

Una aproximación a la figura del artista pintor en Merleau-Ponty desde *El ojo y el espíritu* y *Fenomenología de la percepción*

Guillermo Ariel D'Atri | Universidad de Buenos Aires | guillermoarieldatri@yahoo.com.ar

› RESUMEN

El objetivo del presente trabajo será mostrar que el pintor que aparece en *El ojo y el espíritu* es un artista que se ha cultivado para ser tal hasta que su talento se volvió natural para él. Rechazo vivazmente la idea de que el sujeto Merleau-Pontyano pueda llegar a tener un don natural que otros no puedan llegar a tener y mediante el cual se vuelve un artista talentoso.

Para esto trataré de poner en dialéctica dos textos del autor (*El ojo y el espíritu* y *Fenomenología de la percepción*) en un abordaje expositivo, junto con ello se mostrará la coherencia de pensamiento de Merleau-Ponty a lo largo de los años.

Bergson dice que cada filosofo tiene solamente una idea, una intuición, y que a través de toda su obra trata de expresarla y desarrollarla. En el caso de Merleau-Ponty su proyecto es el de desarrollar una filosofía del cuerpo, entendiendo por esto no solamente hacer del cuerpo un tema filosófico legítimo sino también el de dar cuenta de la experiencia humana en todas sus dimensiones (en lo concerniente a lo que me interesa ahora hablaré de la dimensión estética) a partir del núcleo de la corporalidad.

Palabras clave: Merleau-Ponty, mundo, pintor, vista

An approach to the figure of the painter artist in Merleau-Ponty since *The eye and the spirit* and *Phenomenology of perception*.

› ABSTRACT

The objective of this work will be to show that the painter who appears in *The Eye and the Spirit* is an artist who cultivated himself to be such until his talents became natural to him. I reject the idea that the Merleau-Pontyan subject can have a natural gift that others do not have and through which he becomes a talented artist.

To this end, I will try to put in dialectic two texts of the author (*The eye and the spirit* and *Phenomenology of perception*) from an expository approach, in this way the coherence of thought of Merleau-Ponty will also be shown over the years.

Bergson says that each philosopher has only one idea, one intuition, and that throughout his work he tries to express and develop it. In the case of Merleau-Ponty, his project is to develop a philosophy of the body, meaning not only to make the body a legitimate philosophical subject but also to expose the human experience in all its dimensions (regarding my current interest, I will talk about the aesthetic dimension) from the nucleus of corporeality.

Keywords: Merleau-Ponty, world, painter, view

› Introducción

Cuando uno piensa en la figura del artista en general es inevitable notar que un rasgo que lo caracteriza a éste es la presencia de un talento superior al del resto de los hombres; hay cosas que él puede hacer y que solo él las hace tan bellamente. Hay, por ejemplo, una técnica con la que pinta Cézanne que lo deja a uno asombrado, un estilo único en la escritura de Proust. Cualquiera puede escribir una novela o pintar un cuadro, pero el modo de combinar las palabras o los trazos y los colores de manera que de ellos surja una obra bella solo lo puede hacer un artista. Llamémosle a dicho talento *don*. Todo artista tiene un don que lo separa de la mayoría de los hombres; ahora bien, la pregunta sería si se nace con ese don natural o si se construye con práctica, estudio y entrenamiento. A lo largo de la estética han surgido posturas que defienden a ambas posiciones, no es mi intención en este trabajo inclinarme hacia un lado o hacia el otro, sino reconstruir cuál es la figura, en lo concerniente a este tema, del artista pintor para Merleau-Ponty. Para esta tarea voy a necesitar rearmar la relación del pintor con el mundo en *El ojo y el espíritu* (1964), además de encontrar los rasgos principales que le permiten relacionarse con el mundo y volverse pintor.

De esta manera y apoyándome en *Fenomenología de la percepción* (1945) espero poder mostrar que para Merleau-Ponty el artista adquiere su don (talento) mediante la práctica.

Estructuraré el presente trabajo en cuatro partes acorde a los fines de exponer todo lo mencionado más arriba. Dichas partes son: I. *¿Es el artista un genio que nace con un don o se hace genio en el estudio y la práctica? La noción de hábito como aproximación a una primera respuesta*; II. *Entrelazamiento visión movimiento*; III. *Misma pasta del mundo* (donde se analiza propiamente la relación entre el pintor y el mundo); y IV. *El ojo y el pintor*.

› ¿Es el artista un genio que nace con un don o se hace genio en el estudio y la práctica? La noción de hábito como aproximación a una primera respuesta

El artista tiene un talento que lo acompaña en todas sus manifestaciones artísticas y que hace a cada una de sus creaciones obras de arte. Dicho talento es algo que lo diferencia, en tanto artista, del resto de

los hombres. La técnica y el talento no está en todos los hombres por igual, yo puedo ponerme a narrar mi experiencia al despertarme y verme convertido en un insecto, perdiendo momento a momento mi humanidad, y sin embargo de ello no saldrá una obra como la metamorfosis. Puedo tratar de pintar la misma montaña que Cézanne en sus cuadros desde la misma perspectiva y con los mismos colores (supongamos en este experimento mental que puedo hacer semejante cosa) pero por falta de técnica y talento no podré representar la montaña con una artísticidad y belleza tal.

A dicho talento comúnmente se lo llama *don*; así decimos que Miguel ángel tiene un don para la pintura, o que Kafka tiene un don para la escritura, pero ¿han tenido ellos desde siempre ese don para la pintura y la escritura? ¿Es el artista un genio privilegiado por sobre el resto de los hombres por haber nacido con un don? ¿O será que no existe dicho don innato y por tanto es uno mismo el que se hace artista y se da a sí mismo el don en el aprendizaje y la práctica? Pensemos en los músicos que pasan años estudiando en el conservatorio perfeccionando su oído y su técnica. Pero también, ¿Cuántas veces hemos escuchado que un determinado artista es un privilegiado que nació con un don y que mediante la práctica lo que hizo simplemente fue explotar ese don y que uno, por más que se esfuerce en el estudio y la práctica, jamás va a poder hacer las cosas que él hace?¹

En el párrafo 46 del libro segundo de *La crítica de la facultad de juzgar*, Kant dice:

Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. [...], es decir, que el arte bello solo es producto del genio. [...] (Por eso, probablemente, se hace venir genio de genius, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento, y que le protege y dirige, y de cuya presencia procederían esas ideas originales) (Kant, 1984: §46)

En Kant el arte del genio es la naturaleza que se da a sí misma a través del genio. Ese talento natural e innato que tiene el genio que crea la obra de arte es la naturaleza dando la regla al arte, es la naturaleza mostrándose a partir de la capacidad espiritual de ciertos sujetos privilegiados.

Este no es el camino que va a seguir Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*, inclusive ya antes, en *Fenomenología de la percepción*, al final del tercer capítulo, aparece una discusión acerca de cómo se adquiere un hábito en contraste tanto con un reflejo como con un conocimiento intelectual. Un hábito entendido en el sentido de una habilidad, un talento, una competencia, y/o una destreza motriz. Los ejemplos de hábito que aparecerán son aprender a escribir, aprender a andar en bicicleta, aprender a bailar, o aprender a utilizar un instrumento como un bastón. Se podría agregar también aprender a pintar. Como se puede ver aparecen ejemplos de manifestaciones artísticas entre otros. Ahora bien, un hábito no puede ser entendido como un reflejo adquirido porque si uno entiende el reflejo en términos clásicos, se trataría de una reacción determinada frente a un estímulo específico. Por ejemplo, frente al golpe del doctor con su martillo sobre la rodilla del paciente, éste extiende la pierna. En cambio, aprender

¹ Por más que la cuestión hasta aquí expuesta le podría caber a todo artista y a toda persona con un talento fuera de lo común en general, más adelante, a lo largo del desarrollo del presente trabajo, me voy a concentrar únicamente en el artista pintor, que es el artista que le interesa a Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*.

un hábito, a diferencia de adquirir un reflejo, es aprender un *estilo* de movimiento que es trasponible a entornos y a instrumentos muy diversos. Por ejemplo, yo aprendo a dibujar y, una vez que aprendí a dibujar con un lápiz sobre un lienzo, puedo dibujar con la mano dada vuelta, puedo dibujar con una tiza en el pizarrón, utilizando otros instrumentos y con otros movimientos muy distintos en juego. Entonces, ¿Qué es lo que aprendí? No aprendí un reflejo, o sea, un comportamiento pautado rígidamente, sino un estilo de movimiento. El ejemplo que da Merleau-Ponty es el de un organista que cuando aprende a tocar el órgano aprende un mismo estilo de movimiento que después puede aplicar a teclados muy distintos. Así, esta trasponibilidad del hábito lo diferencia del reflejo y lo hace más parecido a un procedimiento intelectual, como si hubiera una mediación intelectual que permite esa generalización, ese desprenderse de las características concretas de este instrumento, de las particularidades de esta situación, y trasponerlo a otro instrumento y a otras situaciones. Esta inteligencia presente en el hábito de poder servirse de distintos medios para lograr el mismo fin parecería suponer algún tipo de proceso intelectual en juego, más allá de lo corporal. Sin embargo, esta generalidad propia del hábito que lo diferencia de un reflejo no es la de un proceso intelectual porque yo, por ejemplo, puedo entender perfectamente cómo andar en bicicleta en una explicación o cómo son los pasos de un baile o la teoría de las notas musicales, y después resulta que cuando pruebo no lo puedo hacer. Aprendí teóricamente las notas musicales, y cómo y cuándo usarlas, pero al sentarme frente a un piano por primera vez difícilmente pueda transformar ese conocimiento en una sinfonía. La adquisición de un hábito tiene que ser un aprendizaje que se hace con el cuerpo. En el aprendizaje hay un cuerpo que comprende. Puede haber indicaciones teóricas sobre los procedimientos a seguir para tocar un instrumento, para pintar o para bailar, pero es necesaria una consagración motriz: es necesario ponerse a tocar el piano para aprender a tocar, más allá de saber las notas y saber leer una partitura. Entonces, Merleau-Ponty nos está diciendo que para adquirir un talento como el de pintar o tocar el órgano (ejemplos que el propio autor da en *Fenomenología de la percepción*) se requiere de un aprendizaje corporal, es decir de la práctica y el entrenamiento.

Con esto no se está afirmando que todo aquél que adquiera el hábito de escribir, de pintar o de tocar un instrumento musical se vuelva un artista. Anteriormente ya se ha dicho que uno puede tener la capacidad de escribir un cuento y eso no lo hace un artista. *Dos años de vacaciones* es una bitácora de un adolescente con sus amigos que naufraga y se pierde en una isla alejada de su hogar, sin embargo, no todo chico de dieciséis años que escriba una bitácora de sus viajes será un artista, hay algo en la narración de Julio Verne que dota a su cuento con cierta artisticidad. Del mismo modo no todo dibujo sobre un lienzo es una obra de arte, hay algo en las pinturas de Cézanne que vuelve arte a sus obras. ¿Qué es lo que vuelve artista a Cézanne?² Es condición necesaria el adquirir el hábito de pintar, pero no es condición suficiente. Hay otro tipo de hábito aprendido corporalmente que es propio del artista pintor y que Merleau-Ponty tratará en *El ojo y el espíritu*, pero ya en *Fenomenología de la percepción* podemos encontrar un indicio, la noción de hábito que nos servirá de base para entender qué es lo que vuelve artista a un pintor.

² En el presente trabajo se insiste con Cézanne como ejemplo de artista pintor por el hecho de que el propio Merleau-Ponty lo pone como tal en *El ojo y el espíritu*. Para ahondar en el porqué de tal elección por parte de Merleau-Ponty véase Fajardo Pascagaza. (2018). *Merleau-Ponty: filosofía y pintura. La duda de Cézanne*.

› Entrelazamiento visión y movimiento

En este segundo apartado mi intención es hacer dialogar a *El ojo y el espíritu* y *Fenomenología de la percepción* en relación a la aperccepción corporal en función de las posibilidades de acción, para así ya empezar a reconstruir la figura del artista pintor en Merleau-Ponty.

En *El ojo y el espíritu* el autor afirma que el cuerpo es un entrelazamiento de visión y movimiento. Desde el momento en que uno ve una cosa se hace uno con ella, se vuelve parte de su cuerpo, el escritorio sobre el que ahora estoy escribiendo es parte de mí, yo me recargo sobre él, es prácticamente una extensión mía con la cual yo cuento de manera inconsciente, no la pienso. Todo lo que veo está a mi alcance, por lo menos al alcance de mi mirada, como campo de las posibilidades de acción de mi yo. Así mismo todo mi actuar, todos mis movimientos forman parte del mundo que observo, del paisaje que tengo delante.

Basta con que yo vea una cosa para que sepa unirme a ella y alcanzarla, aunque no sepa cómo se hace esto en la máquina nerviosa. Mi cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él, y por eso puedo dirigirlo en lo visible. (Merleau-Ponty, 2013: 21)

Todo sujeto es un entrelazamiento de visión y movimiento porque todo sujeto cuenta con lo que ve para moverse en su vida cotidiana. El paisaje ante mis ojos y mis posibilidades de acción son parte de lo mismo.

En *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty va a sostener que nosotros nos vivimos corporalmente en función de las posibilidades de acción que sentimos. Por ejemplo, con el caso del miembro fantasma (el fenómeno que ocurre en determinadas personas a las que se les ha amputado algún miembro y siguen sintiéndolo después de la operación y teniendo percepciones como si aún tuviera dicha parte del cuerpo consigo) lo que pasa es que hay un Yo empeñado en cierto mundo físico que rechaza la mutilación, un Yo que rechaza su amputación porque está inherido a un mundo. Poseer un brazo fantasma es permanecer abierto a todas las acciones de las que solo el brazo era capaz en el campo práctico pasado.

Esa propiocepción es correlativa de la percepción del mundo como un entorno de esas acciones posibles. El mundo es entendido como un sistema de posibilidades de acción, de espacios y útiles que nos proponen ciertos recorridos posibles, Merleau-Ponty dice de "fórmulas motrices". De esta manera, en esta propiocepción ya está imbricado un cierto mundo como entorno pragmático correlativo. Sujeto y mundo son una y la misma cosa porque uno vive sus posibilidades de ser, sus posibilidades de acción en relación al mundo en que habita, y no sólo uno toma conciencia de su cuerpo a través del mundo, sino que también uno toma conciencia del mundo a través de su cuerpo. Así, una silla es percibida por mí como silla en la medida en que me propone cierto comportamiento, esto es: sentarme. En la medida en que aprendí a sentarme es que tengo la disposición a realizar tal acción con tal cosa y así puedo percibir la silla como tal. Si no, no percibiría esa silla como silla.

¿De qué depende que yo me sienta a mí mismo corporalmente contando con este repertorio de acciones o comportamientos posibles? Depende de cómo aprendí a moverme en el pasado. Esos comportamientos sedimentaron como habitualidades, y las habitualidades son las que me disponen a realizar

ciertas acciones o me hacen sentir ciertas acciones como posibles. Las habitualidades me dotan de ciertas capacidades o habilidades, son ciertas habitualidades latentes las que me configurarían tanto mi propiocepción como la percepción del mundo. En este sentido, la silla sería percibida como silla en la medida en que yo cuento con la disposición a sentarme. Y esa disposición, esa capacidad, depende de habitualidades adquiridas. Si nos ponemos en los zapatos de un pintor diríamos que el talento o don es el resultado de ciertas habitualidades adquiridas que ya han sedimentado.

› **Misma pasta del mundo**

Visible y móvil, mi cuerpo se encuentra entre las cosas, es una de ellas, está prendido en el tejido del mundo, y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene a las cosas en círculo en torno a sí, ellas son un anexo o una prolongación de él, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena, y el mundo está hecho de la pasta misma del cuerpo. (Merleau-Ponty, 2013: 23)

Recordemos que en el sujeto hay un entrelazamiento entre visión y movimiento, y en tanto tal el mundo constituye una dimensión de su propio ser. El mundo dictará las posibilidades de acción del sujeto constituyendo al mismo hombre como un ser eminentemente pragmático, como un punto axiológico desde el cual organiza sus acciones configurando su propio ser y dotando de sentido al mundo. El mundo es una totalidad de significaciones, una red de relaciones de índole pragmática, en tanto que el hombre ordena el mundo en relación a él. Justamente a esto se refiere el autor cuando en la cita anterior dice que el hombre tiene a las cosas en círculo en torno a sí. Por eso el mundo y el sujeto están hechos de la misma pasta, son parte del mismo ser. El hombre sólo es hombre en tanto que el mundo forma parte de su ser, el mundo es un “anexo o una prolongación” del hombre.

Ahora bien, ¿Cómo es esta relación cuerpo-mundo en *Fenomenología de la percepción*? Merleau-Ponty se pregunta ¿Cómo es que un insecto que pierde una pata usa otra pata para cumplir la misma función que la pata perdida? No se puede explicar esto en términos estrictamente fisiológicos porque no hay un circuito fisiológico que explique que una pata funcione de repuesto de la que ya no está. Pero tampoco es algo que tiene que ver con el intelecto porque no es que el insecto se sirva de otra pata, mientras sigue teniendo todas las patas, para cumplir la función de la otra, sino que tiene que haber perdido materialmente la pata para que esto ocurra. La respuesta está en que el insecto es-en-el-mundo, el cuerpo no es más que una función de la estructura cuerpo-mundo, donde el mundo es entendido como un conjunto de fórmulas motrices, de posibilidades de acción.

Heidegger afirma que el *Dasein* (el ser del hombre) es en el mundo, no como una cosa frente a otra o como una cosa dentro de un recipiente, sino como dos términos que no tienen sentido separados, son funcionales a una estructura, que es su relación. En la cita de Merleau-Ponty que abre este tercer apartado se menciona que el cuerpo del hombre se encuentra entre las cosas, es una de ellas y está prendido en el tejido del mundo, pero ¿de qué manera el sujeto se encuentra entre las cosas? Para Heidegger el “ser-en” del ser-en-el-mundo (idea que Merleau-Ponty aprovecha de Heidegger para su análisis de la corporalidad), es decir, la manera en que el sujeto se encuentra entre las cosas, no significa “dentro de” como se dice de un pez en un acuario, o como el agua está dentro del vaso. El hombre no está en el mundo, no se encuentra entre las cosas como un objeto más entre la totalidad de cosas que existen en

el mundo. El “ser-en” es un “habitar en” en el sentido de estar “familiarizado con” el ambiente, con el mundo que rodea al sujeto, para así poder relacionarse con las cosas que están en el mundo. El sujeto se encuentra entre las cosas como el eje de coordenadas que pone en relación las cosas dotándolas de sentido y dándose a sí mismo sentido a partir de su uso y sus acciones con ellos.

Así hombre y mundo están hechos de la misma pasta porque el hombre es tal en-el-mundo. Ese entrelazamiento de visión y movimiento que menciona Merleau-Ponty es el estar familiarizado con el mundo formando un plexo de significaciones alrededor del sujeto.

› El ojo y el pintor

En este entrelazamiento entre visión y movimiento, Merleau-Ponty destaca la figura de la vista como un elemento primordial para poder darse con el mundo. Y aquí es donde el artista pintor adquiere un rol fundamental para enriquecer el mundo de los sujetos y, de esta manera, su ser.

Ver es ese tener a distancia, aunque sea lejos, entrar en contacto con lo que se ve y hacerse uno con eso al ponerlo en el campo propio de posibilidades. La visión hace posible que me vuelva uno con el mundo que veo y no experimento muscularmente, y la pintura vuelve visible una dimensión que hasta entonces me estaba vedada, una dimensión que está presente en la visión del artista.

El sujeto es ser-en-el-mundo en tanto que el mundo constituye el campo de acción del hombre, el mundo en el que se habita forma parte del ser del hombre. El pintor expande este mundo al traernos a la presencia parte del mismo al que antes no teníamos acceso. El artista pintor expande nuestro ser al darnos un aspecto del mundo que antes no conocíamos, mundo que, como se dijo anteriormente, forma parte de nuestro ser y nos constituye corporalmente. Es en este sentido que Merleau-Ponty dice que el pintor mientras pinta practica una teoría mágica de la visión.

El ojo del pintor ve el mundo, es afectado por él, y lo restituye a lo visible en las pinceladas sobre el lienzo. La vista del artista pintor está entrenada, fue trabajada durante mucho tiempo hasta convertirse en una habitualidad sedimentada del mismo modo que la técnica de la pincelada, ahora esa visión forma parte de su cuerpo habitual.³ Todo sujeto es un entrelazamiento de visión y movimiento porque todo sujeto cuenta con lo que ve para moverse en su vida cotidiana, pero el pintor es ese sujeto vidente que ha entrenado su ojo para, al mismo tiempo, verse y saberse en ese mundo visible, es un vidente-visible. El artista pintor se ve a sí mismo viendo, se sabe parte del paisaje que está observando. Es esta visión del artista la que se plasma en sus cuadros haciendo posible que el no-artista perciba esa dimensión de la que antes no era consciente.

³ Merleau-Ponty hace una diferenciación entre tres dimensiones temporales de la experiencia corporal y habla de *cuerpo actual*, *cuerpo habitual* y *cuerpo orgánico*. El cuerpo actual es el cuerpo con sus características actualmente observables; el cuerpo habitual son los hábitos de comportamiento adquiridos que pasan a ser como un bagaje, un repertorio de posibilidades de acción siempre disponibles, que determinan nuestra propiocepción por sobre las características actuales del cuerpo; el cuerpo orgánico es el pasado de la especie que uno tiene genéticamente y que determina qué habitualidades puedo tener y cuáles no, por ejemplo permite que yo pueda aprender a caminar pero no a volar.

nuestros ojos [...] tienen el don de lo visible [...]. Claro está que uno se hace merecedor de ese don por el ejercicio, y no es en unos cuantos meses ni tampoco en soledad como el pintor entra en posesión de su visión. (Merleau-Ponty, 2013: 26)

Pintor es aquél que ha entrenado su ojo para poder ser vidente-visible del mundo en el que habita y el cual es parte de sí mismo como si fueran una misma pasta. Gracias a este entrenamiento el pintor vive en la fascinación, fascinación de ser la misma pasta del mundo y de verse viendo porque para él “una sola emoción es posible: la sensación de extrañeza [...]” (Luelmo-Jareño, 2018: 35), en consecuencia, esos trazos que deja sobre el lienzo de los que solo él es capaz le parecen que emanan de las cosas mismas y que son éstas cosas las que los miran a ellos en vez de ser al revés, como sentimos comúnmente los que no tenemos la visión entrenada. El vidente y lo visible se funden y se confunden en el pintor. Hay una indivisión del sintiente y de lo sentido, el pintor se da cuenta de ello y por eso es uno con lo que pinta. El pintor es atravesado por el universo, él mira al mundo al mismo tiempo que el mundo lo mira a él, ellos son partes del mismo Ser, el pintor se ve viendo. De aquí surge la *inspiración*, la inspiración del artista pintor es el punto máximo del entrecruzamiento vidente-visible. Cuando el artista dice que el campo y el atardecer que está pintando “le habla” está diciendo que es uno con el mundo, ese “me habla” es casi como un pensamiento, es él mismo diciéndose qué hacer, dándose la siguiente pincelada. Podría decirse que desde el punto de vista del artista es el paisaje el que se está pintando a sí mismo, y la mano del pintor es solo un instrumento para mostrar eso.

› Consideraciones finales

El artista Merleau-Pontyano, y más específicamente el artista pintor de *El ojo y el espíritu*, no debe su talento a una suerte de fortuna divina que lo iluminó desde su nacimiento. El talento no es un don innato que lo eleva por sobre el resto de los hombres, sino que se hace artista y se da a sí mismo el don en la práctica constante sedimentando todo el tiempo las habitualidades. La adquisición de un hábito tiene que ser un aprendizaje que se hace con el cuerpo. En el aprendizaje hay un cuerpo que comprende y se vive a sí mismo mediante un sentimiento de poder hacer tales o cuales cosas. Acá está implicado un mundo como entorno pragmático correlativo. Este mundo es el correlato de mis posibilidades de comportamiento. Aparecen cuerpo y mundo como dos términos que no tienen sentido separados, sino que son funcionales a una estructura, que es su relación. Cuerpo y mundo están hechos de la misma pasta, lo característico del artista pintor es que él se ha cultivado para verse a sí mismo al ver el mundo. El pintor al ver el mundo se ve viendo, él ve el paisaje al mismo tiempo que el paisaje lo ve a él. El pintor ve y sabe al mundo como una parte constitutiva de él a tal punto que comprende que mundo y sujeto están hechos de la misma pasta. Hay un vidente que es visible al mismo tiempo, un vidente-visible. La vista del artista está entrenada para poder ver esta indivisión del sintiente y lo sentido, fue trabajada durante mucho tiempo hasta convertirse en una habitualidad sedimentada del mismo modo que la técnica de la pincelada. Es justamente la capacidad de poder expresar esta unidad de mundo-sujeto con sus pinceladas sobre el lienzo lo que vuelve arte a sus obras y genera ese efecto de dejar al observador en un estado de asombro ante sus cuadros.

› Bibliografía

- › Fajardo Pascagaza, E. (2018). *Merleau-Ponty: filosofía y pintura. La duda de Cézanne*. En É. J. Garzón Pascagaza et al. *Magisterio, educación y humanidades* (pp. 33-40). Bogotá: Universidad Católica de Colombia
- › Heidegger, M. (1997). § 9-18, § 22-24, § 29, 31-32. *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- › Kant, I. (1984). *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- › Luelmo-Jareño, J. M. (2018). Desvelar lo visible. Merleau-Ponty y el aprendizaje por la pintura. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(1), 29-41. <https://doi.org/10.5209/ARIS.55396>
- › Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*, edición Trotta S.A.
- › Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*, Editorial Planeta Argentina, S.A.I.C.