

# LA INSTITUCIÓN DE UNA OBRA PICTÓRICA

FRANCISCO DíEZ

ANCBA / CONICET, Argentina

franciscodiezfischer@gmail.com

## Resumen

A través de la noción de la institución, Merleau-Ponty busca desentrañar la lógica que subyace al proceso de creación de una obra de arte. Su modelo es la pintura. Aunque es posible afirmar que “un pintor crea su obra”, la lógica de la creación pone de relieve procesos que no deben ser simplificados. Los objetivos del presente trabajo son: (1) indagar esa lógica subterránea que Merleau-Ponty descubre a partir de sus propias lecturas, y (2) examinar el cruce entre la institución de una obra en la historia personal de un pintor y la institución de un estilo en la historia pública del arte.

**Palabras claves:** pintura, institución, perspectiva, espacio, expresión.

## Abstract

Throughout the notion of institution, Merleau-Ponty seeks to reveal the logic that underlies the process of creating a work of art. His model is the art of painting. Although it is possible to affirm that “a painter creates their work”, the logic of creation highlights processes that should not be simplified. The aims of this paper are: (1) to investigate this hidden logic that Merleau-Ponty discovers from his own readings, and (2) to examine the crossing between the institution of a work in the personal history of a painter and the institution of a style in public history of art.

**Keywords:** painting, institution, perspective, space, expression.

Merleau-Ponty examina el problema de la creación artística en diversos escritos, y como institución de una obra de arte en la historia personal y pública, en el seminario homónimo dictado en el *Collège de France*. La obra de arte, que pareciera ser inevitablemente el resultado de actos de conciencia (en el que “nada en ellos puede relanzarla hacia otras perspectivas”<sup>1</sup>), abre campos inesperados para pensar el fenómeno de la institución. Para comprender esa apertura, cabe aclarar que la noción de “obra”, en general, y de “obra de arte”, en particular, tienen para Merleau-Ponty su carácter ejemplar en la pintura, como los muestran sus análisis de *La doute de Cézanne* (1945) y *Le langage indirect et les voix du silence* (1952). La pintura constituye un hilo conductor privilegiado para reflexionar, a través del laberinto de los fenómenos, sobre temas fundamentales como la percepción, la expresión y la visión. Larison ha mostrado que en la filosofía merleau-pontiana la pintura es el modo ejemplar de todo fenómeno expresivo, que permite comprender las características de la operación perceptiva y mantener un vínculo cercano con la filosofía, en tanto el fenómeno expresivo es un modo originario de la verdad.<sup>2</sup> Bajo esta correspondencia, Merleau-Ponty ha buscado en la obra pictórica una reivindicación filosófica de lo sensible y un descubrimiento de lo invisible, como superación de una metafísica dualista, que opone percepción-intelección, visibilidad-invisibilidad, sentido-sinsentido, corporalidad-conciencia, naturaleza-cultura, vida-obra.

Por el carácter ejemplar de la pintura, no es extraño que en las notas del citado seminario el análisis de la institución de una obra de arte se ubique en el momento clave de articulación entre la institución en la historia personal (institución de la vida y del sentimiento), que desarrolla en las clases anteriores, y la institución en la historia pública (institución del saber y la cultura), que desarrolla en las posteriores. Dicha posición de juntura parece sostenerse en la idea de que “el acto de pintar es, comúnmente, relación consciente, deliberada, con la historia pública”.<sup>3</sup> Pintar es una institución personal –al igual que escribir o buscar la verdad, afirmará Merleau-Ponty– que retoma una institución colectiva, la de la historia del arte o de la pintura. Su peculiaridad es que esa inserción constituye un “deseo muy personal”, el del pintor, que hace que la lógica de

1. Maurice Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad. Notas de cursos en el Collège de France* (1954-1955), Barcelona, Anthropos, 2012, p. 97.

2. Cf. Mariana Larison, “Merleau-Ponty: filosofía y pintura”, *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Vol. IV, N. 8 (jan-jun/2010), pp. 98-109. La autora recuerda que para Merleau-Ponty la percepción no es un simple modo de conocimiento sensible opuesto al inteligible, sino el modo originario de relación del sujeto con su mundo, que expresa el modo de ser de la existencia corpórea y el carácter sensible del mundo y de los entes. A partir de la formulación merleau-pontiana de que “toda teoría de la pintura es una metafísica”, Larison sugiere la posibilidad de convertir a la “estética” filosófica en una “estesiología” como reflexión sobre la sensibilidad en general, en vistas de una nueva metafísica que no suponga un sentido previo al movimiento mismo de expresión. Además de las obras citadas y analizadas por Larison, la cercanía entre pintura y filosofía aparece en el prólogo a *Phénoménologie de la perception* (1945), donde la pintura se presenta, al igual que la filosofía, no como el reflejo de una verdad previa, sino como tomando parte en la realización de la verdad. Y en el prólogo a *Signes* (1960), donde la filosofía se caracteriza como una pintura que pinta sin colores, en blanco y negro, como un grabado, que da expresión a la extrañeza del mundo.

3. M. Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad*, p. 52.

la institución colectiva se haga valer en la obra individual, sin que ésta pueda deducirse de aquella, en tanto la obra del pintor recrea la totalidad de la pintura. Eso significa, por un lado, que sólo retrospectivamente pueda establecerse un “parentesco” entre la institución personal de una obra y los momentos estilísticos de su época instituidos colectivamente; parentesco que se invierte cuando la obra hija de su tiempo se vuelve obra madre que lo recrea. Por otro lado, implica también que el “campo de la pintura”, y de su pintura para el pintor, no está verdaderamente dado, aunque el artista encuentra en su pintura *toda* la pintura. Siguiendo esta relación específica entre lo colectivo y lo individual, Merleau-Ponty reflexiona sobre la lógica del sentido en el proceso de institución de una obra de arte y enfrenta el problema del modo de presencia del todo en las partes, es decir, de la institución colectiva en la institución personal: ¿cómo sabe el artista lo que hace en su pintura?, ¿su deseo personal, que retoma la institución colectiva y la recrea, hace de la institución de su obra el resultado de su conciencia? o a la inversa, y más en general, ¿cómo el mundo dado, percibido, suscita en cada uno una recreación que es redescubrimiento?

A diferencia de una lógica de la investigación, tal como la entendería una filosofía de la conciencia, la lógica de la creación artística muestra ser para Merleau-Ponty una lógica ciega. Eso significa: una lógica que se crea abriendo camino, expresando. Inicia por eso con una frase polémica que llegará a adquirir sentido más adelante: “los pintores no saben lo que hacen.”<sup>4</sup> En pintura, como en arte, la aparente inconciencia de los creadores apunta a que su conciencia trabaja con una lógica: a) “no directa”, pues es una lógica de “vueltas atrás” y de “desvíos”, en tanto la lógica del pintor no dirige el proceso creativo teleológicamente “hacia delante”, sino que éste es orientado por procedimientos “más primitivos” en los que “la distancia hace posible nuevo esfuerzo creador”;<sup>5</sup> b) “no acabada”, pues incluso el fin alcanzado en una obra puede ser comprendido como una etapa o fase a ser continuada, de manera que, para el artista, la institución personal de su obra es siempre un ensayo aproximativo, y para la historia pública, la institución colectiva de la pintura es siempre un comienzo. Ahora bien ¿cómo expresar filosóficamente esta lógica del sentido en la creación artística que es modelo de la lógica del sentido en general? La respuesta merleau-pontiana es contundente: “La noción de institución es [la] única capaz de hacerlo, como apertura de un campo dentro del cual se pueden describir [fases]; no hay un pulular de obras y de hallazgos, sino tentativas sistemáticas –y un campo que, como el visual, no es el todo, no tiene límites precisos y abre a otros campos.”<sup>6</sup>

---

4. Ibid., p. 52.

5. Ibid., p. 53. Aunque existe una teleología de la institución colectiva como historia de la arte, no hay para Merleau-Ponty posesión racional de un fin en el momento creativo de la institución personal de una obra.

6. La noción de campo se introduce en este apartado (aparece sólo una vez en la institución de la vida y de un sentimiento) y es utilizada para referir al “campo visual” que es su predicación más propia como “extensión del espacio accesible a un instrumento óptico”. También refiere al “campo de la pintura” y a la “apertura de campo” que su institución produce. La mayor cantidad de usos se da en las clases siguientes dedicadas al “campo de la cultura” donde las nociones de institución y campo parecen explicarse mutuamente. Allí con un uso más amplio refiere al “campo ideológico”, a “la idea como campo”, al “campo mental”, al “campo intersubjetivo y socio-histórico”.

A fin de desplegar los escorzos de esta respuesta, dividiremos este trabajo en dos momentos, que buscan mostrar cómo Merleau-Ponty se sirve de dos casos para anudar la dimensión pública y personal de la obra de arte. En un primer momento, desarrollaremos la posición del autor sobre la institución colectiva en la historia del arte, siguiendo su lectura sobre la perspectiva planimétrica del Renacimiento, es decir, una representación pictórica del espacio propia de una época determinada, cuya evolución es analizada por Erwin Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica* (1924-1925). En segundo lugar, analizaremos el desarrollo de esta obra desgranando las reflexiones merleau-pontianas que va suscitando aplicadas a la institución en la historia personal de una obra de arte. Para ello, seguiremos un caso ejemplar, del que se sirve sistemáticamente el filósofo, el pintor Paul Cézanne. Aquí sigue a Liliane Guerry en *Cézanne y la expresión del espacio* (1950), que describe las fases evolutivas del pintor en correlación con las distintas etapas o estilos de la historia del arte. Examinaremos ese cruzamiento de la institución en la historia pública y personal que se produce en la obra de Cézanne, explorando las proyecciones ensayadas por Merleau-Ponty.

## I.

El trabajo de Panofsky surgió de una doble fuente de arte y filosofía. Desde la historia del arte, fue Aby Warburg quien influyó con su método de investigación ya clásico donde la historia del arte es entendida como “historia de la iconografía e iconología”, es decir, una investigación del significado de las imágenes a partir de las textualidades de la época.<sup>7</sup> Desde la filosofía, fue Ernst Cassirer quien con su *Filosofía de las formas simbólicas* le permitió a Panofsky sostener que la representación planimétrica del espacio como concepción perspectivista del mundo se impuso como “forma simbólica” de una época determinada (la modernidad renacentista), tan esencialmente significativa que “debe servir a la historia del arte como una de aquellas ‘formas simbólicas’ mediante las cuales ‘un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él’.”<sup>8</sup>

7. Siguiendo a Warburg, Panofsky describe su propio método a partir del supuesto de que el hombre es el único animal que deja “huellas” o “vestigios” de su existencia, pues es el único cuyos productos evocan una idea distinta de su existencia material. La materia del historiador del arte son esos vestigios que llegan en forma de obras de arte, y que debe observar y describir, atendiendo a los datos sobre las obras alcanzados por la percepción y a los textos y contextos culturales coetáneos que permiten comprenderlas. A este método, se opone el de Didi-Huberman que rompe la correspondencia temporal entre textos e imágenes. Su anacronismo se basa en que “vivir en el mismo tiempo” no quiere decir necesariamente “ser contemporáneo de”. Allí se sustentan sus trabajos sobre el *dripping* de Pollock en Fray Angélico. Esta metodología, anacrónica al planteo de Merleau-Ponty, sería interesante vincularla con su propuesta de institución de una obra, a la cual, por seguir a Panofsky –y a pesar de los desvíos y distancias–, le subyace su sincronismo.

8. E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 2003, pp. 24-25. Guerry también vincula pintura y filosofía, proponiendo un estudio sincrónico similar al de Panofsky: “Podría emprenderse un trabajo, muy interesante y rico de sugerencias, sobre las correspondencias entre la filosofía de una época y la visión del espacio expresada en el arte del mismo período. Podría así

Su trabajo entre arte y filosofía, similar al subyacente en la ejemplaridad merleau-pontiana de la pintura, se concreta en ese estudio sobre la perspectiva planimétrica, que Merleau-Ponty sigue para comprender la institución pictórica, y que remite en el fondo al que llegará a ser más tarde uno de sus temas centrales, el de la expresión de la profundidad.<sup>9</sup> El estudio de Panofsky es desarrollado a lo largo de cuatro capítulos que reflejan el movimiento de su metodología. El primero está dedicado al Renacimiento como momento de creación de la perspectiva planimétrica. El segundo retrocede a la perspectiva natural en el arte de la antigüedad, de la cual la perspectiva renacentista parecería derivarse como su fin consecuente. Esa vuelta atrás de la lógica de la investigación, le permite comprender de otro modo la teleología de la historia del arte que aparece en retrospectiva. El tercer capítulo está dedicado, por eso, al arte medieval como “desvío” o “divergencia” (*Abweichung*) entre las perspectivas antigua y moderna. Los pintores medievales retornaron a formas más primitivas de representación del espacio –en este sentido ensayaron una “toma de distancia” (*Setzung einer Distanz*) de la perspectiva natural de la antigüedad–, pero crearon así formas que se prolongaron en la perspectiva renacentista. De modo que el cuarto capítulo vuelve sobre la creación de la perspectiva planimétrica para mostrar cómo el aparente desvío de los pintores medievales fue –si lo formulamos en términos de la lógica no directa de la creación– su condición de posibilidad. A continuación, recorreremos cada uno de los capítulos entrecruzando la metodología explicativa de Panofsky con los aportes que Merleau-Ponty ensaya a través de su noción de institución.

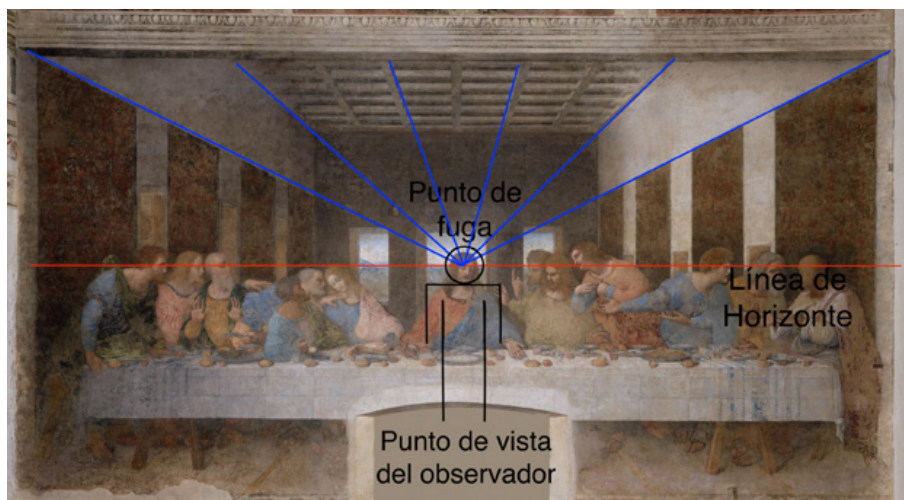
En el capítulo I, Panofsky atribuye el intento de definición de la perspectiva al pintor renacentista Albert Dürer con la fórmula latina “*Item perspectiva*” que significa “mirar a través de” (*Durchsehung*). Según Panofsky, Dürer pensaba la perspectiva bajo la idea del cuadro-ventana, es decir, del cuadro que se transforma en una ventana a través de la cual nos parece estar viendo la totalidad del espacio. Esa imagen sigue la definición de la perspectiva planimétrica en términos más técnicos, como una forma particular de construir el

---

reconstruirse, bajo el ángulo de cierto prisma, todas las fluctuaciones de la noción de espacio a través de las edades y por consiguiente, la historia de la metafísica. [...] En lo que concierne a este estudio, no nos parecería artificial una vinculación entre la concepción espacial que entrañan ciertas telas de Cézanne [...] y la filosofía bergsoniana del devenir universal, creación incesante y perpetuo manantial.” Liliane Guerry, *Cézanne y la expresión del espacio*, Córdoba, Ed. Assandri, 1959, pp. 215-216.

9. A la perspectiva renacentista es inherente el problema de la expresión espacial de la profundidad que se convertirá en el problema de lo invisible en *L'oeil et l'esprit* (1964) y *Le visible et l'invisible* (1964). Si bien en el seminario aún no es formulado en esos términos, tal como explica Larison, la profundidad refiere al problema de lo invisible, pues se trata de una exigencia propia del espacio vivido como distancia, entendida ésta no como “medida arbitraria entre la cosa y el sujeto que la percibe”, sino como “esencial a la cosa percibida el *ser a distancia*, el *ser-ahí*, detrás, delante, alrededor de mí”. M. Larison, loc. cit., p. 107. La búsqueda de la profundidad llegará a ser la de esa dimensión invisible sobre la que se erige toda visibilidad. En esta dirección, es interesante la relevancia que Guerry atribuye a la concepción del espacio en pintura, pues cada sistema espacial y perspectivo es un compromiso del pintor. Considera que se puede erigir toda una historia de las distintas formas de perspectiva sobre la base de que “la concepción espacial de un artista es, en verdad, lo que autentifica a éste y lo individualiza.” L. Guerry, op. cit., p. 16.

cuadro, en cuanto intersección plana de la pirámide visual, que se forma al considerar el centro visual como un punto que conecta los diferentes puntos de la forma espacial que se quiere representar.<sup>10</sup>

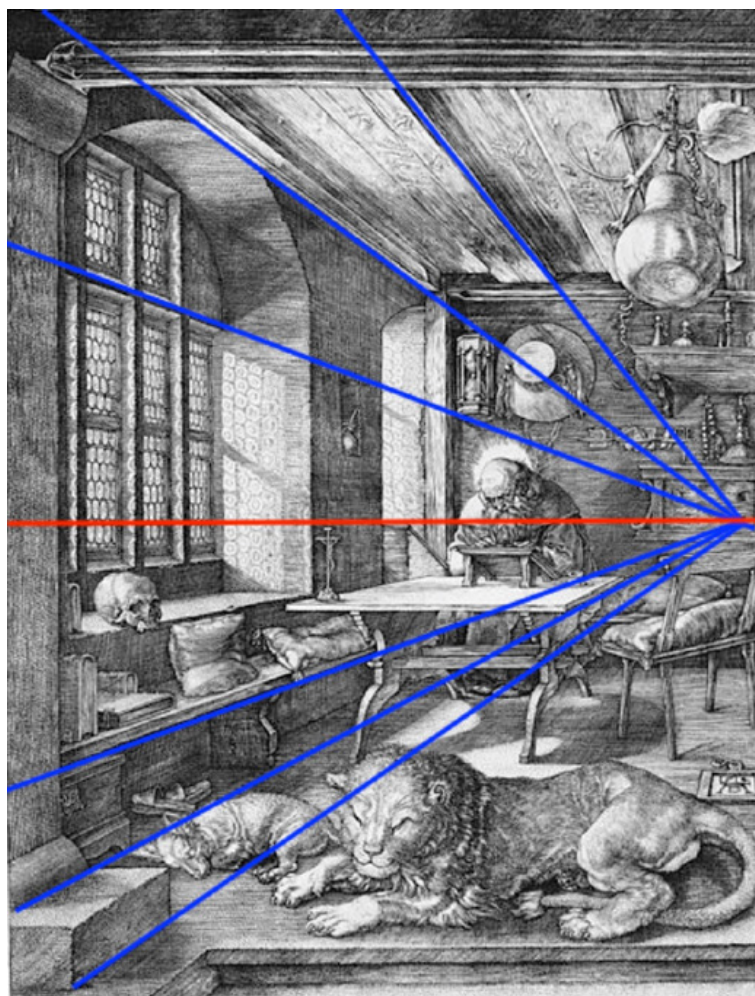


En los cuadros anteriores, *La última cena* (1494-98) de Leonardo da Vinci y *La escuela de Atenas* (1510-12) de Rafael Sanzio, se pueden apreciar las leyes bajo las que se construye la perspectiva planimétrica del Renacimiento: a) El punto de vista del observador está determinado por la línea perpendicular que va desde su ojo al plano de proyección del cuadro, estableciendo así la línea del horizonte. b) Las paralelas al plano de proyección del cuadro tienen siempre un punto de fuga común (elegido por el pintor que conecta los diferentes puntos del espacio a pintar y donde confluyen las proyecciones de las rectas determinando la visión general de todo lo que se observa en la obra).<sup>11</sup>

10. La “pirámide visual” surge del cruce de lo que en dibujo se llama la “planta” como una proyección que es perpendicular al plano horizontal y proporciona los valores de anchura, y el “alzado” que es esa misma proyección perpendicular a un plano vertical y proporciona los valores de altura.

11. Si las rectas paralelas forman un ángulo de 45° con el plano del cuadro la separación entre el punto de

Y c) la dimensión de los objetos disminuye hacia el fondo según la progresión de la perspectiva, dando sensación de profundidad. De este modo, sobre el cruce proyectivo de las dos dimensiones susceptibles de ser representadas en un plano (anchura y altura), la perspectiva renacentista construye racionalmente la expresión de la tercera dimensión (profundidad). Dürer fue uno de los primeros en elaborar esto conceptualmente y plasmarlo en su grabado *San Jerónimo en su estudio* de 1514.



En esta construcción geométrica del espacio, realizada bajo las leyes de la lógica matemática, la posición, volumen y dimensión de cada objeto (la ventana, el techo, el león, el propio Jerónimo) es calculable una vez determinado el punto de vista del observador que “mira a través del cuadro”, permitiendo dar sensación de unidad y profundidad espacial. Se expresa así un espacio constante, sistemático y homogéneo, en tanto sus “partes” se resuelven en el “todo” del cuadro bajo coordenadas regulares, e infinito, en tanto se abre en el punto de fuga (v. gr. la continuación de la habitación en el grabado de Dürer).

---

vista y el punto de fuga es igual a la distancia existente entre el ojo y el plano del cuadro, de manera que a mayor separación, menor distancia y por tanto menor percepción de profundidad.

El problema que muestra Panofsky es doble: esta expresión tuvo la pretensión de ser la representación “correcta” del espacio en pintura y la forma adecuada de comprenderlo teóricamente,<sup>12</sup> pero implica ciertas abstracciones respecto a la efectiva impresión visual del espacio en el sujeto. En concreto, la perspectiva planimétrica renacentista se estructura sobre dos supuestos, no del todo reconocidos, que no se corresponden con lo que sucede en nuestra percepción: a) supone que miramos con un solo ojo fijo (no con dos en movimiento), y b) supone que la intersección plana de la pirámide visual es una reproducción adecuada de nuestra imagen en la retina del ojo. En verdad, eso contradice la perspectiva natural de la percepción humana. Por ejemplo, la perspectiva planimétrica representa como rectas lo que en tanto percibido es curvo, por un lado, debido al carácter cóncavo de la retina en oposición a la superficie plana del cuadro; por otro, debido a la diferencia entre la relación de ángulos visuales y distancia, conocido en la antigüedad como el octavo teorema de Euclides.<sup>13</sup> Siguiendo a Cassirer, Panofsky muestra entonces como en la perspectiva natural de la percepción no existe ese espacio “infinito”, que la perspectiva planimétrica representa a través del punto de fuga. Nuestra percepción se encuentra siempre unida a un campo espacial limitado. Tampoco el espacio percibido es homogéneo, pues no existen “puntos” que sean idénticos señadores de posición sin contenido. Es un espacio heterogéneo donde los puntos de posición (delante-atrás, arriba-abajo, etc.) son siempre diversos. Por eso concluye que la perspectiva renacentista buscó “realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático.”<sup>14</sup>

Sobre estas observaciones, Merleau-Ponty ilustrará dos aspectos de la institución. (1) A nivel de la institución de una obra de arte, un pintor se inserta o retoma una institución colectiva, al *elegir* recrear un determinado modo de construcción espacial y de expresión de profundidad. A nivel del paso a la historia personal, la institución de la historia colectiva en ciertos estilos sedimentados e impuestos como correctos (el perspectivismo renacentista) muestra no ser condición necesaria ni suficiente para determinar la institución de una obra ni su valor artístico, incluso si dicha obra pertenece a ese período o estilo. La institución personal no es un mero derivado de la institución colectiva, sino que la recrea (obra hija que es madre), y por tanto la excede, a tal punto que no habría pintura si no

---

12. En su *Tratado de la pintura*, Leonardo da Vinci sostiene: “Aquellos que se enamoran de la sola práctica, sin cuidar de la exactitud, o por mejor decir, de la ciencia, son como el piloto que se embarca sin timón ni brújula; y así nunca sabrá a dónde va a parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teoría, a la cual sirve la perspectiva; y no entrando por esta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la pintura, ni en alguna otra profesión.” Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura* Madrid, Imprenta Real, 1784, p. 11.

13. El teorema establece que la discrepancia o magnitud aparente entre dos objetos de dimensiones iguales vistos a distancias desiguales no depende de la distancia objetiva sino de la diferencia entre los ángulos visuales de quien los percibe. Panofsky señala que por la fuerte determinación geométrica del espacio es que al parafrasear y traducir a Euclides en el Renacimiento o bien se suprimía o bien se “enmendaba” el 8vo teorema haciéndole perder su sentido original. Cf. E. Panofsky, op. cit., nota 17, p. 117.

14. E. Panofsky, op. cit., p. 14.

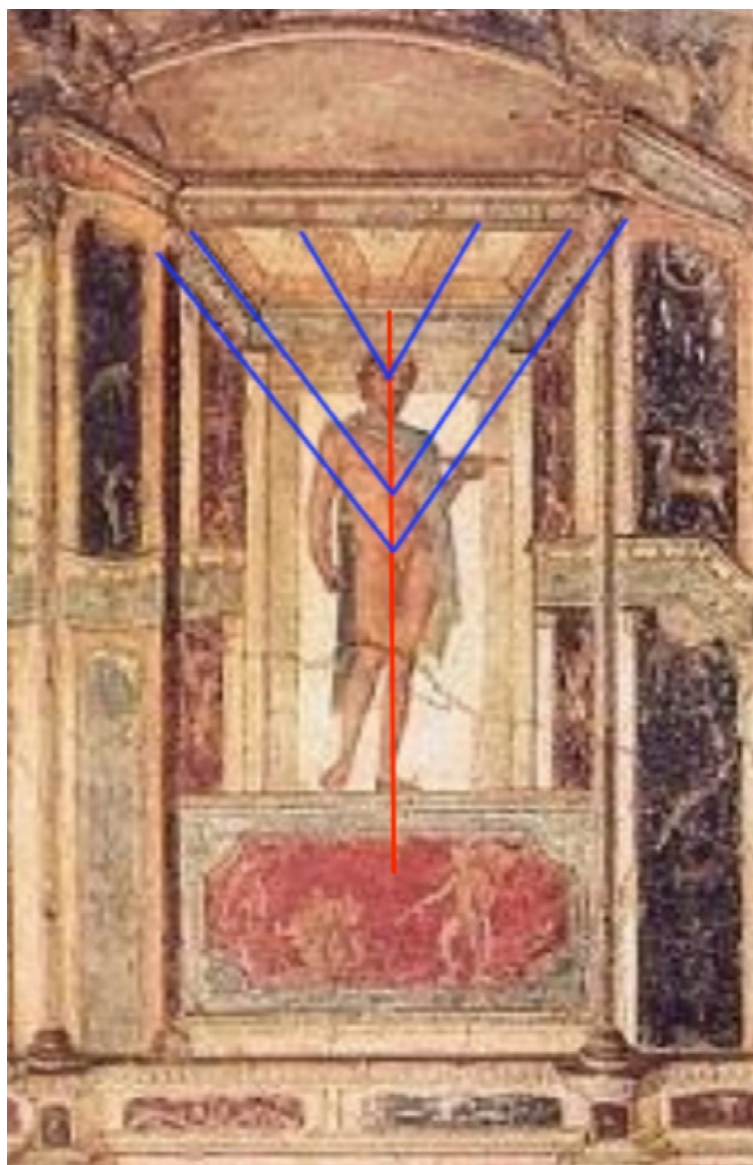


hubiera más que institución colectiva. (2) Asume que el trabajo de análisis debe ir, no obstante, desde “lo superficial”, que es la institución en la historia colectiva (con sus distintas formas simbólicas conocidas en la historia del arte), hacia “lo profundo”, que es la institución en la historia personal (la pintura u obra singular). Esa dirección de investigación es aceptada como el análisis más cómodo, en tanto “es lo disponible” retrospectivamente desde la historia del arte. Por eso Merleau-Ponty comienza con Panofsky por la construcción “correcta” del espacio en la perspectiva renacentista, destacando su oposición con la perspectiva natural o perceptiva, propia del arte antiguo, de la que, en principio, parecía ser su fin lógicamente consecuente.

En el capítulo II, la “vuelta atrás” a la pintura de la antigüedad, que Panofsky realiza, parte de esa lógica directa de la historia del arte, donde el “Renacimiento” pretende ser un regreso a la representación antigua como su cumplimiento teleológico. Panofsky muestra lo contrario: 1) los pintores antiguos tenían plena conciencia de la imposibilidad de representar un espacio tridimensional en un plano bidimensional, es decir, de expresar pictóricamente la profundidad, y 2) por eso la elección de la perspectiva sobre un campo esférico era el procedimiento más utilizado, al menos, por los pintores de la época helénico-romana. Dicho de otro modo, la óptica antigua conocía la modificación esférica de las cosas vistas y el arte fundado sobre ese campo visual esferoide se ajustaba en su creación a la vivencia percibida por el ojo.<sup>15</sup> En pintura, Panofsky analiza la noción griega de “escenografía” como representación según la perspectiva percibida de una imagen tridimensional sobre un plano. Se trata de una metodología por la cual el pintor reproducía el objeto no según sus medidas reales, sino aparentes, a fin de compensar la percepción. Por esa razón, es que: a) los antiguos preferían pintar sobre superficies esféricas como vasijas y vasos, más que sobre superficies planas; b) en las pocas pinturas sobre superficies planas que se conservan ninguna tiene un “punto de fuga”, sino un “centro o círculo de proyección”, representante del ojo del observador, a partir del cual se proyecta la prolongación de las líneas de profundidad, dando lugar al “eje de fuga” (o raspa de pescado), tal como se observa en el siguiente fragmento de pintura mural (siglo I d. C., De Boscoreale en el Museo de Nápoles).

---

15. En arquitectura y escultura, por ejemplo, se aumentaba en altura las proporciones de una figura para compensar la contracción originada por la reducción del ángulo visual, y una línea se hacía curva para que fuera percibida como recta.



En comparación con la perspectiva renacentista, Panofsky señala que este modo antiguo de representación expresaba un espacio inestable, incoherente, contradictorio e ilusorio; por ejemplo, al mostrar una discordancia entre altura, anchura y profundidad que se ocultaba con ornamentos, y al no ofrecer ninguna unidad, sistematicidad ni *continuum* como línea de horizonte o punto de fuga. Por supuesto, eso no implica una pérdida de valor artístico por inadecuación con instituciones colectivas de otras épocas, pues los “errores de perspectiva más o menos graves, o incluso la completa ausencia de una construcción perspectiva, nada tienen que ver con el valor artístico.”<sup>16</sup> Por el contrario, evidencia que para la antigüedad la representación del espacio y de la profundidad no era un problema, ni algo que debía “circunscribir” o “resolver” la contraposición de objetos, sino aquello que permanecía entre los cuerpos que quedaban unidos por superposición o sucesión incontrolada de cuerpos (espacio como suma de agregados).<sup>17</sup> Panofsky

---

16. Ibid., p. 24.

17. Con un atisbo de metodología anacrónica, Panofsky considera que la antigua expresión espacial es por

relaciona esta representación del espacio con las teorías antiguas. Desde Demócrito hasta Platón y Aristóteles nunca se lo entendió como un sistema de relaciones entre altura, anchura y profundidad, sino como un espacio cerrado y discontinuo, un recipiente limitado, vago e inmaterial (v. gr. la teoría atomista y del éter) que tenía contenidos contiguos, superpuestos o sucesivos.<sup>18</sup>

Este modo de expresión e intuición del espacio se fue transformando en pintura hacia el final de la antigüedad (siglos II y VI d. C.) cuando empezó a disgregarse la superposición de figuras, y se fueron disponiendo una al lado de otra, destacándose sobre un fondo oro o neutro. Panofsky ubica aquí el momento problemático de la “desintegración de la concepción de la perspectiva [natural o perceptiva]”<sup>19</sup>, que permitirá que los elementos de la obra puedan unirse de un modo nuevo en una nueva forma simbólica de composición.

Sobre estas observaciones, especialmente la íntima relación entre práctica artística y teoría filosófica o entre “una concepción de la pintura y de la relación pintura-mundo”<sup>20</sup>, Merleau-Ponty formula dos tesis. (1) En comparación con el Renacimiento, la antigüedad hizo “concesiones” en su intuición y representación del espacio, por ejemplo, con la curvatura y los ejes de fuga. Estas concesiones –que para Panofsky son más bien imposibilidades– apuntan a licencias tanto prácticas como teóricas respecto a la lógica geométrica y la construcción matemática. Gracias a ellas, el espacio pudo ser expresado de modo no estable, inconsecuente y equívoco, y pensado en su “no sustancialidad” por una filosofía no sometida aún a las determinaciones de la conciencia. (2) A partir de estas concesiones y de la reconfiguración teleológica de la historia del arte, vista en retrospectiva, Merleau-Ponty expresa la pregunta por la institución: “¿cómo comprender la institución del espacio del Renacimiento? Los pintores antiguos, que habían inventado esta forma simbólica, tenían un cierto problema a la vista: restituir, expresar el mundo. Pero este problema no era *concebido* en su generalidad, [en] su sentido sistemático: de otro modo, habrían abandonado el campo visual esférico. [...] ¿Cómo se puede hacer entonces el cambio de sistema?”<sup>21</sup> Las preguntas suponen que el problema de expresión es una interrogación constante de los hombres (Merleau-Ponty lo refiere a los primeros que expresaron con carbón y tiza). Se le presentó a los pintores antiguos y la solución, siempre provisoria, surgió de una toma de distancia propia de la lógica no directa de la creación artística.

---

eso “un fenómeno precursor o paralelo al impresionismo moderno en cuanto a la no utilización de una ‘iluminación’ unitaria.” Ibid., p. 26. No obstante, es un *quasi* impresionismo en tanto éste implica la tendencia moderna a una unidad superior del espacio que no existía aún en el arte antiguo.

18. Así como en la modernidad renacentista la representación perspectivista hacía imposible la comprensión de la abstracción y distancia, que ella misma conllevaba respecto a la percepción natural (de allí su negación del 8vo teorema), en la antigüedad la teoría del espacio hacía imposible la aparición en la práctica pictórica de una perspectiva planimétrica: “así como los artistas de la Antigüedad no podían representarse un espacio sistemático, tampoco los filósofos de la Antigüedad podían concebirlo.” E. Panofsky, op. cit., p. 27.

19. Ibid., p. 30.

20. M. Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad*, p. 58.

21. Ibid., p. 55.

En el capítulo III, Panofsky explica ese momento de institución a través del desvío o divergencia que operó en los primeros pintores medievales a partir de la aparición del problema de la expresión en la pintura de la antigüedad:

Cuando el trabajo sobre un determinado problema artístico llega a un punto tal que, a partir de premisas aceptadas, parece infructuoso seguir insistiendo en la misma dirección, acostumbra surgir aquellos grandes retornos (*Rückschläge*) al pasado, o mejor aquellos cambios que, a menudo, están relacionados con la asunción del rol conductor por parte de un nuevo sector o de un nuevo género de arte y que crean justamente, a través del abandono de lo ya aceptado, es decir, a través de un retorno (*Rückkehr*) a formas de representación aparentemente ‘más primitivas’ la posibilidad de utilizar el material de despojo del viejo edificio para la construcción del nuevo. Precisamente a través de la creación de una distancia es posible retomar (*Wiederaufnahme*) creativamente los problemas anteriormente afrontados.<sup>22</sup>

Bajo este movimiento metodológico, Panofsky define al medioevo como el mayor de los retornos al pasado, por el cual la multiplicidad antigua de cuerpos fue reunida en la unidad de *un* espacio pictórico. La expresión medieval destacó la contigüidad de figuras sobre un fondo oro o neutro que representaba el espacio como una superficie material que limita y debe ser llenada (la idea de una caja espacial). Así adquirió sustancialidad en comparación a la espacialidad antigua, vaga e inmaterial, sin llegar a ser aún una “ventana a través de la cual” se mira. Tal expresión, por ejemplo, se aprecia en el mosaico *Abraham que acoge a los ángeles* de mitad del siglo VI d. C. (véase el detalle de los árboles y las construcciones acotadas al espacio a rellenar).



En ese espacio cerrado, se comienza a dar unidad lumínica y colorística a través del claroscuro de los relieves y la alternancia rítmica de colores, por eso a diferencia del espacio antiguo ya aparece como un *continuum* homogeneizado (sustancializado) y homogeneizador de los cuerpos que contiene, aún sin sistematicidad racional (no mensurable al modo del perspectivismo renacentista). La homogeneidad, que se va logrando entre el espacio y los cuerpos,

22. E. Panofsky, op. cit., p. 29.

se evidencia, por ejemplo, en el arte románico con el uso arquitectónico de la escultura, que no se inserta en el edificio, sino que es expresión de profundidad en su misma masa constructiva. Figuras y espacio son fenómenos de una única y misma sustancia (el edificio), tal como se aprecia en el relieve de la *Santa Cena* (1260) en la Catedral de Naumburg.

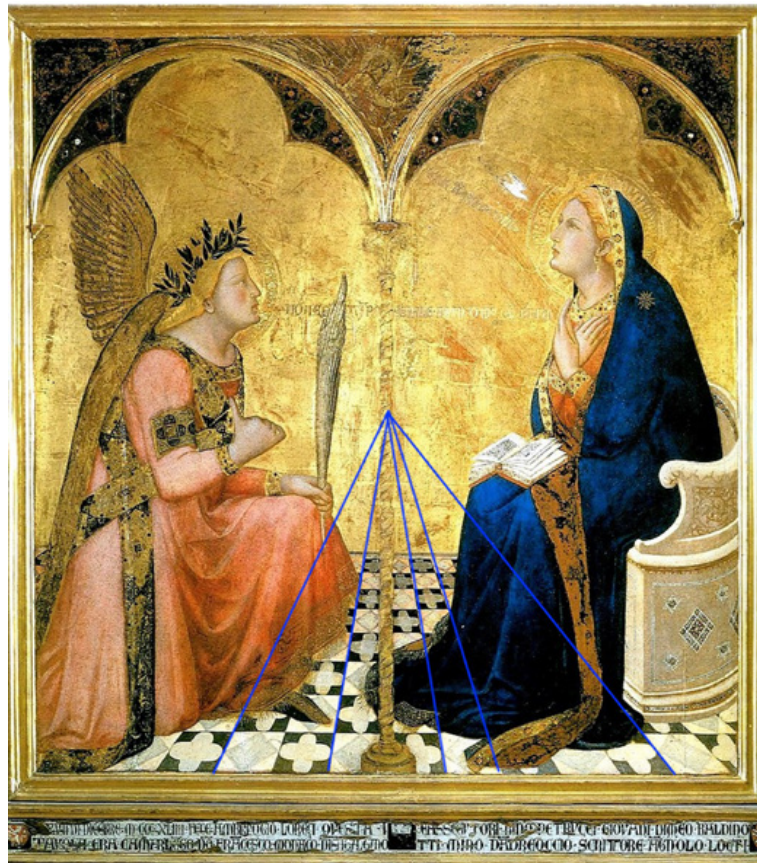
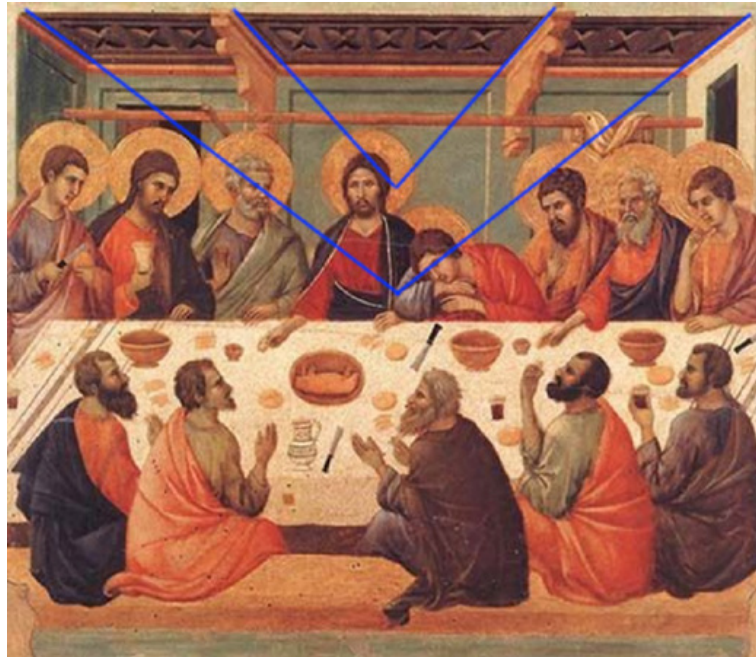


Según Panofsky, estas formas simbólicas de expresión tienen un análogo teórico en las concepciones del espacio en los inicios de la filosofía medieval. Dentro de la metafísica de la luz, Proclo lo define como la “sutilísima luz” a través de la cual el mundo es caracterizado por primera vez como un *continuum*. En tanto espacio homogeneizador será el paso previo a la espacialidad sistemática moderna, pues cuando en la modernidad “el cuerpo vuelve a liberarse de los vínculos de la superficie no puede crecer sin que el espacio crezca simultáneamente en igual proporción”.<sup>23</sup> Eso comienza a suceder en el arte gótico medieval (siglos XII a XV) donde la finitud del cosmos empírico es retomada bajo una nueva idea, la de “infinitud” de la existencia y de Dios; infinitud que surge del renacer de la teoría aristotélica a través de su reinterpretación escolástica, y que la filosofía moderna entenderá realizada en la naturaleza y la pintura renacentista expresará en el punto de fuga.

Así gracias a la toma de distancia de los pintores medievales se comienza a instituir la interpretación perspectivista del espacio bajo la idea de su homogénea unidad e infinitud. El Giotto y Duccio son los que inician la superación de los principios medievales de representación, retomando el eje de fuga y abriendo la espacialidad al considerarla ya no una superficie sino un “plano figurativo”.<sup>24</sup> En los siguientes cuadros, se aprecia cómo la “visión a través de” empieza a abrirse y aparece un espacio pictórico sólido y unitariamente organizado, con los primeros ensayos de profundidad perspectiva.

23. Ibid., p. 33.

24. En tanto el arte bizantino no habría podido liberarse de la representación antigua, Panofsky sostiene que la aparición del perspectivismo moderno se da en estos pintores que combinan el arte gótico y bizantino, es decir, los restos de antigüedad con las exigencias surgidas del arte románico y gótico medieval.



En *La Santa Cena* (1301-1308) del Duccio, representada aún dentro de una espacialidad cerrada y limitada por la superficie, se ven las primeras líneas de profundidad que surgen de las paredes y del techo expresando una espacialidad asimétrica, aún contradictoria para una perspectiva renacentista, pero que alcanza cierto perspectivismo general retomando el antiguo eje de fuga. En el cuadro *La Anunciación* (1344) de A. Lorenzetti, que ya pertenece a la generación siguiente de pintores, esta

profundidad se evidencia más lograda, pues todas las líneas proyectadas desde el plano de base están orientadas a un punto que se expresa con plena conciencia matemática. En primer lugar, ese punto de fuga “como ‘imagen del punto infinitamente lejano de todas las líneas de profundidad’ es al mismo tiempo el símbolo concreto del descubrimiento del infinito mismo.”<sup>25</sup> En segundo lugar, la base expresada es una parte de espacio (aún restringida por el viejo fondo de oro) que puede ser pensada en cuanto a los lados tan ilimitada como se desee. En tercer lugar, el uso de las baldosas permite apreciar las medidas y distancias de los diferentes cuerpos que se ordenan sobre ella (María, el Ángel, la columna). Se trata para Panofsky de la aparición de un primer sistema de coordenadas, que anticipa en un ámbito artístico el espacio sistemático del Renacimiento antes de que el pensamiento abstracto matemático lo postulase. Recién en el siglo XVII aparece formulado por la geometría proyectiva y expresado teóricamente un poco antes por Dürer. Éste, Van Eyck, Alberti y Brunelleschi irán liberando el espacio de los límites de la superficie del cuadro para incluir en la profundidad perspectiva al espectador, de manera que la finitud del cuadro ponga de manifiesto la infinitud del mundo empírico en concordancia con la nueva cosmología. Panofsky concluye entonces:

Intentemos imaginarnos lo que aquel descubrimiento suponía en aquella época. No sólo el arte se elevaba a ‘ciencia’ (para el Renacimiento se trataba de una elevación): la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno, ‘infinito’ (se podría comparar la función de la perspectiva renacentista a la del criticismo y la función de la perspectiva helénico-romana a la del escepticismo). Se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, con otras palabras: la objetivación del subjetivismo.<sup>26</sup>

Siguiendo a Panofsky, Merleau-Ponty reconocerá tal objetivación en la filosofía de Descartes.<sup>27</sup> La respuesta a su pregunta “¿cómo comprender la institución del espacio del Renacimiento?” continúa el movimiento de Panofsky reconociendo el trabajo de

---

25. Ibid., p. 39.

26. Ibid., p. 48.

27. La perspectiva renacentista y la filosofía crítica se vinculan en tanto comparten “la misma función y cuestión”: el lazo de subjetividad y objetividad, de punto de vista y realidad. En *El ojo y el espíritu* retoma el problema de una “profundidad ilusoria” para mostrar que la filosofía cartesiana se inspira en los teóricos del renacimiento y excusa de algún modo a los pintores por haber continuado planteando problemas artísticos de expresión: “Descartes tenía razón de liberar el espacio. Su error era erigirlo en un ser completamente positivo, más allá de todo punto de vista, de toda latencia, de toda profundidad, sin ningún espesor verdadero. Tenía razón también de inspirarse en las técnicas perspectivas del Renacimiento: ellas alentaron a la pintura para producir libremente experiencias de profundidad y en general las presentaciones del Ser. Ellas no serían falsas si no hubieran pretendido cerrar la investigación y la historia de la pintura, fundar una pintura exacta e infalible. Panofsky lo ha señalado a propósito de los hombres del renacimiento, ese entusiasmo no dejaba de tener mala fe. Los teóricos intentaban olvidar el campo visual esférico de los Antiguos, su

institución que conlleva la lógica de vuelta atrás y toma de distancia de los pintores medievales. Volviendo a formas más primitivas, hicieron posible la institución de un nuevo esfuerzo creador que “prepara [la] renovación de su expresión”.<sup>28</sup>

En el capítulo final, Panofsky examina qué significó, entonces, esa institución espacial como objetivación del subjetivismo para el arte y la filosofía, pues cuando la perspectiva planimétrica dejó de ser un problema teórico, en tanto encontró una solución científica correcta, se convirtió en un problema artístico que excusa a los pintores. Es decir, ella ofreció un espacio pictórico para desplegar los cuerpos sin superponerlos y estableció una distancia entre los hombres y las cosas, pero también redujo los fenómenos artísticos a reglas matemáticas, haciéndolos depender del individuo, en la medida en que el modo de pintar estaba determinado por la posición de un punto de vista elegido por el pintor: “Así la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana para anular las distancias [...] Por eso la reflexión artística tuvo siempre que replantearse en qué sentido debía utilizar este método ambivalente.”<sup>29</sup> De tal modo que, ante la naciente filosofía cartesiana de la conciencia, los pintores renacentistas se continuaron preguntando si la construcción perspectivista debía regirse por la posición del observador o era el observador quien debía colocarse en una posición ideal respecto a la estructura perspectiva del cuadro, y a qué distancia (desde cuán cerca o lejos debía observar el cuadro). Todas estas cuestiones originaron las variaciones de la perspectiva planimétrica durante la modernidad renacentista en las distintas regiones. No obstante, la conquista teórica de este espacio sistemático, homogéneo e infinito generó, según Panofsky, un problema mayor, pues “la concepción perspectiva impide [...] el acceso de lo visionario en donde el milagro se convierte en una vivencia inmediata del observador y en el que los sucesos sobrenaturales irrumpen en su propio espacio visual aparentemente natural y, justamente por eso, les permite ‘penetrar’ en su esencia realmente sobrenatural.”<sup>30</sup> Por la clausura de esa dimensión simbólica de auténtica profundidad, es que la concepción perspectiva del mundo se impuso como “forma simbólica” al final de la teocracia y en el principio de la antropocracia.<sup>31</sup>

---

perspectiva angular [...] Los pintores sabían por experiencia que ninguna de las técnicas de la perspectiva era una solución exacta, que no hay proyección del mundo existente que lo respete por todos los conceptos y merezca ser la ley fundamental de la pintura”. Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1986, pp. 37-38.

28. M. Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad*, p. 55.

29. E. Panofsky, op. cit., p. 49.

30. Ibid., pp. 53-54.

31. La perspectiva planimétrica sería así una forma simbólica que cierra el acceso a lo simbólico. Para Guerry, fue el momento en que bajo un molde científico que no tolera error alguno, “el hombre, vuelto ahora todopoderoso, creador a su vez de un mundo figurado, se igual casi a Dios.” L. Guerry, op. cit., p. 25.



## II.

La crítica final a la profundidad construida geoméricamente, que impide el acceso a lo simbólico, abre al mismo tiempo la posibilidad de descubrir una profundidad invisible en el espacio visible de la pintura sobre la que se proyecta el planteo merleau-pontiano bajo el subtítulo de “Enseñanza”. Ubicado en la mitad del apartado sobre la institución de una obra de arte, inicia retomando la interrogación del comienzo: ¿En qué sentido la pintura sabe lo que hace? Si, como muestra Panofsky, antes de conceptualizarse matemáticamente, la perspectiva planimétrica ya era practicada, su procedimiento de institución implica que, incluso respecto a la institución personal del acto de pintar, ya no cabe decir que el pintor no sabe lo que hace, sino que “inventando de manera indirecta la perspectiva planimétrica se inventa *también* una concepción del cuadro.”<sup>32</sup> ¿Esta lógica creadora es “a propósito”? se pregunta Merleau-Ponty: “No, las consecuencias, el campo, se abren, pero se hace algo que tiene más sentido del que se creía.”<sup>33</sup> En ese hacer con más sentido introduce en la institución de una obra de arte la cuestión de los opuestos azar-razón, mostrando que no se trata aquí ni de uno ni de otro. Por un lado, la institución de una obra no es simple azar, pues el pintor no trabaja azarosamente, “es el *Weltgeföhlt* que opera”,<sup>34</sup> es decir, en su pintar la concepción o sentimiento del mundo (la institución colectiva) opera y el campo se abre, expandiendo el espacio accesible a su ojo. Tampoco es simple razón, pues la práctica de la pintura no es la lógica de la pintura, que sería la historia del arte que sólo puede ser retrospectiva.<sup>35</sup> La institución colectiva (v. gr. la perspectiva planimétrica) sólo provee procedimientos y no pintura, por eso dirá que ningún pintor se contenta con aplicarla. La razón del pintor no es aquí la adquisición de una conciencia pictórica crítica y última, sino que es adherente a investigaciones concretas y a la práctica pictórica. Es una “elección estético-social”, dirá Merleau-Ponty, algo que él mismo reconoce como una “noción a precisar”. En la introducción al seminario ya la había descrito en la relación del sujeto con el hacer como “operación según un estilo”,<sup>36</sup> distinguiéndola de una elección pura que naciera de la nada al modo sartreano. Entonces, examina en qué sentidos se puede decir “elección”, difiriendo la tarea de desgranar sus adjetivaciones “estético” y “social”, ambas transidas por la institución personal y pública.

32. M. Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad*, p. 56.

33. Ibid.

34. Ibid. Panofsky utiliza el término *Weltgeföhlt* para explicar que la construcción perspectiva plana sólo se hace comprensible desde un sentimiento del espacio o del mundo.

35. Haciendo un paralelo con la razón filosófica, en la historia de la filosofía las filosofías deberían ser tomadas como invención de formas simbólicas o modos de expresión de la verdad. Así Merleau-Ponty se distancia de Cassirer por confundir la filosofía con la lógica de la filosofía, pues su debilidad es “creer que el criticismo es punto de llegada, que el sentido filosófico tiene valor rector cuando (en verdad) él mismo se encuentra tomado en la sedimentación. Considerar el criticismo como forma simbólica y no como filosofía de las formas simbólicas.” M. Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad*, pp. 56-57.

36. Ibid., p. 5.

En primer lugar, en la institución de una obra pictórica hay elecciones porque el pintor practica siempre ensayos aproximativos. Por ejemplo, elige la distancia del objeto, el punto de vista del observador, la línea del horizonte. Tiene motivos por los cuales coloca tal línea y no otra. Pero no son elecciones como puesta de un fin, sino una “cierta toma de distancia expresiva” en relación con cierta “norma” (como la perspectiva planimétrica) que, en tanto el pintor, no construye, no sabe la razón de esa norma. Para entender esto Merleau-Ponty: a) retoma la similitud entre pintar y escribir, mostrando que elegir una palabra no significa saber las razones de la lengua o conocer la gramática, pues “es la palabra la que revive a la lengua y no a la inversa”.<sup>37</sup> Del mismo modo, la elección de una distancia expresiva es la que revive la institución personal y colectiva de la pintura, y no a la inversa. b) Lo sedimentado por ese “gesto pictórico”, que se elige, no es *procedimiento* fundado en una ley natural, pues de otra manera habría pinturas superadas. Es un recurso repetido que ofrece la posibilidad de una relectura perpetua en el campo de la pintura y por eso “se aprende a pintar de un modo diferente frecuentando a los predecesores”,<sup>38</sup> en tanto cada pintura, al ser vista por un pintor, aparece como una matriz de símbolos. c) La elección del pintor es siempre un “ensayo de superación” de la institución personal y colectiva, al mismo tiempo, que las conserva.

A partir de estos elementos, Merleau-Ponty recapitula y dice que la elección en pintura se produce por una motivación simultánea de luces, colores, sustancia, movimiento, y todo eso convoca un gesto que resuelve el problema ignorándolo como cuando caminamos.<sup>39</sup> Se trata de la elección que surge del movimiento mismo de expresión, una unidad compleja de movimientos que descubren, donde “cada acto parcial repercute en el todo, provoca [una] distancia que será compensada por otros [actos]”.<sup>40</sup> Por eso en vez de elección prefiere hablar de “trabajo”. Cada trabajo de expresión rehace la pintura singular y cada obra recrea toda la historia de la pintura al heredarla: “Elección significa tocar una de las nervuras del mundo pictórico dado, hacer de ella el principio de un tipo de expresión que a su vez sufrirá el mismo devenir. [...] en el pintor que trabaja hay historia re-fundada, universal en el que las elecciones opuestas no son verdaderamente opuestas.”<sup>41</sup> A eso lo llamará “racionalidad de búsqueda”, por la cual el pintor con sus trabajos instituyentes retomará en su totalidad los problemas expresivos instituidos. Entonces, así como se sirve

---

37. Merleau-Ponty ya había vinculado unas páginas antes la perspectiva planimétrica con el esfuerzo por construir una lengua perfecta como expresión de una idea en signos racionales.

38. *Ibid.*, p. 59.

39. En *El ojo y el espíritu* aclarará “Panofsky muestra que los ‘problemas’ de la pintura, los que imantan su historia, a menudo son resueltos al sesgo, no en la línea de las investigaciones que primero los habían planteado, sino al contrario, cuando los pintores parecen olvidarlos en el fondo de la vía muerta, se dejan atraer por ellos y de pronto en plena diversión los vuelven a encontrar y franquean el obstáculo. Esta historicidad sorda que avanza en el laberinto por rodeos, transgresión, usurpación e impulso repentinos no significa que el pintor no sepa lo que quiere, sino que lo que quiere está más acá de sus fines y de los medios, y ordena desde arriba toda nuestra actividad *útil*.” M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 68-69.

40. M. Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad*, p. 60.

41. *Ibid.*

de la perspectiva planimétrica de Panofsky como ejemplo de institución en la historia colectiva, ahora toma a Paul Cézanne como modelo de pintor, de institución en la historia personal, es decir, de esas tentativas sistemáticas que abren a fases distintas de un campo y a otros campos.

Según Lefort, hay que remontarse hasta Cézanne para localizar el esquema de la institución que busca expresar Merleau-Ponty.<sup>42</sup> La inseparabilidad de vida-obra en la historia personal de Cézanne implica: 1) que el sentido de su obra no pueda determinarse por su vida a pesar de que la vida haya llevado en germen su obra; dicho de otro modo, la institución personal de su obra, que es “lo disponible” como cuadro, no se explica por la institución personal de su vida, y menos aún como resultado de la conciencia<sup>43</sup>, 2) “no se lo conocería mejor por medio de la historia del arte, es decir, recurriendo a las influencias [...], a los procedimientos del mismo Cézanne o aún a su propio testimonio sobre su pintura”<sup>44</sup>, pues ya sabemos que la institución de una obra no se explica por la institución colectiva en la que se inserta. Se entiende mejor, entonces, por qué Merleau-Ponty describe la atormentada vida de Cézanne en contrapunto con la aparente “vida pura” de Leonardo da Vinci, defensor de la correcta perspectiva planimétrica, a fin de mostrar que, en ambos casos, la vida siempre está abierta y puede leerse en toda obra, a pesar de no poder explicarla.

Con el objetivo de bosquejar el trabajo de búsqueda de Cézanne a lo largo de su vida y en la institución de sus obras, en el seminario sobre la institución Merleau-Ponty retoma muy resumidamente el libro de Guerry, *Cézanne y la expresión del espacio* (1950), y en especial su idea de que en Cézanne encontramos un caso raro en pintura. Se trataba de un pintor cultivado que conocía bien a los grandes maestros, es decir, a la institución colectiva de la historia de la pintura, que asumía como pintor (a pesar de todas sus dudas como tal), pero, al mismo tiempo, sabía preservar la pureza de su percepción bajo el principio de que “la sensación está en la base de todo para un pintor”.<sup>45</sup> No habiendo

---

42. En la introducción al seminario dice: “deberíamos ir más lejos en el itinerario de Merleau-Ponty para localizar el esquema de la institución, y remitirnos a su primer gran ensayo filosófico, «La duda de Cézanne», publicado en 1945 en Fontaine y redactado mucho antes. [...] fue con el examen del recorrido de Cézanne como se vio conducido a descubrir un devenir-sentido de la obra, un encadenamiento de momentos que llevan la marca de anticipaciones y de múltiples reanudaciones.” Claude Lefort, “Prefacio”, en M. Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad*, p. XXII.

43. En “La duda de Cézanne”, Merleau-Ponty afirma: “Si nos parece que la vida de Cézanne llevaba en germen su obra, es porque primero conocemos su obra y porque vemos a través de ella las circunstancias de su vida. Ciertamente es que la vida no *explica* la obra, pero también es cierto que ambas se comunican.” Maurice Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne”, *Nombres. Revista de Filosofía*, Año II, N° 2, 1992, p. 251.

44. *Ibid.*, p. 247.

45. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926, p. 171. Cézanne afirmaba también que “Después de haber visto a los grandes maestros que descansan allí (en el Louvre) hay que apresurarse a salir y a vivificar en nosotros mismos, al contacto con la naturaleza, los instintos y las sensaciones artísticas que en nosotros residen” Carta a Camoin, 13/09/1903, citada por Guerry, *op. cit.*, p. 19. Merleau-Ponty caracteriza por eso a su pintura como una paradoja: “Según Balzac, o según Cézanne, el artista no se contenta con ser un animal cultivado, asume la cultura desde su iniciación y vuelve a fundarla, habla como habló el

frecuentado las escuelas de dibujo tuvo la ventaja de salvaguardar la espontaneidad de su visión: “ninguna teoría lo deformó, ningún procedimiento falseó su óptica. Por extraño que pueda parecer, cuando este pintor del siglo XIX planta su caballete, ‘recomienza toda la pintura’.”<sup>46</sup> Al no aceptar ninguna solución de antemano, los eternos problemas de expresión de la pintura se le presentaron por primera vez, y entre ellos el problema de la representación del espacio y la profundidad. Por esta particularidad, Cézanne se convierte en modelo, no sólo de elección como movimiento expresivo o gesto, donde se aprende a pintar de modo diferente frecuentando a los predecesores, sino que cada gesto suyo se convierte en sus opuestos, refundando *su* pintura, y cada obra suya se vuelve un ensayo de superación que conserva, recreando, *toda* la historia de la pintura. Esa recreación de la institución en la evolución de la institución personal de su obra se evidencia en las distintas fases de su trabajo pictórico, que Guerry examina como recorrido de su “racionalidad de búsqueda” frente a los interrogantes expresivos que se le van presentando.

En la fase de sus primeros años (anterior a 1872), el campo visual de Cézanne era un espacio limitado, donde la curva intentaba sugerir la profundidad y estabilizar una composición esencialmente móvil. “Es algo semejante [...] a la concepción espacial subjetiva de los pintores griegos.”<sup>47</sup> Su visión espacial era una “perspectiva natural”, donde el círculo engendraba la composición al modo como lo hacía el centro de proyección en el arte antiguo. Así se observa en *Pastoral* (1870), donde el espacio se va prolongando o ensanchando desde el centro en curvas o círculos concéntricos como si fuera una oscilación rítmica que hace al movimiento de los contornos. La profundidad de la perspectiva es sugerida por ese movimiento, logrando expresar un espacio real con cuerpos más bien oníricos.<sup>48</sup>

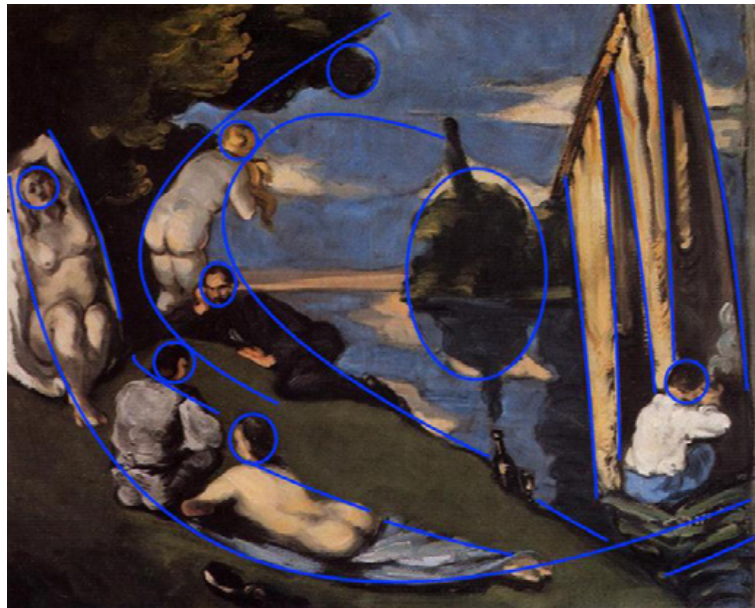
---

primer hombre y pinta como si nadie hubiera pintado nunca.” M. Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne”, p. 251.

46. L. Guerry, op. cit., p. 29.

47. Ibid., p. 19.

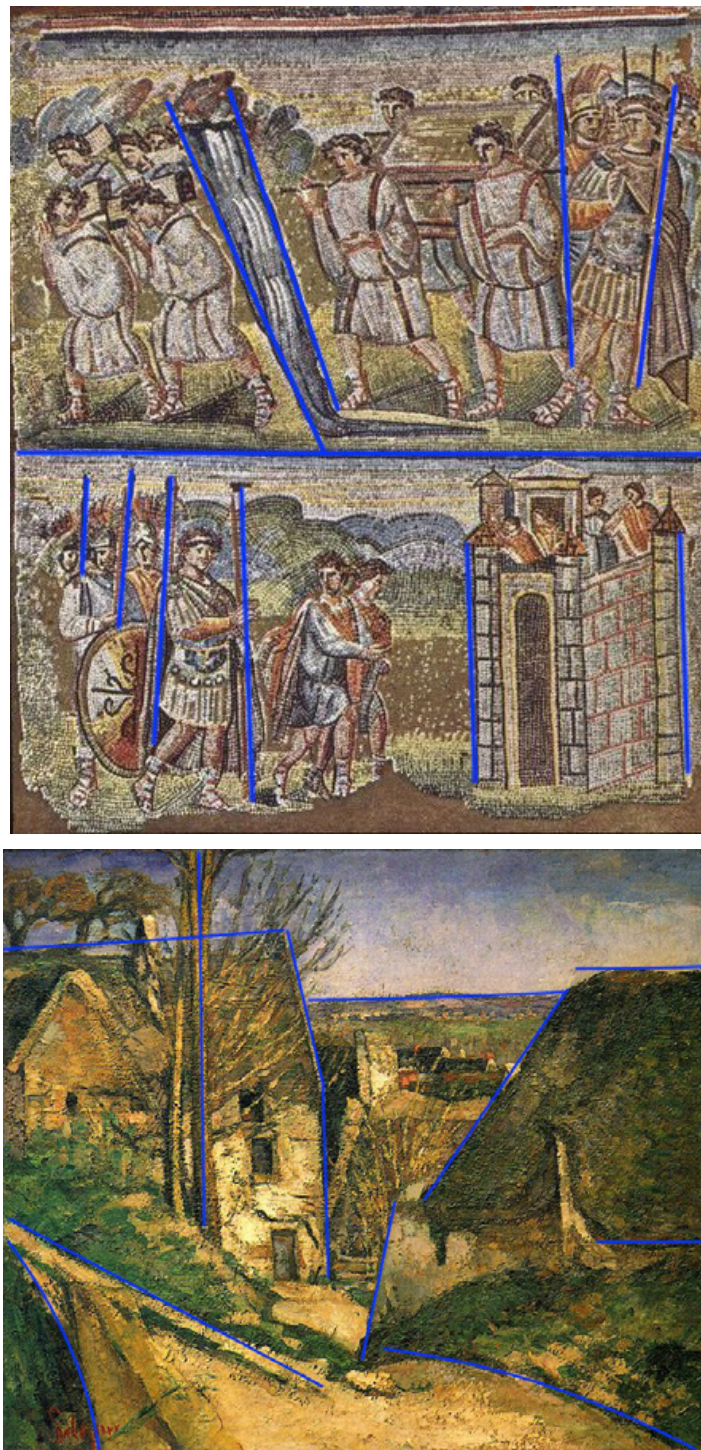
48. Merleau-Ponty dirá de esta fase que “en sus obras de juventud, Cézanne primero buscaba pintar la expresión, y por ello no lo lograba. Poco a poco aprendió que la expresión es el lenguaje de la cosa misma y que nace de su configuración. Su pintura es un intento por llegar a la fisionomía de las cosas y los rostros mediante la restitución integral de su configuración sensible. Es lo que sin esfuerzo y a cada instante hace la naturaleza.” Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenología de la percepción*, España, Planeta, 1994, p. 336.



En la segunda fase (1872-1878), mientras los impresionistas disgregaban el mundo bajo las fluctuaciones de la luz, Cézanne enfrentaba el problema de esa fugaz armonía y composición de lo móvil que era la meta y límite del impresionismo. Merleau-Ponty hablará de su “[esfuerzo por] reencontrar lo estable bajo el impresionismo.”<sup>49</sup> Cézanne ensaya entonces su propio desvío y toma de distancia como retorno a los pintores “primitivos”, oponiendo a la acción disolvente de la luz impresionista un tabicamiento del espacio. A diferencia de la etapa anterior, los cuerpos surgen ahora de la percepción real y la organización espacial que los contiene se divide en compartimentos ajustados (espacio como suma de agregados) que carecen de cualidad elástica. Guerry subraya la semejanza de expresión espacial entre el mosaico *El paso del Jordán* (siglo IV) y la *La casa del ahorcado* (1872-73).

---

49. M. Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad*, p. 61.



En la tercera fase (1878-1895), se trata del período determinado por el afán constructivista del espacio, que Guerry denomina la “época de la abstracción” por la búsqueda de expresión de una síntesis espacial estable, que Cézanne terminará por conseguir a través de la unidad abstracta de la composición: “Para fijar lo que por naturaleza es inaprensible, para inmovilizar lo que se oculta, debe trascender lo real, reconstruir, abstraer”.<sup>50</sup> Así sustancia- liza el espacio, que se hace parte integrante de la construcción total del cuadro, quedando

50. L. Guerry, op. cit., p. 189.

indisolublemente unido a los cuerpos que contiene. Su cuadro *Computera y Bandeja de Bizcochos* (1877) es comparable a la escultura románica donde el espacio adquiere una unidad y homogeneidad tal que forma un todo orgánico con la masa constructiva. Entonces, “se produce un fenómeno sensiblemente paralelo al que puede notarse en la evolución de la pintura románica a la gótica”<sup>51</sup>, que preparó el camino para la concepción renacentista de la perspectiva. Si se compara el cuadro *Un puerto* (1290-1300) de A. Lorenzetti con *El golfo de Marsella* (1883-85) se evidencia el papel común unificante del fondo gracias a una composición abstracta entre un punto de vista elevado, que debería ofrecer una visión panorámica, y un horizonte muy alto, que produce una visión cartográfica, por la cual la mirada se detiene en los primeros planos. El espacio así instituido adquiere un efecto homogeneizador ofreciendo una primera estructura planimétrica con la línea de horizonte.



Si bien en Cézanne el espacio es ahora un *continuum*, un todo orgánico, la unificación no derivará en una construcción que somete lo real a una estricta perspectiva geométrica. La

---

51. Ibid., p. 96.

transgresión de las exigencias de la realidad para acomodarlas al ordenamiento abstracto es para Cézanne una aberración. La perspectiva planimétrica no le parece un fin en sí, aunque lo fuera para los teóricos del Renacimiento, y menos aún una solución perezosa que precede las experiencias perceptivas. Se trata de otra clase de abstracción. Alcanzará la ilusión de la perspectiva por esa masa plástica única surgida de la comunión y frecuentación incesante del mundo concreto percibido. Cuando lo concreto es percibido en detalle y en toda su diversidad, considera que permite la transposición a lo abstracto, pero exige un control de la imaginación constructiva que Cézanne practica sometiéndose a la percepción. Así llega a ese equilibrio vacilante y precario que será la “solución-compromiso” del pintor en esta etapa. No obstante, como los pintores saben que ninguna de las técnicas de perspectiva es una solución exacta, Cézanne llegará a considerar que, si las experiencias abstractas lo alejan de la realidad percibida, es necesario volver al estudio de la naturaleza: “Me reconciliaré con la naturaleza. La quiero toda entera. De otro modo, a mi manera, haré lo que reprocho a las Bellas Artes: tendré en mi cerebro mi tipo preconcebido y sobre él calcaré la verdad.”<sup>52</sup>

En su etapa final (1894 en adelante), retomará el estudio detallado de lo concreto percibido sin dejar de ser conciente de que “la mucha ciencia conduce a la naturaleza”<sup>53</sup>, que “existe más en profundidad que en superficie.”<sup>54</sup> Esa comunión con el mundo percibido es la que, según Guerry, le abrió en sus últimas obras las infinitas perspectivas de un orden místico cuando trascendió recreando las armonías de la naturaleza. Por eso lo denomina el “período simbólico”, donde Cézanne descubrió que no había una visión analítica y una reconstrucción sintética posterior, sino una impresión perceptiva que ya era ella misma una síntesis visual: “El pintor se dedicará en lo sucesivo a evocar aquello que en un paisaje es más imponderable: la imperceptible vibración atmosférica que lo anima y le confiere su canto interior.”<sup>55</sup> Trasciende así la construcción abstracta del período anterior, atenuando contornos y creando un espacio único, homogéneo y vibrante, donde no sólo la figura se integra indivisible al espacio pictórico, sino que éste se hace inseparable del espacio del espectador. Se trata de una armazón invisible que engloba, a la vez, el mundo del cuadro y el mundo percibido, donde el espacio logra unificarse y, a la vez, hacerse auténticamente profundo e ilimitado, precisamente porque no es prisionero de una construcción racional. Así sucede por ejemplo en *Las grandes bañistas* (1906) y *Muchacho con Chaleco rojo* (1888-1890), referido por Merleau-Ponty.

---

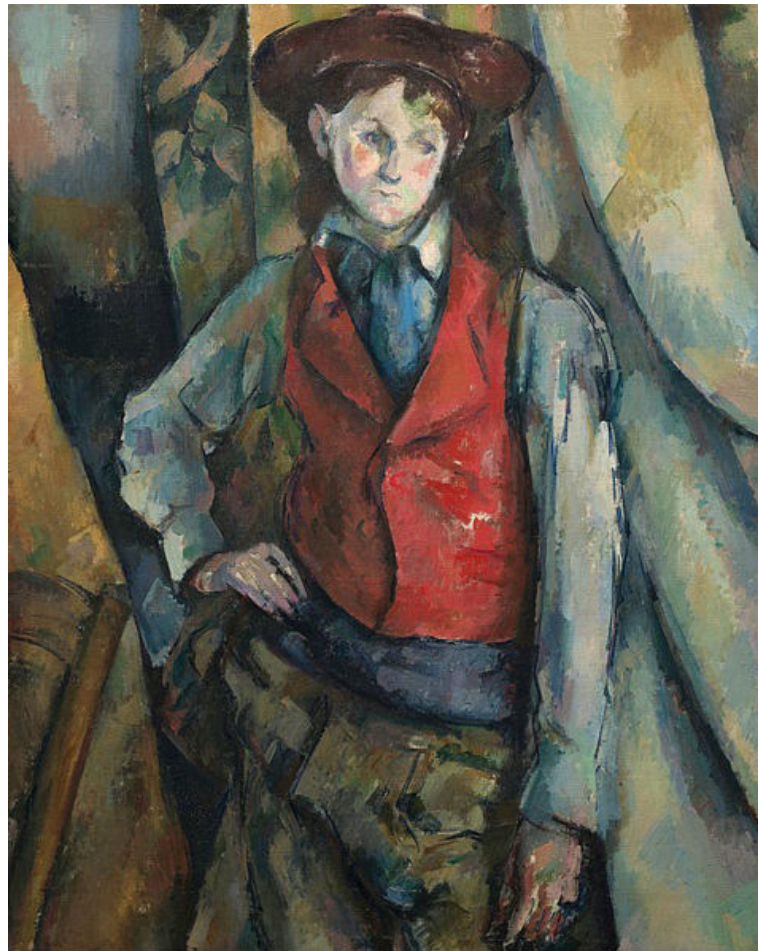
52. J. Gasquet, op. cit., p. 198.

53. Ibid., p. 138.

54. Carta a Émile Bernard, 15/04/1904, citada por Guerry, op. cit., p. 174. Según Merleau-Ponty, esa estricta rigurosidad perceptiva de la naturaleza y del mundo visible, cuya búsqueda es la restitución de lo visible en contraposición a una concepción “objetiva” o “matemática” del mismo, hará de la pintura de Cézanne una suerte de paradoja, por la que busca aprehender lo visible antes de que se convierta en objeto. En este sentido, Larison muestra la coincidencia con el gesto filosófico base de la fenomenología merleau-pontiana: “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. [...] 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*.” M. Larison, loc. cit., pp. 102-103.

55. L. Guerry, op. cit., p. 151.





En correspondencia con la crítica de Panofsky a la perspectiva planimétrica, que impide el acceso a lo simbólico-invisible, Guerry dirá de Cézanne que encuentra aquí la perspectiva porque renuncia a la coacción geométrica y asume un consentimiento riguroso a la realidad percibida. Por lo mismo, Merleau-Ponty dirá que buscando la expresión

“encuentra sin quererlo la perspectiva de Durero y de Da Vinci.”<sup>56</sup> La perspectiva, que surge ahora en su obra a partir de la percepción, se distancia de la perspectiva percibida de los antiguos, pues ha asumido la recreación de la institución de toda la historia del arte. Se trata de una profundidad percibida que puede ser expresada y es la culminación de lo que el Renacimiento buscaba a través de su abstracción geométrica y que perdió: a) por considerarla teóricamente solucionada, y b) por falta de rigor en su sometimiento a la percepción. Por eso también con esta institución Cézanne se vuelve clásico, pues por una vía opuesta llega a otra “solución” al problema de la perspectiva y alcanza la expresión de la profundidad espacial, que buscaban los teóricos renacentistas, a través de una construcción tan acabada, que el espacio se entreabre y se agranda hasta la profundidad invisible del infinito. Esta etapa culmina su recreación de toda la historia de la pintura y le permite instituir esa suprema unificación de un todo que abarca lo visible y lo invisible. El espacio pictórico ahora lo envuelve: “Me siento coloreado por todos los matices del Infinito. No soy sino uno con mi cuadro.”<sup>57</sup>

El ejemplo de Cézanne, dentro del hilo conductor privilegiado de la pintura, entreteje la institución de una obra en la historia personal y pública, y abre a la conclusión del apartado. A partir del retomar cézanniano como *su* inserción en la historia pública, Merleau-Ponty resume: “entonces la ‘lógica’ de la pintura –i.e., la puesta en circulación de formas simbólicas imitables y participables, de ‘estilos’ generales– reposa enteramente en la operación más individual, y el universal así creado no será universal más que suscitando al otro.”<sup>58</sup> Retornando al ejemplo de Panofsky, a nivel de la institución en la historia pública, eso significa que la perspectiva planimétrica se encuentra en germen en el arte antiguo al modo de problema expresivo (anacrónico) que llama a ser respondido mediante la pintura. Y sólo porque suscitó la institución de una obra a nivel de la historia personal (Giotto y Duccio) se instituyó y sedimentó como estilo o forma simbólica. Entonces, a pesar de las apariencias, no se produce ningún “paso” de la institución pública a la institución personal, de lo superficial a lo profundo, más bien se ha permanecido en la profundidad de “la institución privada, de sí a sí.”<sup>59</sup> Frente al problema de la conciencia, la racionalidad de búsqueda de un pintor como Cézanne muestra que, con sus problemas expresivos, la institución pública suscita la prolongación de la relación de sí a sí mismo, por eso existe *la* pintura. La institución de su obra es testimonio de esas diferentes fases

---

56. M. Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad*, p. 63. En *La prosa del mundo* agrega: “Cézanne renuncia a la perspectiva planimétrica durante toda una parte de su carrera porque lo que quiere conseguir es la expresión por el dolor, y la riqueza expresiva de una manzana hace que desborde de sus contornos, no puede contenerse con el espacio que le prescriben. Otro cualquiera —o Cézanne mismo en su último período— observa las ‘leyes’ de la perspectiva o mejor aún no necesita derogarlas porque lo que está buscando es la expresión por el trazado, y no necesita llenar su lienzo.” Maurice Merleau-Ponty, *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus, 1971, p. 217.

57. Citado por Guerry, op. cit., p. 212.

58. M. Merleau-Ponty, *La institución. La pasividad*, p. 63.

59. Ibid. Será con la institución de un saber que se entrará en el campo de la institución en la historia pública.

y campos abiertos en él gracias al trabajo de recreación de la historia de la pintura. En este sentido, su obra es también una organización interrogativa que hace de bisagra entre él y otros (sus sucesores y anacrónicamente también sus antecesores) “desarrollándose por brotes, curvas, descentrados y recentrados, zigzag, pasaje ambiguo, con una suerte de identidad del todo y de las partes, del comienzo y del fin. Suerte de eternidad existencial por autointerpretación.”<sup>60</sup>

## Conclusión

En ambos ejemplos, se bosqueja la lógica subterránea de la institución de una obra. En la historia de un pintor, éste aprende a pintar de manera diferente, aprende *sus* gestos expresivos, mirando a sus predecesores, cada obra suya anuncia las siguientes, sin saber directamente hacia donde se dirige, y así recrea la totalidad de la pintura. En la historia de la pintura, los problemas expresivos, pasados y futuros, abren nuevas búsquedas que parecen desvíos, pero ofrecen nuevos impulsos para ser respondidos. La correlación entre la perspectiva planimétrica y Cézanne muestra que en pintura –como en filosofía– más que problemas, se trata de interrogaciones eternas que dan sentido a las tentativas de búsqueda y unidad a la historia, que sólo aparece retrospectivamente gracias a la percepción rigurosa de las obras.<sup>61</sup>

## Bibliografía

- Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la pintura* Madrid, Imprenta Real, 1784.
- Gasquet, Joachim, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926.
- Guerry, Liliane, *Cézanne y la expresión del espacio*, Córdoba, Ed. Assandri, 1959,
- Larison, Mariana, “Merleau-Ponty: filosofía y pintura”, *Viso: Cuadernos de estética aplicada*, Vol. IV, N. 8 (jan-jun/2010), pp. 98-109.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus, 1971.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1986.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La fenomenología de la percepción*, España, Planeta, 1994.
- Merleau-Ponty, Maurice, “La duda de Cézanne”, *Nombres. Revista de Filosofía*, Año II, Nº 2, 1992, pp. 245-254.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La institución. La pasividad. Notas de cursos en el Collège de France (1954-1955)*, Barcelona, Anthropos, 2012.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 2003.

60. Ibid.

61. En *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty dirá por eso que “el análisis de la obra de Cézanne, si no he visto sus cuadros, me deja la opción entre varios Cézanne posibles, y es la percepción de los cuadros lo que me da el único Cézanne existente, es en ella que los análisis toman su sentido pleno.” p. 167.