Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 8, jan-jun/2010

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Merleau-Ponty: filosofia y pintura

Mariana Larison

Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne)

Paris, França

RESUMO

Merleau-Ponty: filosofía y pintura

El presente texto intenta comprender porqué el arte y, particularmente, la pintura, se presentan, dentro de la obra del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, como modos ejemplares del *fenómeno expresivo* y nos permiten, en este sentido, comprender las características propias de la operación perceptiva.

Palavras-chave: Merleau-Ponty - expresión - pintura - percepción

ABSTRACT

Merleau-Ponty: Philosophy and Painting

This paper seeks to understand why art, and particularly painting, is presented in the work of French philosopher Maurice Merleau-Ponty as an exemplary mode of *expressive phenomena*, thus allowing us to understand the specific features of perceptive operation.

Keywords: Merleau-Ponty – expression – painting - perception

LARISON, M. “Merleau-Ponty: filosofia y pintura”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 8 (jan-jun/2010), pp. 98-109.

DOI: 10.22409/1981-4062/v8i/91

Aprovado: 15.06.2010. Publicado: 10.07.2010.

© 2010 Mariana Larison. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 15.06.2010. Published: 10.07.2010.

© 2010 Mariana Larison. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

La obra del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, cuya extensión abarca poco más de 20 años y cuya forma muda a través de diversos períodos, podría sintetizarse en la reflexión de una sola y única cuestión: la del sentido y el alcance del fenómeno perceptivo. Una sola y única cuestión que, sin embargo, implica una compleja red de *nociones problemáticas*, cuyo sentido ha sido establecido tradicionalmente (y por tradición debemos entender aquí, principalmente, el proyecto fundado por el gran Racionalismo del XVII) en una serie de oposiciones excluyentes: sentido/sin-sentido, experiencia/idea, corporalidad/consciencia, percepción/intelección, esencia/hecho, finito/infinito, naturaleza/cultura, etc. Tales oposiciones resultan así deudoras, en definitiva, de una metafísica irremediablemente dualista. En este sentido, el problema de la percepción, tal como lo piensa Merleau-Ponty, se confunde con el proyecto de una crítica profunda a toda metafísica dualista, y con una reivindicación de aquella dimensión sistemáticamente depreciada por este tipo de metafísica: la dimensión de lo Sensible.

Pues bien, dentro del marco de este proyecto conjunto, y a lo largo de toda la obra merleau-pontiana, encontramos, asociado a los análisis del fenómeno perceptivo, un interés particular y una reflexión original sobre el arte y, muy específicamente, sobre el *fenómeno pictórico*. Esta asociación es posible desde que la actividad artística es considerada por nuestro autor como una *actividad expresiva* – en un sentido del término “expresión” que deberemos aun analizar – y que continúa así y explicita la *actividad expresiva que es la percepción misma*.

En efecto, recordemos que, para Merleau-Ponty, la percepción no es un mero *acto* de conocimiento, sino el *modo originario de relación* de un sujeto corpóreo con su mundo circundante. El aspecto más importante de la filosofía merleau-pontiana respecto de la tradición filosófica (incluso de la tradición fenomenológica de la que forma parte) es, en este sentido, el acento puesto en la dimensión corporal de la existencia como dimensión ineludible y originaria de nuestro ser en el mundo. La percepción *expresa* nuestra existencia en tanto seres corporales, y permite el despliegue de todo conocimiento posible, desde el conocimiento primario del mundo hasta la más compleja y abstracta de las ciencias. Siguiendo en este punto los análisis del último Husserl, Merleau-Ponty quiere recordar el carácter abstracto del conocimiento científico y de la verdad que éste propone – sin negar por esto su validez y dominios propios –, y su dependencia de las estructuras del mundo de la vida y de la percepción vivida, dependencia que el conocimiento objetivo tiende a olvidar e, incluso, a negar.

En este sentido, lo que la percepción *expresa* es tanto el *modo de ser de la existencia corpórea* como el *carácter irreductiblemente sensible del mundo y de los entes* que lo habitan. Dentro de esta línea de pensamiento, el arte y, particularmente, la pintura, se presentan como modos ejemplares del *fenómeno expresivo* y nos permiten comprender las características propias de la operación perceptiva. Ahora bien, de qué *manera específica* la pintura es un modo del fenómeno expresivo en general, es lo que intentaremos elucidar en estas páginas.

I

Los principales textos merleau-pontianos dedicados al fenómeno pictórico se encuentran, como hemos dicho, repartidos a lo largo de su obra. El primer texto importante sobre esta cuestión data del año 1945, bajo el título “La doute de Cézanne”.¹ Con este ensayo Merleau-Ponty inaugura una reflexión acerca de la pintura a través de la figura del pintor francés Paul Cézanne que se continuará hasta *L’œil et l’esprit*, último texto escrito por el filósofo.² Entre estos dos ensayos, diversos escritos volverán sobre el tema; el más importante de ellos data del año 1952 y se titula “Le langage indirect et les voix du silence”.³

En cada uno de estos tres textos, los problemas abordados y las tesis sostenidas por el filósofo francés en relación a la pintura se encuentran y difieren al mismo tiempo. De todos ellos, seguiremos en esta exposición sólo aquella tesis que ya hemos anticipado del análisis merleau-pontiano, y que se repite – aunque con acentos diferentes – a lo largo de estos ensayos: la tesis de la pintura como fenómeno expresivo.

Si tomamos, pues, esta tesis como la invariante que atraviesa el pensamiento merleau-pontiano sobre la pintura, y consideramos los diversos aspectos interrogados en cada uno de sus momentos, podríamos formular entonces las preguntas que guían nuestra exposición de la siguiente manera: ¿en qué sentido el análisis del fenómeno pictórico se confunde con el del fenómeno perceptivo?, ¿en qué sentido la pintura es *expresión*?, ¿cuál es la relación entre metafísica y pintura?

Comencemos con “La doute de Cézanne”, y con la pregunta más simple: ¿por qué Cézanne? Pues bien, Cézanne representa, a los ojos de Merleau-Ponty, lo mejor de la pintura moderna, esto es, la liberación de la pintura representativa y figurativa y, sobre todo, del ideal clásico de la representación (sobre el que volveremos más adelante). La pintura de Cézanne se caracteriza así por una extrema atención a la naturaleza en su aspecto casi “inhumano” y al mundo visible a través de un estudio detallado de las apariencias, de los colores y los trazos, cuya búsqueda es la restitución del orden visible a partir de una obstinada renuncia a toda idea de *mimesis*. Al mismo tiempo, esta renuncia no implica en ningún sentido una renuncia a la *restitución de lo visible*, sino a la concepción *objetiva* del mismo. La pintura de Cézanne constituye de esta forma, a los ojos de Merleau-Ponty, una suerte de paradoja, pues busca aprehender lo visible antes de que éste se convierta en objeto.⁴ En este sentido, la pintura de Cézanne se confunde, para Merleau-Ponty, con el gesto filosófico de una vuelta al mundo de la vida antes de toda objetivación científica, y de un análisis consecuente de la percepción fuera de todo prejuicio objetivista. Cézanne, afirma nuestro autor,

ne met pas la coupure entre les «sens» et l’«intelligence», mais entre l’ordre spontané de choses perçues et l’ordre humaine des idées et des sciences. C’est ce monde primordial que Cézanne a voulu peindre, et voilà pourquoi ses tableaux donnent l’impression de la nature à son origine, tandis que les photographies des mêmes paysages suggèrent les travaux des hommes [...].⁵

¿Pero, cuál sería, desde el punto de vista pictórico, un “orden espontáneo de cosas percibidas” frente a un “orden humano de las ideas y de la ciencia”? ¿En qué sentido la pintura de Cézanne se encuentra más próxima de una “naturaleza originaria” que una fotografía? ¿Es que Merleau-Ponty piensa aquí en una naturaleza o, de manera aun más general, de una realidad previa a la que el arte pictórico se aproximaría de manera “más perfecta” que la fotografía? ¿No encierra esta manera de presentar las cosas, a pesar de lo que hemos dicho, una cierta idea de *mimesis*?

Nada más lejos del pensamiento merleau-pontiano. Lo que nuestro autor intenta poner de relieve en este pasaje, es el hecho de que, en el orden de la percepción primordial, la perspectiva vivida se corresponde con la perspectiva fotográfica tanto como un círculo percibido se corresponde con un círculo geométrico. La naturaleza originaria no refiere aquí a otra cosa que a nuestro mundo de percepciones, en el que los objetos no son aun objetos, sino cosas, mayormente difusas, supuestas, que significan a partir de colores, de texturas, de contornos indefinidos. Cuando Merleau-Ponty se refiere a la fotografía de un paisaje, se refiere a la consideración de la foto como “copia objetiva” del mismo, como si ésta pudiera reponer de manera perfecta lo que la pintura sólo ofrece de manera aproximada. Contra esta idea, el filósofo recuerda que la fotografía responde a una técnica construida sobre el modelo de la visión monocular, que sólo lejanamente se relaciona con la visión binocular y en movimiento de un sujeto corpóreo ubicado en cierto lugar del espectáculo perceptivo: “Les recherches de Cézanne dans la perspective découvrent par leur fidélité aux phénomènes ce que la psychologie récente devait formuler. La perspective vécue, celle de notre perception, n'est pas la perspective géométrique ou photographique”.⁶

La cosa percibida no es un objeto claro y distinto, no es un objeto construido a partir de diversas cualidades secundarias. La cosa percibida es un todo indivisible, hecho de contornos indefinidos, en donde cada momento expresa esta totalidad y su inherencia a un espacio, y donde nuestro cuerpo es siempre el centro respecto del cual este espacio puede establecerse: “Nous voyons la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets – Cézanne disait même: *leur odeur*”.⁷ La cosa percibida es la totalidad de sus aspectos, y es dada a partir de cada uno de ellos. En este sentido, aprehender la visibilidad de la cosa es también dar cuenta de su profundidad, de su textura, de su olor. Restituir el mundo visible no significa pues copiar una realidad-verdad anterior: significa expresar la lógica misma del mundo perceptivo y volverlo, en ese mismo gesto, *visible*. “L'artiste”, afirma Merleau-Ponty, “est celui qui fixe et rend accessible aux plus 'humains' des hommes le spectacle dont ils font partie sans le voir”.⁸ El sentido expresado no es, de este modo, anterior al acto mismo de expresión. Merleau-Ponty distingue aquí dos sentidos del término “expresión”: una expresión primera, que corresponde al momento de institución de un sentido nuevo dentro de un campo de sentidos ya instituidos, y una expresión segunda, aquella que retoma lo que se encuentra sedimentado en este campo de sentidos ya instituidos. Antes de la expresión primera, aquella que realiza tanto la percepción primordial como el artista, “il n'y a rien qu'une fièvre vague et seule l'oeuvre

faite et comprise prouvera qu'on devait trouver là *quelque chose plutôt que rien*.⁹ En este sentido, el artista expresa el mundo en un sentido activo y pasivo a la vez: "Le paysage, disait [Cézanne], se pense en moi et je suis sa conscience. Rien n'est plus éloigné du naturalisme que cette science intuitive. L'art n'est ni une imitation, ni d'ailleurs une fabrication suivant les vœux de l'instinct et du bon goût. C'est une opération d'expression".¹⁰

II

Pues bien, si "La doute de Cézanne" nos muestra en qué sentido la pintura se confunde con la percepción primordial en la medida en que ambas son definidas como una operación de expresión, en el caso de "Le langage indirecte et les voix du silence" Merleau-Ponty va aun más lejos y nos propone pensar la operación de expresión como el modo originario de la verdad. La tesis que nuestro autor sugiere es la de pensar la verdad, no como una coincidencia o correspondencia con las cosas, ni como un modo de coherencia interna de nuestras ideas, sino como una expresión originaria de lo que es. En este sentido, la pintura puede ser, como toda manifestación artística, un modo de la verdad. Para llevar adelante esta tesis, Merleau-Ponty se apoya en dos ejemplos: el de la pintura clásica y el de la pintura moderna.¹¹

La pintura clásica, representada de modo eminente por el Renacimiento italiano, introduce la idea de perspectiva lineal o perspectiva artificial en pintura. La perspectiva, desde el punto de vista de las artes plásticas, designa de manera general la representación de la percepción visual en un espacio bidimensional (el cuadro) a partir de la introducción de una tercera dimensión construida sobre la base de las otras dos (alto y ancho): la profundidad. Lo que el Renacimiento italiano introduce, en este sentido, es un tipo particular de perspectiva: la perspectiva geométrica. La técnica de la perspectiva, que será sucesiva y profundamente trabajada, consiste en la construcción de un punto de fuga en la superficie plana del cuadro, trazada de manera perpendicular a partir de un eje, que toma el lugar de un ojo inmóvil, y desde la cual se construye, a partir de una proyección por combinación de las distancias del largo y del ancho de la figura respecto de la perpendicular, la dimensión de profundidad.¹²

La introducción de la perspectiva constituye así un momento fundamental dentro de la técnica de la representación, cuyo horizonte es ni más ni menos que el *ideal clásico de la representación*. Representar será, según los teóricos renacentistas¹³, abrir una ventana en el mundo (esto es, el cuadro como una ventana superpuesta al espectáculo del mundo), un encuadre que refleja con exactitud *lo que el ojo ve*. Un tal ideal se caracteriza así por su pretensión de *mimesis* perfecta, esto es, de copia exacta (objetiva) de un modelo original a partir de un punto completamente relativo del espacio (el ojo).

Pues bien, si contraponemos ahora, a la perspectiva objetiva clásica, la pintura moderna (siempre representada de manera ejemplar a través de la figura de Cézanne), que

hemos caracterizado en el punto anterior como la expresión de una percepción vivida del campo visual, ¿es necesario concluir entonces que la pintura moderna constituye una vuelta al sujeto, al individuo, en contraposición a la concepción objetivista clásica? ¿La superación de una concepción objetivista del mundo – y, por tanto, de la verdad – consiste en una afirmación de un mundo y una verdad subjetivos?

Esta es la discusión que el texto merleau-pontiano entabla con la tesis de André Malraux en su libro *Les voix du silence*¹⁴, al cual el ensayo se refiere explícitamente. Si para Malraux la pintura moderna se caracteriza, como para Merleau-Ponty, por la afirmación de una “expresión creadora” contra toda idea de *mimesis*, para nuestro autor, en cambio, esto no significa en ningún caso una concepción del arte como vuelta a lo subjetivo, sino como una superación de esta alternativa. En efecto, no se trataría aquí de una oposición entre un proyecto de representación exacta de la naturaleza y su negación a través de una representación del mundo subjetivo o individual, pues en ninguno de los dos casos, afirma Merleau-Ponty, estas tesis son correctas. Ni el ideal clásico es, a pesar de su propia pretensión, una copia de la naturaleza, ni la pintura moderna es una negación de ésta. Ambas, la pintura moderna y la clásica, son maneras de expresar una cierta concepción del mundo, en su sentido metafísico más profundo. En este sentido, sostiene el filósofo francés:

il est sûr que cette perspective [clásica] est une de manières inventée par l'homme de projeter devant lui le monde perçu, et non pas son décalque. Elle est une interprétation facultative de la vision spontanée, non que le monde perçu démente ses lois et en impose d'autres, mais plutôt qu'il n'en exige aucune et qu'il n'est pas de l'ordre des lois.¹⁵

La pintura clásica privilegia una interpretación determinada del mundo percibido: la perspectiva geométrica. La pintura moderna privilegia otra, la perspectiva vivida. Ambas expresan, en este sentido, una característica esencial de la pintura: la de convocar por entero nuestra capacidad de expresar. La pintura moderna, centrada en el problema de la expresión y no en el de la *mimesis*, propone, es cierto, un nuevo desafío filosófico; este desafío es el de una expresión que *no supone* un original o sentido previo al movimiento mismo de expresión. Por esta vía, ella nos ofrece una nueva concepción de la verdad que se establece a través de una expresión primera.

Pero, ¿cómo debe pensarse entonces, desde el punto de vista metafísico, este mundo y este Ser al que la pintura se dirige?

III

L'oeil et l'esprit quiere ser, precisamente, una respuesta a esta pregunta. “Toda teoría de la pintura”, afirma aquí Merleau-Ponty, “es una metafísica”.¹⁶ Pero, ¿qué significa exactamente esta afirmación?

Para dar cuenta de esta tesis, Merleau-Ponty vuelve nuevamente sobre las características de la pintura clásica a las que nos hemos referido, buscando esta vez su formulación *teórica*. Y la figura teórica por excelencia del ideal clásico, para nuestro autor, será nada menos que el gran fundador del racionalismo moderno, René Descartes. Merleau-Ponty se dirige pues a la *Dióptrica* cartesiana, y buscan en este libro dedicado a la visión las consecuencias fundamentales de la concepción clásica de la pintura.

Si tomamos la *Dióptrica*, señala Merleau-Ponty, veremos que la pintura como tal no es muy significativa para Descartes. Poco y nada se refiere a ella, y lo poco que dice, no lo dice sobre la pintura sino sobre el *dibujo*. Es así evidente que, para Descartes, los colores son meros adornos, y que todo el poder de la pintura se encuentra en el dibujo, pues es allí donde encontramos una relación reglada con el espacio según la proyección perspectiva. Para el gran racionalista, afirma Merleau-Ponty, la pintura es un artificio que presenta a nuestros ojos una proyección similar a la de las cosas en la percepción común, y produce el objeto y el espacio cuando éstos no existen realmente ante nosotros.

Dentro de esta concepción, como ya lo hemos visto, el cuadro es un plano que nos da de manera artificial, según la altura y el ancho los signos, de una dimensión que le falta y que se deriva de estas dos: la profundidad.

Pues bien, la primera consecuencia a extraer aquí, para nuestro autor, es que, para Descartes, la profundidad es una ilusión: ésta no existe en el espacio real, que es un espacio homogéneo y enteramente positivo. Prueba irrefutable de esto es el cuadro, en donde podemos representar la profundidad que no existe en él, a diferencia del alto y del ancho que pueden ser consideradas propiedades del cuadro mismo. El espacio cartesiano es pues un espacio matemático y geométrico, sin profundidad, sin escondites, que es lo que es, en cada uno de sus puntos. Orientación, polaridad, recubrimiento, son sólo fenómenos derivados. El espacio es igual por todos lados, y sus dimensiones intercambiables por definición. El espacio es extensión y la extensión es la definición del ser de las cosas. Toda una ontología y una metafísica es aquí expresada en la concepción clásica de la pintura.

Pues bien, con la pintura moderna, afirma Merleau-Ponty, se pone de manifiesto una nueva forma de relación con el espacio y con el Ser. El espacio ya no es más el de la *Dióptrica*, red de relaciones entre objetos tal como sería vista por un tercer ojo, testigo de mi visión, o por un geómetra que la reconstruye.

El espacio que nos muestran los pintores modernos se despliega a partir de un sujeto encarnado, un sujeto psicofísico que no es un mero ojo o punto que encierra toda la visión, sino que constituye el *punto cero* de la espacialidad. Correlativamente, el espacio se despliega delante de él, lo envuelve, no es externo al sujeto, el cual es él mismo

espacial, o más aun, inauguración de un espacio. La relación entre el sujeto encarnado y el espacio es de inherencia y no de exterioridad.

Y por tanto, hoy como hace cuatro siglos, el problema de la profundidad sigue siendo un problema. “Moi je pense que Cézanne a cherché la profondeur”¹⁷, escribe Merleau-Ponty citando a Giacometti. ¿Por qué? ¿En qué consiste el misterio de la profundidad, esa dimensión inaprehensible?

La profundidad, afirma Merleau-Ponty, es en efecto *invisible*. No se encuentra *en* las cosas, sino que remite a una característica de *mi relación* con las cosas: la distancia. La distancia, sin embargo, no debe ser considerada como una medida arbitraria que se establece entre la cosa y el sujeto que la percibe: es esencial a la cosa percibida el *ser a distancia*, el *ser-ahí*, detrás, delante, alrededor de mí. La profundidad es paradójica en este sentido: el espacio vivido exige la profundidad, la distancia respecto de las cosas; pero al mismo tiempo la profundidad no es, ella misma, visible. Ella es, dirá Merleau-Ponty, la dimensión invisible sobre la que se erige toda visibilidad.

El espacio cartesiano, espacio geométrico, no conoce, ciertamente, este problema. La experiencia vivida del espacio, aquella que la pintura de Cézanne busca expresar, nos ofrece, en cambio, otro espacio: un espacio de profundidad; o mejor, *el espacio* (como condición de la aparición de las cosas) *se identifica con la profundidad*. En este sentido, ella no es una tercera dimensión, sino la primera, condición de toda otra. Es el despliegue originario de la espacialidad.

Por la misma razón, la luz, los colores, no son secundarios respecto de las formas definidas en la conformación de la espacialidad. Ellos contribuyen, todos al mismo tiempo, a su expresión. Pues bien, es precisamente esta génesis de lo visible que la pintura moderna busca descifrar. El arte, afirma Merleau-Ponty siguiendo a Klee, no imita lo visible, sino que lo vuelve visible. El Ser que expresa es, pues, un Ser polimorfo que engloba todas las dimensiones sin agotarse en ninguna, ser del sintiente y de lo sensible, ser de varias hojas. La pintura moderna no expresa, desde esta perspectiva entonces, otra metafísica que aquella de lo visible y lo invisible.

La presentación que hemos ensayado aquí del análisis de la pintura que nos ofrece la reflexión merleau-pontiana no agota, ciertamente, ni su pensamiento sobre la pintura ni, menos aún, sobre la obra de arte. Sin embargo, una vez realizado, podemos formular ya algunas preguntas que esta reflexión sobre el arte nos plantea, y cerrar así esta exposición con una discusión.

“L’art” – afirmaba Merleau-Ponty – “n’est ni une imitation, ni d’ailleurs une fabrication suivant les vœux de l’instinct et du bon goût. C’est une opération d’expression”¹⁸: el arte no es una imitación, no es el capricho de un instinto ni del buen gusto. El arte es una

operación de expresión, del mismo modo en que lo es, de manera general, la percepción de nuestro cuerpo. Pues bien, si aceptamos estas premisas merleau-pontianas, deberíamos tal vez concluir que su reflexión sobre la obra de arte, así caracterizada, no se encuadra en el campo de lo que tradicionalmente llamamos “Estética” – en el sentido de una disciplina filosófica que se ocuparía del arte como dominio autónomo de reflexión –, sino en el de una “Estesiología” – en el sentido de una reflexión sobre la sensibilidad en general. Recordando, claro está, que se tratará aquí de un sentido del término completamente diferente al que estamos comúnmente acostumbrados al comprender la sensibilidad como lo opuesto y lo separado de la inteligibilidad.

Sin embargo, estas mismas premisas podrían llevarnos también a una tesis bien diferente. Tal vez no sea la reflexión merleau-pontiana la que se encontraría fuera del ámbito de la estética contrapuesta a una estesiología, sino que quizás sea nuestra concepción de la *estética* como disciplina filosófica la que debería extenderse, abarcando la dimensión propiamente *estesiológica* de la obra de arte.

Conclusiones que continúan, pues, la controversia, y que dejan abiertas futuras *reprises*, según el más puro espíritu merleau-pontiano.

* **Mariana Larison é doutora em filosofia pela Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne).**

** Este trabajo fue presentado, en una primera versión, en el ciclo de debates *Controversias*, organizado en la UFF por el Grupo de Pesquisa em História e Ontologia da Ficção, coordinado por el profesor Fernando Muniz. Agradecemos a los organizadores y a los participantes de este evento por sus inestimables comentarios, críticas y sugerencias.

¹ MERLEAU-PONTY, M. “Le doute de Cézanne”. In: _____. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996 (1966), pp. 13-33. (Primera publicación en la revista *Fontaine*, volumen 8, número 47, dec. 1945).

² MERLEAU-PONTY, M. *L’œil et l’esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

³ MERLEAU-PONTY, M. “Le langage indirect et les voix du silence”. In: _____. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960, pp. 49-104. (Primera publicación en dos partes en *Les Temps modernes*, volúmenes 7-8, números 80-81, 1952).

⁴ MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*, op. cit., p. 17.

⁵ Ibidem, p. 18.

⁶ Ibidem, p. 19.

⁷ Ibidem, pp. 20-21.

⁸ Ibidem, p. 24.

⁹ Ibidem, pp. 24-25.

¹⁰ Ibidem, p. 23.

¹¹ Las denominaciones de “arte o pintura clásica”, así como de “arte o pintura moderna”, no deben entenderse aquí como un estricto correlato de periodizaciones estéticas, sino más bien filosóficas. El término “clásico” no se corresponde así ni con el arte greco-romano, ni con el arte clásico contrapuesto al romántico, sino más bien a la llamada metafísica “clásica” del XVII y al arte del renacimiento italiano. El “arte moderno”, ubicado muchas veces a comienzos del siglo XX, se refiere aquí de manera eminente a la pintura de Cézanne de la segunda mitad del XIX.

¹² Merleau-Ponty toma como referencia en el análisis de la perspectiva renacentista el texto de E. Panofsky *Die Perspektive als symbolische Form*, Leipzig, 1927.

¹³ Cf. el clásico de 1436 de Leon Batista Alberti *Della pittur*.

¹⁴ MALRAUX, A. *Les voix du silence*. Paris: Gallimard, 1951.

¹⁵ MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*, op. cit., p. 61.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 42.

¹⁷ Ibidem, p. 64.

¹⁸ MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*, op. cit., p. 23.