. Revista de Filosofía*, España, vol. 39, 2007, pp. 451-457.
- , "¿Qué es lo que hace que el post-arte sea arte? Estética e interpretación en *Estudios filosóficos LVI*, España, 2007, num. 163, pp. 493-519.
- , "Dos fenomenologías del sueño M. Zambrano y M. Merleau-Ponty", en *Aurora. Papeles del seminario de María Zambrano*, España, 2007, pp. 16-25.
- , "Rehabilitación de la memoria en la concepción del tiempo de Merleau-Ponty", en Ramírez (coord.) *Merleau-Ponty viviente*, Barcelona, Anthropos, 2012, pp. 389-418.
- , "De Husserl a Merleau-Ponty: Del cuerpo propio como localización de sensaciones al movimiento de la *chair*" en *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporeidad*. Plaza y Valdes, México, 2014.
- , "Aproximación fenomenológica a la razón mediadora de Zambrano. Intuición y creación" en *Revista de Filosofía*, vol. 38, núm. 2, 2013, España, pp. 35-59.
- , "Merleau-Ponty y Zambrano: El logos sensible y sintiente", en *Aurora. Papel del Seminario de María Zambrano*, España, Núm. 14, 2013, pp. 104-118.
- , *Merleau-Ponty o el arte de la visibilidad*, Ágora, Madrid, 1998.
- Madison, Gary, *La phenomenologie de Merleau-Ponty. Une recherche des imites de la conscience*, Université de Paris, Paris, 1973.
- Marion, Jean-Luc, *El cruce de lo visible*, Ellago ediciones, España, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Filosofía y lenguaje*, Proteo, Buenos Aires, 1969.
- , *Fenomenología de la percepción*, Planeta, México, 1993.
- , *La nature. Notes. Cours du Collège de France. 1955-1959 et 1961-1961*, edición de Stephanie Ménasé, París, 1996.
- , *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 2004.
- , *Le primat de la perception et ses consequences philosophiques*, Grenoble, Cynara, 2009.
- , *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 2012.
- Moreno, César, "Sin objeto: epojé, vanguardia y fenomenología" en *Revista UNED*, núm. 6, 2008.
- Moszynska, Anna, *El arte abstracto*, Destino, Barcelona, 1996.
- Pippin, Robert, *The persistence of subjectivity*, Cambridge University, Inglaterra, 2005, pp. 279-306.

Rapelli, Paola, *Kandinski. Los colores del entusiasmo, del expresionismo a la abstracción*, Electa Bolsillo, Madrid, 1999.

Richir, Marc, "Phantasia, imaginación e imagen" en *Investigaciones fenomenológicas*, num. 9, 2012, pp. 333-347.

-----, "Imaginación y *phantasia* en Husserl" en *Eikasia. Revista de filosofía*, año VI, 2010, pp. 419-438.

UNAM, *La era de la discrepancia. Arte y cultural visual en México 1968- 1997*, MUCA-UNAM, México, 2007.

Wandenfels, Bernhard, "Visión plástica. Merleau-Ponty tras las huellas de la pintura", en *Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, España, 2008, pp. 343-372.

Otras fuentes:

CONACULTA-FONCA. Manuel Felguérez. El espacio Múltiple. México, 1999. DVD multiregional.