

FELIPE A. MATTI

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

PROFUNDIDAD: EL CUERPO Y EL COLOR EN MERLEAU- PONTY Y DELAUNAY

DEPTH: BODY AND COLOUR IN MERLEAU-PONTY AND DELAUNAY

mattifelipeandres@uca.edu.ar

Recepción: 06/04/2021

Aceptación: 11/06/2021

RESUMEN

Este artículo tiene como fin trazar la relación entre el filósofo Maurice Merleau-Ponty y el artista Robert Delaunay con respecto al tema de la corporalidad y visibilidad de la obra de arte. Dichas nociones son desarrolladas por el filósofo en su escrito *El ojo y el espíritu* y por el artista en *Del cubismo al arte inobjetivo*. Asimismo, Merleau-Ponty refiere explícitamente a Delaunay en dicho texto, debido a lo cual es posible plantear una correspondencia entre uno y otro, sobre todo, en lo que concierne a sus teorías estéticas. La tesis que intentaré defender en este artículo es que la estética desarrollada por Merleau-Ponty es influenciada por los escritos de Delaunay. Así, entonces, se entabla una conversación entre el filósofo y el pintor, formulando una estética que vincula a ambos. Intentaré, por lo tanto, mostrar las similitudes entre los dos; que van desde la importancia del color, la profundidad del Ser expresada en la pintura hasta la recepción corpórea y creativa de la obra de arte.

PALABRAS CLAVE

Merleau-Ponty, Delaunay, profundidad, corporalidad, visión.

ABSTRACT

This article aims to establish the relationship between the philosopher Maurice Merleau-Ponty and the artist Robert Delaunay regarding the corporeality and visibility of the work of art. These notions are developed by Maurice Merleau-Ponty in his text *The eye and the spirit* together with the theory of inobjective art of Robert Delaunay, expressed in *From cubism to inobjective art*. Moreover, Merleau-Ponty explicitly refers to Delaunay in this text, so it is possible to outline a correspondence between both, especially, regarding their aesthetic theories. The thesis that I will try to defend in this article is that the aesthetic developed by Merleau-Ponty is influenced by the writings of Delaunay. In order to accomplish this, I will try to showcase the similarities between both; such as the importance of colour, the profundity of Being expressed in painting or the corporeal and sensational reception and creation of the work of art.

KEY WORDS

Merleau-Ponty, Delaunay, Depth, Corporality, Vision.

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se analiza la obra de arte y su visibilidad desarrollada por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) en su escrito *El ojo y el espíritu*. Aquí, Merleau-Ponty hace referencia en más de una ocasión al escrito *Del cubismo al arte inobjetivo* de Robert Delaunay (1885-1941), que en rigor fue una recolección de diversos textos inéditos del pintor a cargo de Pierre Francastel. Entre dichos textos hay paralelismos destacables como, por ejemplo, la importancia del color, la profundidad del Ser expresada en la pintura o la recepción y creación corporal y sensorial de la obra de arte. Estas similitudes, junto con el reconocimiento de Delaunay por parte de Merleau-Ponty, permiten entablar una conversación entre ambos. A partir del diálogo surge la siguiente hipótesis: la estética desarrollada por Merleau-Ponty en el escrito *El ojo y el espíritu* puede ser utilizada para analizar teórica y filosóficamente el arte de Delaunay. Así, entonces, se comenzará por analizar la estética del filósofo francés para luego referir fragmentos de *Del cubismo al arte inobjetivo*, entablando un diálogo y formulando una estética que vincule a ambos.

La relación directa entre Maurice Merleau-Ponty y Robert Delaunay no ha sido abordada de manera específica en la actualidad, no obstante, sí se encuentran muy valiosos estudios que recogen el pensamiento del filósofo en relación con el arte y lo asocian directamente con Paul Cézanne (1839-1906) y Paul Klee (1879-1940), por nombrar algunos. En este sentido, Galen Johnson (2013) analiza la estética de Merleau-Ponty partiendo de los artistas arriba mencionados, quienes explicitaron su deseo de expresar la verdad a través de su pintura,¹ para analizar la manifestación de la verdad en la relación entre el artista y el pintor. De hecho, esta verdad se origina en la percepción, en la vida, que se encuentra arraigada al movimiento corpóreo. Asimismo, anteriormente (1993), Johnson también analizó de las nociones de “profundidad” y “deseo” en *El ojo y el espíritu*.

Más extensamente, Rajiv Kaushik realiza un estudio de la estética tardía de Merleau-Ponty en *Art and Institution Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty* (2011). Aquí, Kaushik busca estudiar la noción de *institución* que el filósofo retoma de Edmund Husserl. La misma describe la manifestación de la apariencia en su estado previo, es decir, anterior a la objetividad y subjetividad; esta aparición, por lo tanto, contiene una fuerza generativa irreducible a la mera cognición o a un orden objetivo de eventos temporales. La obra de arte, en sí misma, tiene una fuerza propia de aparición que perfora al Ser de una determinada manera, dicha manera sería explicada, en principio, por la noción de

¹ Por ejemplo, Paul Cézanne buscaba dar a conocer sus sensaciones, es decir mostrar lo que acontecía dentro suyo tal como era, verdad pura, sensación. Esto puede observarse en las *Opiniones* de Emile Bernard publicadas para *L'Occident* hacia 1904.

“institución”. La obra de arte muestra los elementos del Ser, los hace visibles atravesando los cuerpos y el campo donde se presentan.

En una nota similar, Mauro Carbone, en *The flesh of images: Merleau-Ponty between painting and cinema* (2013), analiza diversas nociones de la estética del filósofo francés. Una de ellas, por ejemplo, es la aquí abordada, a saber, el “hacer visible” del arte. Es destacable la labor del estudio aquí mencionado en tanto que penetra profundamente el arte actual haciendo una evaluación a partir de la filosofía de Merleau-Ponty. Por último, Donald Landes analiza la expresividad de Paul Cézanne por medio de la filosofía de Merleau-Ponty. En el quinto capítulo de *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression* (2013), Landes analiza la “fenomenología de Cézanne”. El pintor, en su compromiso de “ir hacia el motivo”, de entablar un verdadero diálogo con la Naturaleza, ejercía nada más y nada menos que el método fenomenológico propiamente dicho, dado que los objetos brotan de la combinación de tonos y colores tal y como son aquellos percibidos, sentidos. Esta reducción fenomenológica realizada por Cézanne busca expresar las cosas tal y como son ellas mismas.

En este escrito, no obstante, lo que se busca es mostrar la influencia de Robert Delaunay sobre Maurice Merleau-Ponty, la cual es explicitada en el escrito *El ojo y el espíritu*. Así, el propósito del trabajo es analizar la estética del arte abstracto, la función de la sensibilidad y la corporalidad en la pintura, y luego indicar en qué medida Merleau-Ponty se sirve de ella para formular su propia estética, particularmente en el texto ya mencionado.

2. EL CUERPO VIDENTE Y VISIBLE

“Es prestando su cuerpo al
mundo que el pintor cambia
el mundo en pintura”
(Merleau-Ponty, 1985, p. 15).

¿Cuándo hay visión? ¿Cuándo hay tacto? Esta pregunta es esencial a la hora de pensar el arte, más aún el arte pictórico. En efecto, el que algo sea perceptible implica que en algún momento el cuerpo devino visible. Esto ocurre, señala Merleau-Ponty,

Quando un determinado visible, un determinado tangible, se vuelve sobre todo lo visible, todo lo tangible del que forma parte, o cuando súbitamente se encuentra rodeado por él, o cuando, entre él y ellos, y por su intercambio, se forma una Visibilidad, un Tangible en sí, que no pertenecen propiamente ni al cuerpo como hecho ni al mundo como hecho. (Merleau-Ponty, 2010, p. 126)

Como cuando de dos espejos enfrentados nacen dos series infinitas de imágenes encastradas ajenas a las superficies donde están depositadas, formando así una pareja, una pareja incluso más real que cada una de ellas, que capta nuestra atención y produce en

nosotros un movimiento que se extiende más allá de nuestra posición anclada, sujeta al cuerpo. Así, el vidente es atrapado por lo que ve. El vidente está cautivado de tal manera que no ve más que a sí mismo, la visión que él ejerce sobre las cosas le es devuelta completamente, vidente y visible sufren cada uno la visión de todas las cosas. En otras palabras, “yo me siento mirado por las cosas, mi actividad es idénticamente pasividad” (Merleau-Ponty, 2010, p. 126). Como el pintor, uno no puede ver en el afuera, como ven los demás, el contorno del cuerpo que uno habita. De manera que vidente y visible se remiten el uno al otro, y ya no se sabe quién ve y quién es visto.

Esa Visibilidad, esa generalidad de lo Sensible en sí, es lo Merleau-Ponty dará nombre de “carne”. La q no es materia, en el sentido de corpúsculos de ser que se suman o se continúan unos o a otros para formar los seres. Asimismo, lo visible tampoco es hecho ni suma de hechos (materiales ni espirituales), ni es representación para un espíritu: “un espíritu no podría ser captado por sus representaciones, no aceptaría esa inserción en lo visible que es esencial para el vidente” (Merleau-Ponty, 2010, pp. 126-127). En definitiva, la carne no es materia, no es espíritu, no es substancia. La carne es un *elemento*, una cosa general, a medio camino entre el individuo espacio-temporal y la idea. La carne es un elemento del Ser.

La carne es un adherente al lugar y al ahora. El vidente está anclado al sitio desde el cual arroja su mirada sobre las cosas. La carne es lo que permite que las cosas posean sus caras, la imposibilidad de envolver a una todas las cosas con la mirada, provoca que el ojo se dirija hacia las cosas, que las recorra.

Porque, si hay carne, es decir, si la faz oculta del cubo irradia en alguna parte tan bien como la que tengo ante mis ojos, y coexiste con ella, y si yo que veo el cubo también pertenezco a lo visible, soy visible además, y si él y yo juntos estamos capturados en un mismo «elemento» [...] esa cohesión, esta visibilidad de principio, triunfa sobre toda discordancia momentánea. (Merleau-Ponty, 2010, p. 127)

El mundo es una totalidad de cuerpos en constante movimiento. El cuerpo operante y actual es, por lo tanto, un entrelazado de visión y movimiento. De esta manera, comenzar por analizar los cuerpos en sí mismos y sus propiedades es primordial. Esto es así porque tenemos acceso al mundo por medio de nuestro cuerpo, y, más aún, a aquél mundo “invisible” que denota la pintura. Hay un trasfondo del Ser, que se encuentra plegado en el espacio, el cual es solamente accesible a través del arte; sensaciones que son reflejadas en los elementos del mundo pero que no son los elementos, fuerzas invisibles que atraviesan los cuerpos, que los perforan de lleno. Nosotros somos cuerpo, de hecho es a través de nuestro cuerpo que hay mundo para nosotros: lo podemos ver, tocar, sentir y, sobre todo, podemos dirigirnos hacia él. Esta intención, o direccionalidad, que poseemos muestra cómo el vidente no se apropia de lo que ve, sino que acerca su mirada, se abre al mundo. Cuando vemos algo vamos hacia él, puesto que nos encontramos anclados, fijados en nuestro cuerpo. Por lo tanto, el ojo tiene una direccionalidad, tiene un modo de acercarse a la cosa,

propulsado por el cuerpo que necesita de este acercamiento para observar los demás cuerpos. La visión, entonces, pone en movimiento lo propio del cuerpo, puesto que aquello visible le llama la atención y, para atender, debe dirigirse hacia aquello y detenerse. De esta manera el cuerpo se despliega como una tela flamenca del *seicento*, el cuerpo se abre como un haz de profundidades. El mundo es una plenitud plegada sobre sí, el movimiento hace visibles las zonas sombreadas, inalcanzables para un ojo que no se dirige hacia la cosa. El arte, entonces, tendría como propósito vislumbrar los pliegues, columbrar lo invisible.

Cuando me pregunto lo que es el algo o el mundo o la cosa material, todavía no soy el puro espectador que, por el acto de ideación, voy a ser; soy un campo de experiencias en que sólo se esbozan la familia de las cosas materiales y otras familias, y el mundo como su estilo común; la familia de las cosas dichas y el mundo de la palabra como su estilo común y, finalmente, el estilo abstracto y descarnado de algo en general. (Merleau-Ponty, 2010, p. 103)

Para ir de los cuerpos plegados y en constante movimiento hacia las esencias de las cosas, el vidente tiene que intervenir activamente, provocar la variación de las cosas y el campo donde se mueven. Pero esta variación no es tátil o háptica. Esta variación se produce al suponer cambiada o al poner fuera de circuito tal relación o tal estructura, al observar lo que de ello resulta para los otros, con el fin de distinguir las que son separables de la cosa y las que al contrario no pueden suprimirse o cambiarse sin que la cosa deje de ser ella misma.

La esencia emerge de esta actividad, de esta prueba. La esencia es un invariante, más exactamente: aquello cuyo cambio o ausencia alteraría o destruiría la cosa; y la solidez, la esencialidad de la esencia se mide exactamente por el poder que tenemos para variar la cosa.

Acerca esta ideación de la cosa, esta actividad que provoca la variación de las cosas, Merleau-Ponty arroja un término fundamental para toda la obra del arte inobjetivo. Detrás de la idea, dice el filósofo francés, “están la unidad, la simultaneidad de todas las duraciones reales y posibles, la cohesión de un extremo al otro de un solo Ser” (Merleau-Ponty, 2010, p. 104). Bajo la solidez de la esencia y de la idea está el tejido de la experiencia, esa carne del tiempo.

No hay emplazamiento del espacio y el tiempo que no dependa de los otros, que no sea una variante de los otros como ellos de él; no hay individuo que no sea representativo de una especie o familia de seres, que no tenga, que no sea, un determinado estilo, una determinada manera de manejar el campo de espacio y tiempo que de él depende, de pronunciarlo, de articularlo, de irradiar en torno a un centro enteramente virtual. (Merleau-Ponty, 2010, p. 107)

Por simultaneidad se entiende el entrelazamiento del espacio y del tiempo, la cohesión del anverso y reverso en el cuerpo. Este cuerpo, a partir de la simultaneidad, es visible y tangible como una cosa, vidente y tocante como otra. La simultaneidad es el contacto del cuerpo consigo mismo, lo que produce un desdoblamiento unificador: de modo

que cuerpo objetivo y cuerpo fenoménico giran uno en torno a otro, o se invaden mutuamente.

A lo largo de la segunda parte de *El ojo y el espíritu*, Maurice Merleau-Ponty brinda paradojas disonantes. Una de ellas es que el cuerpo es tan vidente como visible, lo cual puede parecer una obviedad. No obstante, el corazón de la estética desarrollada en este escrito nace de esta noción. El cuerpo tiene su propia autoconciencia dado que se ve a sí mismo viendo, así como se siente tocando. El cuerpo es visible y sensible para sí a través de sí: “Es un sí mismo preso entre las cosas, con una cara y una espalda, un pasado y un porvenir” (Merleau-Ponty, 1985, p. 17). Asimismo, dice Merleau-Ponty, el cuerpo pertenece al número de las cosas, al tejido del mundo. Este tejido es visible para nosotros, para nuestro cuerpo, que es el grado cero del mundo cognoscible y conocido. Partimos de nuestro cuerpo, el cuerpo es nuestro presente en el cual habitan simultáneamente el pasado (nuestras espaldas) y el futuro (nuestro rostro). De esta manera, el cuerpo existe englobado por la simultaneidad. Las cosas no solo se mueven en simultáneo, sino que también permanecen quietas de manera simultánea. El presente es, en esencia, el estado simultáneo de las cosas, lo cual es una noción clave para comprender el arte inobjetivo de Delaunay y, a su vez, para describir la noción de espacio de Merleau-Ponty; “es difícil saber ‘dónde’ está el cuadro que miro” (Merleau-Ponty, 1985, p. 19) remarca el filósofo.

El cuadro no se mira como se mira una cosa, no se fija en su lugar. Así como el reflejo del mundo habita en el agua, el pintor impregna al cuadro del mundo que está grabado en él. De esta manera hay una doble dirección a la hora de atender un cuadro. Por un lado, la intención misma del cuadro que muestra aquello que no es el cuadro en sí mismo, que no es su lienzo, que no es su color ni su figura, sino que son las profundidades del Ser descriptas por esas cualidades; el agua del arroyo, cuando refleja un paisaje, deja de ser el agua, es ahora el paisaje reflejado en ella. Por otro lado: “el ojo ve el mundo y lo que le falta al cuadro para ser cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo” (Merleau-Ponty, 1985, p. 21). Es decir que el ojo, aquello que se conmueve por el impacto del mundo, al presentarse un cuadro, percibe lo que no está *en* el cuadro, en su espacio, *en su ahí*, pero que forma parte del cuadro. El ojo percibe las carencias del cuadro y las completa, concibiendo el mundo que el mismo describe, que se gestó en el ojo del pintor al momento de crear la pintura. Así, la pintura es un mundo visible y parcial aunque completo.

La pintura tiene la cualidad de despertar la visión, en otras palabras, llama la atención y, haciéndolo, torna visibles los aspectos del ser que no tienen espacio, es decir que no “están ahí” estrictamente, sino que son como el espacio mismo, que siempre está ahí, donde sea que se diga que hay espacio. Entonces, la visibilidad del mundo es total gracias a la pintura. El ojo, a través de ella, puede ver el universo entero, es decir, puede estirar totalmente los pliegues del Ser.

“Hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser, respiración del Ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado” (Merleau-Ponty, 1985, p. 25). Así, los cuerpos se vuelven espejos del cuerpo propio, el hombre es espejo para el hombre. De esta manera ciertas cualidades, que en la pintura académica (es decir el neo-academicismo, también conocido como “arte pomposo”) eran puestas a un lado, comienzan a tener más fuerza. Una de ellas, y quizás la más importante, es el color. A partir del color la profundidad y el espacio se hacen visibles.

La pintura tiene la capacidad de hacer visibles la atmósfera, por ejemplo a partir de la división de los tonos que ahogan al objeto y provocan su pérdida de gravedad. Esto es logrado, por ejemplo, por el pintor Paul Cézanne, sobre quien el filósofo francés tiene un valioso artículo intitulado *La duda de Cézanne*, presente en su escrito *Sentido y sin sentido* (1966). La supresión de los contornos precisos, la priorización del color sobre el dibujo, son fundamentales para el pintor, quien es capaz de mostrar la luz.

El objeto ya no está cubierto de reflejos perdido en su relación con aire y los demás objetos, sino que está como sordamente iluminado desde dentro; la luz emana de él y da por resultado una impresión de solidez y materialidad. (Merleau-Ponty, 1992, p. 248)

Cézanne tiene la capacidad de pintar el devenir, logra “pintar la materia en trance de adquirir forma, el orden que nace por medio de una organización espontánea” (Merleau-Ponty, 1992, p. 248). El color es lo que forma la profundidad de las cosas, ella brota de las caras “coloridas” de una manera determinada. La perspectiva vivida, la percepción anclada en la carne, no es fotográfica. La profundidad del color tiene la capacidad de llenar el espacio: “una rosa sobre un papel gris colorea de verde el fondo” (Merleau-Ponty, 1992, p. 249). El color representa el mundo en su espesor justamente porque existe una masa sin lagunas, un organismo de colores a través de los cuales los elementos pictóricos (contornos, punto de fuga, rectas, curvas; etc.) se instalan como líneas de la fuerza. El marco pictórico, entonces, se “constituye vibrando” (Merleau-Ponty, 1992, p. 249).

A través de la pintura somos capaces de ver la profundidad: la blandura y la dureza de los objetos, el reverso y anverso de las cosas.

Si el pintor desea expresar el mundo, es menester que la disposición de los colores encierre ese todo indivisible; de otro modo su pintura será nada más que una alusión a las cosas y no las representará la unidad imperiosa, en la presencia; en la plenitud imposible de superar que es para nosotros la definición de la realidad. Por esta razón, cada pincelada debe satisfacer una infinidad de condiciones. (Merleau-Ponty, 1992, p. 249)

Mirar es hundirse en las cosas sin esperar de ellas más que la verdad. Esta cuestión brota de una paradoja, donde la profundidad en sí misma no es visible, pero se ve en la pintura, en el cuadro. Al estar nuestro cuerpo dentro de la propia profundidad, la misma parece ser invisible. Ella no es otra cosa que eso que está ahí, entre nuestro cuerpo y las

cosas. Pero, a su vez, tal como demuestra Delaunay, las cosas mismas tienen profundidad, lo cual es discernible a partir de la simultaneidad de los colores.

A partir de entonces Merleau-Ponty comienza a analizar el espacio, aquello que es invisible por excelencia pero que siempre vemos, puesto que “el espacio es la evidencia del dónde” (Merleau-Ponty, 1985, p. 36). El espacio se conjuga con la profundidad. La profundidad es nuestra participación del Ser irrestricto, es decir, la profundidad es la participación de los cuerpos en el espacio. El espacio, en definitiva, es un en sí: “cada uno de sus puntos es y es pensado donde está” (Merleau-Ponty, 1985, p. 36). Dicho de otra manera, el espacio habita donde sea que uno diga “aquí hay un espacio”, y, a su vez, se habita a sí mismo, puesto que el espacio es en sí mismo espacio. Esta plenitud universal lleva a que se conciba un mundo repleto de cuerpos en constante movimiento y reposo, donde necesariamente un cuerpo tiene la capacidad de despertar una respuesta de los otros cuerpos, y, a su vez, el continente, en sí mismo, es invisible y solamente se ve a partir de la representación artística, donde el pintor imprime aquello que el mundo le transmitió. Esto, dirá Delaunay, sucede de manera simultánea, son los propios pliegues del Ser estirándose y doblándose continuamente.

¿Cómo es nuestro espacio? “El cuerpo que anima el alma no es para ella un objeto entre los objetos, del cual no extrae todo el resto del espacio a título de premisa implicada. Ella piensa conforme al cuerpo, no conforme a sí misma, y en el pacto natural que la une a él están estipulados también el espacio, la distancia exterior” (Merleau-Ponty, 1985, p. 40). El espacio de nuestro cuerpo no es un modo cualquiera de extensión, como señalar el “aquí” o el “allí”, sino que es el lugar del cuerpo que el alma llama “suyo”, un lugar que habita. Asimismo, señala Merleau-Ponty, no hay visión sin pensamiento, es decir, que no basta pensar para ver sino que la visión es de por sí un pensamiento condicionado, un pensamiento que “nace en ocasión de lo que sucede en el cuerpo” (Merleau-Ponty, 1985, p. 39). El pensamiento es excitado a pensar a partir del cuerpo. Esto expresa la dimensión afectiva, donde se conectan íntegramente el cuerpo y el espíritu, es decir, la facultad de pensar. El alma piensa conforme al cuerpo.

Además del espacio, Merleau-Ponty también se ocupa del tiempo. Esto es así porque la simultaneidad se sucede en la continuidad temporo-espacial, algo puede acontecer simultáneamente tanto de manera espacial (como la superposición de cuerpos en un film) o temporal (la misma persona está presente en dos tiempos distintos a la vez). En sentido netamente temporal las obras de arte, si son grandes, tienen su historia fuera del tiempo. Es decir que su existencia y su capacidad afectiva no se dobllega ante la temporalidad de su materia, o de su cuerpo, sino que la obra abre el campo donde se manifiesta distintamente. Así, el pintor nace en las cosas, viene a sí desde lo visible; pero también en su nacimiento nace consigo aquello invisible. Es decir que el pintor, no la persona sino la “persona-pintor”, nace de la interacción de su cuerpo y pensamiento con el mundo, con las cosas: el pintor

“revienta” la piel de las cosas con su nacimiento, muestra cómo el mundo se hace mundo. La obra de arte es la expresión del mundo.

El cuadro hace ver el movimiento por su discordancia interna: la posición de cada miembro, justamente por lo que tiene de incompatible con la de los otros, conforme a una lógica del cuerpo, es datada de otro modo, y como todos los miembros siguen siendo visibles en la unidad de un cuerpo, es él que se pone a recorrer la duración. (Merleau-Ponty, 1985, p. 59)

Esta discordancia, o si se quiere disonancia, se refiere a la presencia simultánea de los cuerpos en un cuadro. Esta desarticulación de los cuerpos, presentes por ejemplo en ciertas esculturas de Auguste Rodin (1840-1917) o Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783) o en los cuadros de Xul Solar (1887-1963), presentan la simultaneidad del mundo, la realidad, la vida de los cuerpos. Este quiebre de la continuidad temporal es la manera en la que, en realidad, se vive la presencia de los cuerpos. En este sentido, la técnica del *sfumato* davinciana fue el prólogo de la ruptura de los *fauves* o del genio de Cézanne, incluso, la obstinada combinación de colores de Seurat fue, en cierta manera, el intento por acercarse científicamente aún más a la coherencia de los colores.

Todo esto es comprendido en la visión: “La visión es el medio que me es dado para estar ausente a mí mismo, asistir desde adentro a la fisión del Ser, al término del cual solamente me cierro en mí” (Merleau-Ponty, 1985, p. 61). El ojo abre al alma a lo que no es ella misma, y a aquello que no es en sí mismo un cuerpo, pero que para ser visible necesariamente necesita de uno. El pintor intercede y muestra, dando la esencia misma de la visibilidad. Lo visible tiene una “duplicación invertible”, es decir que aquello que se puede ver puede mostrar algo que no es y que antes no se veía. Entonces lo visible se ausenta cuando se ve aquello invisible, se penetra en la profundidad de los pliegues y se vislumbra aquello que habita en la sombra del dobladillo. El color, junto con aquellas otras cualidades sin concepto,² es una ramificación del Ser³.

3. LA SIMULTANEIDAD Y PROFUNDIDAD DEL COLOR

“La obra de arte no es el fruto
de ensamblajes directos o
indirectos de aspectos de la
naturaleza, sino de un
conjunto de formas: es el

² Tales como la profundidad, el color, la forma, la línea, el movimiento, el contorno y la fisonomía.

³ “Hay que comprender primeramente que ese rojo ante mis ojos no es, como se dice siempre, un *quale*, una película de ser sin consistencia, mensaje a la vez indescifrable y evidente, que uno ha recibido o no, pero del que se sabe, si se lo ha recibido, todo lo que hay por saber, y del que no hay, en suma, nada por decir. El rojo exige una aclaración, aunque sea breve, emerge de una rojez, menos precisa, más general, en la que mi mirada estaba presa y se hundía antes de miliario fijamente, de «le fixer», como tan bien se dice en francés” (Merleau-Ponty, 2010, p. 120).

fruto del creador y su fuerza.”
(Delaunay, 2018, p. 48).

La trayectoria del artista Robert Delaunay (1885-1941) es tumultuosa y repleta de vaivenes. En función de la brevedad y propósito acotado del artículo, este escrito se centra primordialmente en la segunda etapa de su vida artística, cuando se separa del cubismo casi definitivamente y comienza a gestar la idea del arte inobjetivo. Desde sus primeros años el francés se codeó con grandes vanguardistas, sobre todo aquellos entusiastas del quiebre que representó Paul Cézanne para la pintura, cuando los cánones estéticos academicistas se vieron revolucionados de lleno. El corazón de la pintura académica sufrió un ataque directo, la línea se extirpó con presteza, abriendo el paso al fulgor del color y su profundidad. La profundidad y la simultaneidad, desde el comienzo, son centrales en el desarrollo pictórico de Delaunay. Estos dos conceptos son también el foco de la teoría estética de Merleau-Ponty que presenta en *El ojo y el espíritu*. Al comienzo, el joven Delaunay va a ser un acérrimo seguidor del cubismo, sus primeros cuadros lo atestiguan. Acerca de *Las ciudades* (1909) el artista anota debajo de una fotografía que guardaba en su libreta:⁴ “Todos los espacios son quebrados y divididos hasta una dimensión infinitesimal” (Delaunay, 2018, p. 52). Pero su voto de confianza en el cubismo durará poco, puesto que, a la larga, el experimentado Delaunay dará cuenta de la “trampa”. El cubismo, aunque extravagante, sigue apoyado en la línea. Ciertamente, la línea perfecta y engañosa que había conocido el arte renacentista había sido cuestionada por el cubismo; ahora se trataba de los límites de la línea, la imitación de la naturaleza pasaba a ser la imitación de la mentira. Los escorzos de la realidad eran puestos simultáneamente sobre el lienzo, provocando un primer momento de confusión y lentamente llevando a la comprensión de la figura. Asimismo, la figura aparentaba ser más viva, gracias a la apariencia multiforme de los objetos. Pero seguían siendo objetos, seguía predominando la línea sobre el color, seguía habiendo geometría, solo que ahora se imitaba a la realidad y no la idea arquetípica de las cosas manifestadas.

En definitiva, faltaba vida. La vida, alega Delaunay, se encuentra en el color, en la profundidad del Ser, que no es más que grados y variaciones de color. Este, en verdad, había sido el mayor descubrimiento de Cézanne (y del impresionismo en general) que luego iba a ser exacerbado por los *fauves*. Delaunay se opuso fervientemente a que el mayor descubrimiento de la estética cezanniana fuera la presunta transformación de la línea y la ruptura del punto de fuga.

Ya en *Ventanas sobre la ciudad* (1911-1912) Delaunay implementaba lo que luego llamaría “el verbo color”. El predominio de la movilidad del color es la dirección que lleva, según el francés, hacia el realismo más grande, un realismo creado y viviente: impactado

⁴ El texto *Del cubismo al arte inobjetivo*, sobre el cual se trabaja en este artículo, consiste de diversos papeles que dejó el artista. Varios de ellos recopilados en pequeñas libretas donde, junto con varias fotografías de sus pinturas, el pintor reflexionaba y comentaba sobre sus obras con la esperanza de, algún día, publicar un libro que termine por sedimentar las bases de su arte; lamentablemente dicho proyecto nunca llegó a realizarse.

por el artista, que nace de las cosas mismas y a su vez viviente por sí mismo, el color vive más allá de nuestros ojos, pero es gracias a nuestros ojos que nace. De esta manera, Delaunay comienza a refigurar temáticas tradicionales, por ejemplo en *Los desnudos de mujer* (1915) el artista busca aplicar estos “descubrimientos” a la representación humana, es decir, la simultaneidad de las formas. Sobre esto, el francés anota: “El desnudo ya no es descriptivo, ni dibujado, ni separado del conjunto en el que se encuentra. Compenetración de las formas del cuadro por la imbricación de todas las partes de avance del cuadro. El espacio de los objetos en relación es como fluídico” (Delaunay, 2018, p. 54). Los objetos, señalará Delaunay a propósito de *Naturalezas muertas* (1916), observan al espectador y son los ojos del espectador que viven en ellos.

Esto es reflejado en una pregunta que reverbera en el ante último capítulo de *Lo visible y lo invisible*, donde Merleau-Ponty se pregunta si “en lugar de decir que estoy en el tiempo y en el espacio, o que no estoy en ninguna parte, ¿por qué no decir más bien que estoy en todas partes, siempre, al estar en este momento y en este lugar?” (Merleau-Ponty, 2010, pp. 104-105).

¿Estoy en todas partes? Se pregunta el filósofo, ¿por qué no afirmarlo? ¿Por qué no eludir el hecho de que estoy anclado en este cuerpo, si espiritualmente me puedo dirigir por fuera de él? Pero el presente visible no está en el tiempo y el espacio, ni, por supuesto, fuera de ellos: no hay nada antes de él, después de él, alrededor de él, que pueda rivalizar con su visibilidad. Lo visible obstruye mi visión, me oculta a mí mismo, a mi cuerpo. Este ocultamiento ocurre a la vez que el tiempo y el espacio se extienden más allá y permanecen a escondidas.

Lo visible no puede así llenarme y ocuparme, sino porque yo, que lo veo, no lo veo desde el fondo de la nada sino desde el medio de él mismo, yo, el vidente, también soy visible. Lo que hace el peso, la consistencia, la carne de cada color, de cada sonido, de cada textura táctil, del presente y del mundo, es que quien los aprehende se siente emerger de ellos por una especie de enroscamiento o de repetición, fundamentalmente homogéneo a ellos, es que es lo sensible mismo viniendo a sí, y que recíprocamente lo sensible es para mí como su doble o una extensión de su carne. El espacio, el tiempo de las cosas, son jirones de él mismo, de su especialización, de su temporalización, ya no una multiplicidad de individuos distribuidos sincrónica y diacrónicamente, sino un relieve de lo simultáneo y de lo sucesivo, una pulpa espacial y temporal en que los individuos se forman por diferenciación. Las cosas, aquí, allá, ahora, entonces, ya no están en sí, en su lugar, en su tiempo, sólo existen en el extremo de esos rayos de espacialidad y temporalidad emitidos en el secreto de mi carne, y su solidez no es la de un objeto puro al que sobrevuela la mente: es experimentada por mí desde adentro en tanto yo estoy entre ellas, y en tanto ellas comunican a través de mí como cosa que siente. (Merleau-Ponty, 2010, p. 106)

Mi cuerpo, que es uno de los visibles, se ve también a sí mismo. Al verse a sí mismo mi cuerpo se hace luz natural que abre a lo visible su interior, para que se vuelva allí mi paisaje. Por lo tanto, lo visible alrededor de nosotros descansa en sí mismo. Hay entre él y

nosotros (en nuestro rol vidente) una intimidad estrecha, “como la del mar y la playa” (Merleau-Ponty, 2010, p. 119). Y, aún así, somos incapaces de fundirnos con él, así como él mezclarse con nosotros. Esta impenetrabilidad se debe a que la visión no puede desvanecerse por completo, no puede desaparecer lo vidente y lo visible. Queda simplemente poder mecernos en la aproximación de la mirada háptica: “sólo podemos aproximarnos más [a lo visible] palpándolo con la mirada, cosas que no podemos soñar con ver «totalmente desnudas», porque la misma mirada las envuelve, las viste con su carne” (Merleau-Ponty, 2010, p. 120).

Lentamente, entonces, Delaunay desarrolla lo que se conocerá como “arte inobjetivo” (hoy en día arte abstracto) también llamado arte constructivo, puesto que se trata de la construcción hacia el plano de la pintura, la habitación de los pliegues del Ser.⁵ Aquí, en el arte inobjetivo, la forma adquirirá una figura circular, donde el dinamismo habita en los contrastes de colores. El círculo, tras el “colorir” de la realidad, es la forma del movimiento, donde se mezcla lo estático y lo dinámico. Los elementos de los pliegues son los colores, los cuales tienen la capacidad de vibrar lento, rápido y extra-rápido. Una exacta combinación de estos movimientos da realidad y da vida, la existencia simultánea de los colores es lo que, en definitiva, hace visible las profundidades del Ser.

La pintura, entonces, es una “concordancia de ritmos”. Al igual que Merleau-Ponty, Delaunay señala que “la pintura es un arte completo, un todo que representa en toda su pureza un hecho plástico, no un efecto (impresionismo), no una alusión (cubismo y simbolismo), sino un acto vivo, humano, creativo, lírico con *medios puros* que son la pintura” (Delaunay, 2018, p. 82). Cortada la línea, disecados los objetos (cubismo), comienza una época de construcción. Es necesario, para Delaunay, un arte que busque una nueva expresión: “La copia de la naturaleza, la posesión del objeto, han ido a la quiebra. El objeto roto no se reacomodará. No hay nada que hacer partiendo del objeto” (Delaunay, 2018, p. 91). Reflexionando sobre *Ventanas* (1912), el artista afirma que es necesario el nacimiento de un arte que ya no tenga nada que ver con la interpretación ni la descripción de las formas de la naturaleza. Así, pintura deviene pintura, es decir, la pintura pinta sus propios elementos; así como el cuerpo se conoce a través de sí, la pintura deshecha el objeto, tornando su realidad la expresión de la realidad misma, de aquello invisible. Enfocándose en el color, el color deja de ser visible y comienza a mostrar aquello invisible. Delaunay llega, entonces, a la conclusión de que “hay que comenzar por lo simple, por la forma viviente” (Delaunay, 2018, p. 93). El espacio es vivificante. El espacio es el hogar de la forma viviente. Estos elementos, es decir los colores, se conjugan con la técnica de lo simultáneo. El contraste simultáneo es profundidad vista (la profundidad de lo visible), es realidad, es forma, es representación: “vivimos en la profundidad, viajamos en la profundidad. Estoy ahí. Los sentidos están ahí. ¡Y el espíritu!” (Delaunay, 2018, p. 106).

⁵ Sobre esto anota Delaunay: “La línea se ha doblegado. La hemos hecho saltar. Continuamos descubriendo la verdadera forma. No nos quedamos en los comienzos. La época actual estalla. Pero lo que hay de viviente tomará la delantera, será el signo de adhesión a la forma viviente” (Delaunay, 2018, p. 66).

Todo es color en movimiento, es profundidad. El mundo es en sí mismo contraste. La distancia de las cosas es la variedad del color, el espacio se describe en colores, al contrario, la línea termina por ser una farsa que busca representar al mundo sin apelar a la representación, sino describiéndolo. El cuadro entonces es el equilibrio *consciente* de las formas, la consonancia de los ritmos de los colores.

Esto mismo será lo que Merleau-Ponty señala como una “maravilla”. En efecto, la maravilla “demasiado inobservada que todo movimiento de mis ojos —más aún, todo desplazamiento de mi cuerpo— tiene lugar en el mismo universo visible que por ellos detallo y exploro, como, inversamente, toda visión tiene lugar en alguna parte dentro del espacio táctil” (Merleau-Ponty, 2010, p. 122) es, en otras palabras, la noción de simultaneidad que desarrolla el pintor francés en sus escritos. Se trata del doble relevamiento y cruce de lo visible y lo vidente, de “lo visible dentro de lo tangible y lo tangible dentro de lo visible” (Merleau-Ponty, 2010, p. 122). La simultaneidad expresa el que estas partes totales de las cosas no puedan superponerse y por lo tanto existen en simultáneo.

4. LA LUZ Y LA SENSIBILIDAD VISUAL

“La visión humana está
dotada de la mayor Realidad
ya que nos viene directamente
de la contemplación del
Universo” (Delaunay, 2018,
p. 153).

En sus *Notas históricas sobre la pintura*, Robert Delaunay ensaya un escrito que titula *La luz*, del cual existen cuatro versiones. Aquí se puede notar la gran influencia que tuvo el texto del artista sobre la estética presente en *El ojo y el espíritu*. Delaunay disemina aquí una serie de nociones que luego, ya sea de modo explícito o implícito, son retomadas por el filósofo Merleau-Ponty.⁶ La luz, señala el pintor, nos llega por la sensibilidad, es decir por nuestro cuerpo y, sobre todo, por nuestra visión. Sin la sensibilidad visual, el ojo no advierte ninguna luz ni, por ende, ningún movimiento. De manera que la luz natural es la creadora de un movimiento que es sensible a nuestra visión a través de los colores. Los contrastes entre colores constituyen la realidad, nuestro mundo. El mundo, a su vez, está dotado de profundidad, el Ser se pliega y deviene en una *simultaneidad rítmica*, lo que quiere decir una consonancia entre los colores que termina por crear nuestra visión. De este modo circular se explica el mundo, a través de la autosuficiencia del cuerpo y la sensibilidad ocular: “El ojo es nuestro sentido más elevado, aquel que comunica de manera más estrecha con nuestro *cerebro*, la *conciencia*. La idea del movimiento vital del *mundo* y su *movimiento*

⁶ Por ejemplo, la importancia del ojo como receptáculo del color, de la luz, o de lo invisible. Asimismo, la profundidad en tanto descrita por la gradación de los colores es cercana a los pliegues de Ser merleauPontynianos (Merleau-Ponty, 1985, p. 46-49).

es *simultaneidad*. Nuestra comprensión es *correlativa* a nuestra *percepción*. *Buscamos ver*” (Delaunay, 2018, p. 153). Este dirigirse al mundo, el buscar verlo, se conjuga con la atracción inherente de la obra de arte. La pintura expresa máximamente el realismo, edifica el puente entre el ojo, que se dirige a las cosas para mirarlas, y lo invisible, que busca ser visto.

Esto se hace presente en una de las ocasiones que Merleau-Ponty cita directamente a Delaunay. Al comienzo del cuarto capítulo de *El ojo y el espíritu*, el filósofo francés recoge la noción de profundidad de varios autores, entre ellos, se encuentra Delaunay (Merleau-Ponty, 1985, p. 49). La profundidad, señala Merleau-Ponty, es la deflagración del Ser que se halla en todos los modos del espacio. Los pliegues de Ser deben ser descubiertos tras la ruptura, tras el quiebre de la “cáscara del espacio” que es lo simplemente visible. La profundidad, para el filósofo, será la manera de mostrar el vínculo, el lazo que ata la solidez del Ser y su variedad. La tela plegada es una tela, pero también es la variación de los pliegues, su luz y su sombra. Esto lleva al color, puesto que el color, en tanto que es sí mismo, no es visible. Tiene la fuerza de hacer visibles las cosas. Volver al color, señala el filósofo, tiene como propósito acercarse al “corazón” de las cosas, es decir, a sus profundidades (Merleau-Ponty, 1985, p. 51).

En una carta a Franz Marc,⁷ Delaunay dice taxativamente que “todo es movimiento” (Delaunay, 2018, p. 194). El universo entero son cuerpos en movimiento, el cual es comunicable a través de los colores, un movimiento armónico donde reina la simultaneidad, es decir la profundidad: los pliegues del Ser: “Mi sensibilidad visual da profundidad a mi conocimiento del universo; en el universo de la simultaneidad ningún sentido iguala esta percepción” (Delaunay, 2018, p. 194).

El pintor, que estalla desde la carne del mundo, que nace y deviene de las cosas, que mira la naturaleza que pinta así como ella lo mira y atrae a él, escoge de sus impresiones aquellas donde la luz del universo muestra lo invisible. Asimismo, la recepción de la obra de arte concuerda con su creación. En su carta a Mademoiselle de Bonin, Delaunay explica que el arte, es decir la vida y el movimiento, no está separado de su representación: “Amo una obra de arte, moderna o antigua, por la *construcción que cae bajo los sentidos*” (Delaunay, 2018, p. 196 [énfasis en el original]). Una representación simultánea es aquella que muestra, que visibiliza el color como movimiento simultáneo, son aquellos movimientos que se *sienten*, que penetran en los elementos del mundo y conmueven al espíritu. La representación atraviesa lo más próximo y profundo del ser humano, su sensibilidad, su cuerpo, el medio que está en el corazón del universo porque participa de él y porque es él. En palabras de Delaunay: “Todo ese movimiento produce innegablemente en la retina, en

⁷ Franz Marc (1880-1916) fue un pintor alemán clave para el movimiento expresionista. Fue el miembro fundador de Der Blaue Reiter, un journal que lentamente se tornó en un movimiento artístico en sí mismo cuyo período duró aproximadamente 3 años (1911-1914). Dentro del grupo del journal, se encontraban Wassily Kandinsky, Paul Klee y August Macke, e.a.

primer lugar, una invitación nueva a la cual usted no está acostumbrado. Su espíritu, luego, se inquieta, y usted busca sentir” (Delaunay, 2018, p. 228).

Por último, al igual que en el primer apartado de *El ojo y el espíritu*, Delaunay también distingue al arte de la ciencia. El arte, señala el pintor, es una de las fuerzas humanas más grandes, se lo padece, pero no se lo explica. Este sufrirlo es en definitiva sentirlo, verlo, acceder a él corporalmente. El arte entonces es viviente, “y la vida jamás se ha logrado explicar” (Delaunay, 2018, p. 263). Así, la obra accede al límite fuera de la historia.

Esto es retomado por Merleau-Ponty. El cuerpo, en su contingencia, guarda también la capacidad de acontecer. La pintura, ciertamente, acontece, quiebra el límite del tiempo, de la historia. La obra misma, a partir de la coloración, de la luz, de la profundidad, se muestra a sí misma por fuera de su corporalidad, ella acontece en cuanto que se muestra. La obra de arte abre el campo donde se manifiesta con otro aspecto,

Es ella la que se metamorfosea y deviene su continuación; las reinterpretaciones interminables de las cuales la obra es legítimamente susceptible, no la cambian sino en sí misma, y si el historiador reencuentra bajo el contenido manifiesto el exceso y el espesor de sentido, la textura que le preparaba un largo porvenir, esta manera activa de ser, esta posibilidad que devela en la obra, este monograma que allí encuentra, fundan una meditación filosófica. [...] Simplemente, puesto que la potencia o la generatividad de las obras excede toda relación positiva de causalidad y de filiación, no es ilegítimo que un profano, dejando hablar el recuerdo de algunos cuadros y de algunos libros diga cómo la pintura interviene en sus reflexiones y consigne el sentimiento de que hay una discordancia profunda, una mutación en las relaciones del hombre y el Ser. (Merleau-Ponty, 1985, p. 48)

La obra de arte, irradia su luz, se distiende a través de todo el espacio, cubriendo toda su infinitad, siendo accesible para quien mire, para quien atienda a lo invisible y sea cautivado por su excedente fuerza vital.

5. CONCLUSIÓN

“El arte no reproduce lo visible; vuelve visible” señala Paul Klee en *El credo del creador* (Klee, 2015, p. 35). El artista no puede escapar al hecho de que es cuerpo, un cuerpo sumergido en un mundo de materia y sensaciones en continuo movimiento, donde inevitablemente está en contacto con alteridades que le afectan. Esta condición del ser humano, a su vez, se conjuga con la capacidad de mirar y hacer ver aquello que penetra el corazón de la materia.⁸

⁸ Sobre la carne que hace visible las cosas y se hace visible ella misma a través del arte (y más concretamente, de la pintura), se recomienda la lectura de “Making visible: Merleau-Ponty and Paul Klee” (Carbone, 2013, p. 31).

“¿Quién no quisiera establecer allí su estancia como artista, en el seno de la naturaleza, en el fondo primordial de la creación donde yace enterrada la clave de todo?” (Klee, 2015, p. 30). Nuestro corazón, palpitante y orientado por el impulso hacedor, lleva al ser humano al fondo. En este fondo, en lo más bajo y cercano del origen, el artista deviene obra. La obra de arte vuelve visible una visión secreta. Detrás de todo esto está el movimiento. El universo es movimiento y está en movimiento: “la obra de arte nace del movimiento, ella misma es movimiento fijado, y se percibe en el movimiento (músculos de los ojos)” (Klee, 2015, p. 39). El artista es el trozo de naturaleza que puede acompañar el movimiento siendo consciente de ello, así, sin frenarse ni deteniendo el devenir de las cosas, el artista crea un instante en el mundo móvil, dice “ahí”, creando un espacio novedoso que permite observar y dirigir la mirada sobre algo que, anteriormente, yacía oculto detrás de la fábrica caótica del mundo.

En este trabajo se mostró la relación directa entre la estética de Maurice Merleau-Ponty desarrollada en *El ojo y el espíritu* y los principios pictóricos expresados por Robert Delaunay en *Del cubismo al arte inobjetivo*.

El filósofo francés propone el ojo y la visión como vía principal de acceso a aquello invisible del Mundo. El cuerpo interviene en la comprensión espiritual de la obra de arte. También, el movimiento de los pliegues del Ser, que fulguran sin ser registrados hasta que interviene el pintor e implosiona en un acto creador, son alcanzados a partir del cuerpo, dado que los pliegues no son otra cosa que la carne del mundo. Los colores, elementos del arte y el universo móvil provocan un llamado de atención. Este llamado no es sobre ellos mismos sino que, en rigor de verdad, muestra lo que está detrás de todo. El cuerpo penetra la autoconciencia mundana, el cuerpo se conoce a sí mirando, pero también conoce el estado de los demás cuerpos y lo que excede a los mismos.

El arte de Delaunay buscó provocar este reconocimiento. El arte inobjetivo desea llamar la atención por fuera de los límites del color y, sobre todo, extirpar de la ecuación a la línea. El dibujo aniquila la posibilidad de mirar lo invisible, el color puro, en cambio, es el espejo del mundo, tanto como lo es el cuerpo. En este entorno especular navega el ojo humano buscando reconocerse y reconocer lo que está detrás, aquello que siente y ve.

¿Perdura esto en el arte contemporáneo? ¿Es el arte abstracto el fin de la búsqueda del pintor? Tentativamente uno responde que no, eso iría contra el principio de un mundo en constante movimiento que se repliega y despliega, mostrando profundidades alcanzadas y profundidades inalcanzables. La totalidad del universo no podría ser explicada por algo tan finito como el ser humano. No obstante, si el pliegue del Ser es en sí algo eterno, y si una pintura se encuentra por fuera del límite del tiempo, ¿no podría ser el arte en sí mismo capaz de mostrar lo eterno? En el arte se acabaría la eternidad entera del Ser.

En este pequeño avance, en el que se alcanzó la conclusión del arte mostrador de lo invisible, se ha abierto el abanico considerablemente. Un factor común en todo esto es la influencia de Paul Cézanne. Es posible que, dirigiéndose a él y haciendo un profundo análisis de su obra y de su alcance, se pueda avanzar aún más en estas investigaciones, por ejemplo, en qué medida Merleau-Ponty recibe un Cézanne filtrado por la estética Delaunayana. Sin ir más lejos, ¿qué consideraciones tiene el filósofo respecto de la relación Cézanne-cubismo-Delaunay? ¿Tiene conocimiento de la figura clave de Guillaume Apollinaire en el desarrollo de la teoría estética cubista? ¿Su íntima amistad con Delaunay? ¿La influencia de Kandinsky en el arte abstracto? Todos estos posibles caminos son abiertos debido a la relación propuesta entre la estética del arte inobjetivo y la filosofía de Merleau-Ponty.

SOBRE EL AUTOR

Felipe Andrés Matti es Licenciado y Profesor de Filosofía por la UCA. Es Becario de iniciación a la investigación UCA (2020-2021). Sus temáticas de estudio son principalmente la estética barroca y contemporánea. Realizó su tesis de licenciatura sobre la estética de Baruch de Spinoza y actualmente se dedica al pensamiento estético del filósofo francés Gilles Deleuze así como las primeras vanguardias del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Carbone, M. (2015). *The flesh of images: Merleau-Ponty between painting and cinema*, trad. Marta Nijhuis. Nueva York: Sunny Press.
- Cézanne, P. (2016). *Conversaciones con Cézanne*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Delaunay, R. (2018). *Del cubismo al arte inobjetivo*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Johnson, G. A. (1994). The Colors of Fire: Depth and Desire in Merleau-Ponty's 'Eye and Mind'. *Journal of the British Society for Phenomenology*, n. 25:1, pp. 53-63.
- Johnson, G. A. (2013). On the origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee and Cézanne. *Research in Phenomenology*, n. 43, pp. 475-515.
- Kaushik, R. (2011). *Art and the institution of being: aesthetics in the late works of Merleau-Ponty*. Londres: Continuum International Publishing Group.
- Klee, P. (2015). *Teorías del arte moderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Landes, D. A. (2013). *Merleau-Ponty and the Paradoxes of expression*. Londres: Bloomsbury Academic.

Merleau-Ponty, M. (1985). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Merleau-Ponty, M. (1992). “La duda de Cézanne”. *Nombres*, n. 2 [Pintura], pp. 245-254.