

*En torno a la desfiguratividad.
Una fenomenología de la mirada pictórica*

*About desfigurativity.
A Phenomenology of Pictorial Gaze*

MARÍA DÁVILA GUERRA
Universidad de Granada

Recibido: 22/03/2018 Aceptado: 13/02/2019

RESUMEN

Este artículo supone una aproximación a la práctica de la pintura como medio privilegiado para suspender nuestra habitual reducción de lo visible al mundo predeterminado de las categorías y funcionalidades, potenciando la apertura de una mirada atenta al aparecerse mismo de las cosas. A partir de la correspondencia entre autor y espectador a través de una mirada *formadora*, buscamos reivindicar la experiencia estética (poética) del mundo para tomar consciencia de nuestra relación sensible con lo observado en su desnuda extrañeza, donde nuestro papel no es el de la dominación cognoscitiva, sino el de la participación y la diferencia.

PALABRAS CLAVE

MIRADA, PINTURA, ESTÉTICA, FORMATIVIDAD, FENOMENOLOGÍA

ABSTRACT

This article is an approach to the painting practice as a specific medium for delay our common reduction of visibility into categories and functions; in order to show how painting offers an attentive gaze interested into the way of things appear. By the correspondence between author and spectator through a *formative* gaze, we defend an aesthetic (poetic) experience of the world

for recover our sensible link to it. This conscience of visual fact as a strange thing show us how our role is not the rational domination of reality but the participation and the difference.

KEYWORDS

GAZE, PAINTING, ESTHETIC, FORMATIVITY, PHENOMENOLOGY

I. LOS LÍMITES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

EN SU CÉLEBRE ENSAYO *El arte como experiencia*, John Dewey propone que la actividad artística, o aquello que solemos entender como tal, no pertenece a un ámbito aislado y desconectado del resto de nuestra actividad cotidiana, sino que más bien comparte con ella la estructura relacional y consciente de una interacción con el exterior. Al comienzo de su análisis, Dewey distingue entre lo que denominamos comúnmente *la* experiencia de *una* experiencia, definiendo esta última como aquella unidad organizada que se realiza hasta su cumplimiento, y que por tanto supone un cambio, un movimiento donde todo se integra y adquiere significación.

En toda experiencia integral hay una *forma* porque hay una organización dinámica. Llamo dinámica a la organización porque emplea tiempo para completarse, porque es un crecimiento. Hay un principio, un desarrollo, un cumplimiento.¹

Si prestamos atención al uso del término «forma», resulta evidente que Luigi Pareyson retoma en cierta medida el planteamiento de Dewey en su «teoría de la formatividad», por la cual todo acto creador es a su vez una interpretación por parte del artista, y toda interpretación, un acto creador. En lo referente a la experiencia artística, Dewey afirma que en ella son interdependientes el hacer y el percibir o padecer, esto es, la cualidad de fabricación de un objeto, y la cualidad de su recepción estética. Y que, por ende, el artista recibe y crea, del mismo modo que el espectador debe crear su propia experiencia al percibir la obra y *asimilarla*, re-creando así el proceso mismo de su elaboración. Aquí, «la percepción reemplaza al reconocimiento», «es un hecho de actividad reconstructiva».²

Pareyson establece igualmente una continuidad entre la operación artística y el resto de operaciones humanas basándose en la cualidad formativa que subyace a todas ellas, y destacando el carácter progresivo de la misma, pues necesita de un impulso inicial y un acabamiento para distinguirse como tal. Ahora bien, dicha *formatividad*, esto es, el «hacer» propio de toda

1 J. Dewey, *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008, p. 64. [La cursiva es nuestra]

2 *Ibid.*, p. 61.

actividad humana, por la cual algo se cumple, produce o realiza –aunque sea mentalmente–, deviene *formación* en la operación artística, donde el modo se convierte en su propio fin, formar por formar: «el arte es pura formatividad»³. Y es que si bien ambos autores comparten esta voluntad por pensar los procesos de creación e interpretación como formación subjetiva y singular, aquello que los distingue es que para Dewey el arte se encuentra integrado en la experiencia cotidiana, mientras que para Pareyson es una actividad autónoma y diferenciada, por la que «la genérica «artisticidad» de la experiencia humana se convierte en una operación intencional y propia».⁴

Sin embargo, en palabras del propio Pareyson, el arte supone «la acentuación intencional y programática de una actividad presente en la experiencia humana en su totalidad»⁵, y afirma que la extensión del arte a toda la experiencia «no significa dispersar el arte en aquella genérica esteticidad que llega hasta las ínfimas ocupaciones del hombre, sino reconocer la raíz humana del arte, es decir, el hecho de que en el arte específico penetra entera la vida del hombre, nutriéndolo y vivificándolo desde su interior»⁶. Al igual que para Dewey, la experiencia estética sería así la formalización de los modos de relación de nuestra vida cotidiana, la intensificación de su vivencia y aprehensión. ¿Sería entonces la diferencia entre la actividad cotidiana y la artística dicha intencionalidad consciente? Y, sobre todo, ¿qué entendemos hoy por experiencia artística o estética?

No cabe duda de que estas cuestiones se encuentran en el centro del debate artístico desde principios del pasado siglo XX, con la aparición de los *ready-made* de Duchamp –si no antes con los primeros *collages*. Podríamos remontarnos incluso a la clásica distinción entre arte y artesanía, allí donde las primeras civilizaciones de la humanidad creaban desde y para un fin muy concreto estos objetos que hoy calificamos de estéticos. La misma fotografía, en su complejo entrecruzamiento de «realidad» y «representación» tampoco se encuentra ajena a la discusión, si bien la filosofía de Dewey ha sido especialmente reivindicada como base teórica de las aproximaciones entre arte y vida de los años 60 y 70, donde lo artístico se confunde o convierte, literalmente, en experiencia. Después de Duchamp, seguido por las diferentes manifestaciones de «nuevos realismos», se ha concluido que aquello que le otorga al objeto «banal» su valor artístico es su designación como tal; y que

3 «l'art est pure formativité» en: L. Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*. Paris: Éditions Rue d'Ulm. Presses de l'École Normale Supérieure, 2007, p. 38. [Traducción propia]

4 L. Pareyson, *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor, 1987, p. 17.

5 «[...] l'art ne peut que résulter de l'accentuation intentionnelle et programmatique d'une activité présente dans l'expérience humaine toute entière», en: L. Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, *op. cit.*, p. 32. [Traducción propia]

6 L. Pareyson, *Conversaciones de estética*, *op. cit.*, p. 15.

por ende depende de una operación lingüística, una intencionalidad expresada verbalmente por el artista o respaldada por la *interpretación* y asimilación del objeto por parte del sistema ontológico del «mundo del arte». Sin embargo, olvidemos por un momento estas debatidas cuestiones en torno a los límites de la obra de arte centradas en una voluntad por discernir la naturaleza del *objeto* artístico, y volvamos de nuevo a la experiencia. Concretamente, a aquella de la percepción. Pues, ¿acaso no reside en nuestra experiencia sensible la disposición para tal actitud?

Lo artístico no tiene ya tanto que ver con la producción material como con una disposición interior capaz de proyectarse en la mirada o en la acción, la capacidad de organización de los elementos por parte de un sujeto que es receptor al tiempo que creador.⁷

Si bien desde una perspectiva distinta, Chantal Maillard afirma que la naturaleza de la experiencia estética no depende ya del objeto, sino del sujeto que mira: es *actitud* estética, que no sólo afecta a la consideración del objeto como arte, sino que se extiende a la mirada sobre el mundo o realidad, configurándola, creándola. Pues, añade: «ser artista es ver configurarse el (un) mundo, el mundo como objeto estético». Podemos pensar, pues, que artista no es ya aquél que crea objetos –lejos de considerar que éstos obedezcan o no a las leyes de lo bello– sino aquél que inventa posibilidades nuevas de percepción de lo real. Allí donde lo real y lo imaginario se dan la mano, donde la imaginación y la intuición sustituyen a la racionalización en nuestra relación con lo visible, nace lo artístico. Pero sobre todo, lo que Chantal Maillard propone, es que dicha actitud estética no es exclusiva de aquellos individuos que reciben el calificativo de artistas, ni reductible a la mera contemplación de «objetos artísticos», sino extensiva a todos los individuos y al conjunto de la experiencia cotidiana, como aquella *calidad* o *disposición de nuestra consciencia* dirigida a establecer nuevos modos de relación con el entorno.

Diremos entonces que en estos «modos de relación», entendidos como invención o reconstrucción, subyace un cierto elemento «formativo» y añadiremos que depende de una cierta disposición perceptiva del sujeto y no –o no exclusivamente– de aquello que mira. Y que esta disposición se extiende a todo sujeto perceptivo, situándose así el espectador-mirante como co-autor o creador *activo*. Tomemos estas premisas como introducción para adentrarnos en las condiciones de esta percepción «formadora» que, intentaremos mostrar, se manifiesta de manera particular en la experiencia pictórica.

7 C. Maillard, *La razón estética*. Barcelona: Laertes, 1998, p. 204.

II. HACIA UNA TEORÍA DE LA PERCEPCIÓN «POÉTICA»

Un análisis de la actividad perceptiva que tiene en cuenta el aspecto sensible y corporal del sujeto, así como su interdependencia o, mejor dicho, *pertenencia* al mundo –lo mirado– es sin duda el realizado por toda la corriente fenomenológica y, con especial énfasis, por las aportaciones de Maurice Merleau-Ponty. Renaud Barbaras, quien recoge su testigo en la filosofía francesa contemporánea, resume con un nuevo giro este intento por abordar la cuestión de la percepción como experiencia ligada a lo sensible, al «sentir» y a lo viviente de este cuerpo que también somos frente al profundo peso que toda la tradición ha otorgado al aspecto teórico y cognoscitivo de la mirada:

Es a condición de pensar el sujeto de la percepción como *viviente* y, por consiguiente, la percepción como un *movimiento* y lo percibido como *mundo* [...] que podremos oponer a la plenitud del objeto surgido de la nada por una mirada puramente teórica un mundo cuya profundidad e indeterminación responden a la insatisfacción que caracteriza la vida.⁸

Afirma Barbaras que el mundo no se presenta jamás en su plenitud, sino que es precisamente la percepción, entendida como operación sensible de apertura al exterior –salida de sí– lo que establece una relación constante de presencia-ausencia con el mundo. Esto es, permite la aparición de la cosa como *otra* que mí mismo y a distancia o separada de mí, impulsando así ese *movimiento* de apertura hacia el afuera, que de otra manera no se iniciaría: «el sentir [...] es despliegue de una distancia, apertura de una trascendencia, [...] no es interiorización sino salida de sí, extensión hacia la cosa misma»⁹.

Encontramos aquí, estrechamente ligada a nuestro propósito, una de las aportaciones fundamentales de la fenomenología: su negativa a reducir la percepción a su aspecto puramente inteligible. Y es que, tradicionalmente, la filosofía ha tomado la visión como modo privilegiado de conocimiento racional –donde mirar es poseer– intentando reducir alternativamente dicha experiencia a uno de sus dos extremos: el mundo –empirismo– o la consciencia –intelectualismo–, siendo ambas posturas tributarias del «principio de

8 «c'est à la condition de penser le sujet de la perception comme *vivant*, la perception comme impliquant par conséquent un *mouvement* et le perçu comme *monde* [...] que nous pourrions opposer à la plénitude de l'objet sorti du néant par un regard purement théorique un monde dont la profondeur et l'indétermination répondent à l'insatisfaction qui caractérise la vie», en: R. Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 2016, pp. 76-77. [Traducción propia]

9 «le sentir [...] est déploiement d'une distance, ouverture d'une transcendance, [...] n'est pas intériorisation mais sortie de soi, empiètement vers la chose même» en R. Barbaras, *op. cit.*, p. 97. [Traducción propia]

suficiencia de la razón», cuyo máximo exponente es el padre de la filosofía francesa: Descartes. Si bien la fenomenología no deja de ser una ontología, el interés que muestra por el carácter relacional, sensible y temporal de la percepción, es más que remarcable. Pues, entendida en tanto movimiento, se trata de «un *ir hacia* que es un *hacer aparecer*», además de un intento de conciliación de esas dos dimensiones escindidas –objeto (percibido) y sujeto (perceptor)– que han caracterizado tradicionalmente el análisis de la percepción. Ahora bien, «si estas dos dimensiones son conciliables a ojos de la experiencia –pues la experiencia *es* esta conciliación– ambas se revelan al contrario incompatibles desde el momento en que intentamos nombrarlas, desde que la reflexión se adueña de ellas». ¹⁰ Pues la tarea que el filósofo se propone para tratar de definir la percepción es la de volver a ella misma, a la experiencia sensible por la cual tenemos acceso a «lo que hay» (*ce qu'il y a*), en lugar de recurrir a su reconstitución a partir de categorías preestablecidas de pensamiento y de lenguaje. Por nuestra parte, intentaremos redefinir un modo particular de la percepción entendido como mirada creadora desde esta apertura sensible y des-categorizada, al que denominaremos percepción «poética» o «estética». Especifiquemos a qué nos referimos exactamente con estos conceptos.

La propia Chantal Maillard alude a la fenomenología en el capítulo «poética de la percepción» de su citado ensayo, donde aborda el problema de la necesaria estetización del mundo, otorgando a la mirada el privilegio para tal actividad. En él, defiende la práctica de una «poesía fenomenológica» –retomando la voluntad de Husserl de volver a «las cosas mismas»–, para luego extenderla a nuestra relación toda con el mundo, pues afirma que ésta «no se propone simplemente como método para la escritura poética, sino como *una teoría de la percepción en general*». ¹¹ Así pues, en tanto que *creadora* –recordemos que el origen etimológico de poesía es *poiēsis*: hacer o crear–, ¿acaso la mirada no puede ser, ella misma, «poética»?

En la misma dirección, reconocemos la distinción que María Zambrano establece entre filosofía y poesía como esos dos «caminos» que la autora busca conciliar. Si la filosofía ha sido a lo largo de nuestra tradición occidental esa violencia que persigue, más allá de las apariencias, lo eterno e inmutable de las ideas, la poesía se ha mantenido como la actitud aferrada al mundo en su misma evanescencia, en ese «tener ya la cosa [...] que calma y no basta» ¹².

¹⁰ «si ces deux dimensions sont conciliables aux yeux de l'expérience –car l'expérience *est* cette conciliation– elles se révèlent au contraire incompatibles dès que l'on tente de les nommer, dès que la réflexion s'en empare», en: *Ibid.*, p. 9. [Traducción propia]

¹¹ C. Maillard, *op. cit.*, p. 201. [La cursiva es nuestra]

¹² M. Zambrano, *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 17.

Pues recuperar la experiencia sensible de la vida para el pensamiento fue también lo que dirigió toda la búsqueda de esta filósofa de las sombras. Pero, ¿acaso no haría falta recuperarla hoy, aún, para la vida misma? Incorporar esa actitud donde lo sensible constituya manera de pensar, donde la intuición preceda y acompañe al entendimiento, sería tarea necesaria no sólo para la actividad filosófica, sino para nuestra vida cotidiana en general.

II. 1. MIRADA PRESENTE: MIRADA DES-CATEGORIZADA

En *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*, Pierre-Damien Huyghe habla de la cualidad distraída de nuestra mirada, no ya en relación al bombardeo continuo de los medios de masas, sino más bien a esa capacidad funcional de nuestra percepción para anticipar, proyectar, pre-ver, y de este modo sobrepasar, exceder el aquí y ahora de la presencia concreta para adelantarnos a lo por-venir. Deducir, indicar, com-prender para aplicar, actuar. El ver y en general el resto de nuestros órganos perceptivos devienen receptivos *con vistas a* obtener información y resolver problemas de la vida práctica. La experiencia ordinaria nos prepara para la funcionalidad, para la respuesta rápida, para la asimilación y puesta en marcha de acciones aprehendidas y programadas. Pero la consecuencia de ello, es nuestra desvinculación sensible del mundo: «Es cierto que no podríamos vivir si nos parásemos permanentemente frente a aquello que hay [...] Sin embargo, la consecuencia es que apenas se nos está permitido, a ese nivel de funcionamiento vital, estar verdaderamente en el mundo [...] Y es en este sentido que diré [...] que estamos profundamente distraídos. Es decir, funcionalmente empujados más allá del espacio-tiempo donde nos encontramos sensiblemente».¹³

Pues si bien la funcionalidad, la mediatización o la eficiencia someten a diario nuestra mirada, hoy más que nunca aletargada y desconectada de su origen natural, hay una causa o condicionamiento más profundo que las atraviesa y prolonga: el sometimiento de la vista al conocimiento logocéntrico¹⁴. Como mencionábamos en relación a la propuesta fenomenológica, esta

13 «Nous ne pourrions tout simplement pas vivre si nous nous arrêtons en permanence à ce qu'il y a [...] Cependant, la conséquence est qu'il ne nous est guère permis, à ce niveau de fonctionnement vital, d'être véritablement au monde [...] Et c'est en ce sens que je dirai [...] que nous sommes foncièrement distraits. C'est-à-dire fonctionnellement tirés au-delà de l'espace-temps où nous sommes sensiblement» en: P.-D. Huyghe, *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*. Clamecy: Éditions Circé, 2002, p. 39. [Traducción propia]

14 Sin duda este vínculo no es «natural» sino que tiene sus raíces en determinadas filosofías griegas, renovadas de diferentes formas a lo largo de la historia bajo una suerte de «oculocentrismo». Un estudio fundamental al respecto lo ofrece Martin Jay (2008) en *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Por su parte, en *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Jonathan Crary (2008) desarrolla un

racionalización del acto perceptivo se fundamenta en el privilegio de lo inteligible sobre lo sensible, de lo universal sobre lo particular, de lo abstracto sobre lo concreto, de la idea sobre la forma. Si constatamos que la *mirada* o, más bien, el sentido de la visión, continúa aun fuertemente ligado a este fin concreto, entenderemos cómo la mirada poética o estética constituye la reactivación de su función primera ligada a lo sensible. Ligada a la *forma*.

Mirar no es simplemente ver. En el cuidado que ella instituye, la mirada no está solamente ahí, fija sobre la cosa cercana, sino que vuelve sin cesar a sí misma para abrir de nuevo el espacio siempre renaciente del acontecimiento.¹⁵

Ver produce conocimiento, pensamiento. Pensamos, asociamos, recordamos y soñamos con imágenes: nuestra memoria es profundamente «imaginaria». Sin embargo, el tipo de conocimiento que produce habitualmente es reproductivo, representativo y no creador. Repite moldes, se acomoda en el camino ya trazado de los conceptos que reducen lo visible a lo *reconocible*. Hay un automatismo que impide a la consciencia salirse de sí misma, como a nuestra actividad perceptiva detenerse en la presencia misma del instante. Mirar no supone identificar, definir, indicar, traducir lo visible a la esfera del lenguaje. Mirar es dejarse sorprender por el surgimiento de lo que aparece en el instante único del acontecimiento. La mirada-presencia revela entonces la singularidad concreta de *lo mirado* bajo *esta* luz en *este* instante, un cierto «más acá» de lo visible, en contraposición al «más allá» de la abstracción conceptual¹⁶. La mirada estética, o la percepción en el sentido en que venimos describiéndola, se encuentra estrechamente ligada a esta experiencia «ensanchada» del instante, de la presencia desasida de lenguaje donde todo *aparece* en simultaneidad.

análisis de la atención perceptiva mediante las estrategias de control y poder social ligadas a la construcción de la subjetividad individual moderna, a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

15 «Regarder n'est pas simplement voir. Dans la garde qu'il institue, le regard n'est pas seulement fixé là sur la chose proche, il fait sans cesse retour à soi pour ouvrir à nouveau l'espace sans cesse renaissant de l'évènement», en: H. Maldiney, *Regard, parole, espace*. Lausanne: Éditions L'Age de l'Homme, 1994, présentation de Jean-Pierre Charcosset et Bernard Rordorf, p. IX. [Traducción propia]

16 Un mismo planteamiento temporal lo encontramos en la fenomenología de la imaginación poética de Gaston Bachelard, quien habla de la cualidad inmediata de la imagen como *acto de consciencia* que desde esa fisura de un tiempo horizontal, emerge en su verticalidad a-temporal aislando la mirada-acontecimiento en el gesto del ahora.

II. 2. MIRADA TOMADA: SUSPENSIÓN DEL MUNDO

Eso que se retiene así, sensiblemente, no es del orden de lo que una consciencia hubiera podido decir con antelación. La mirada proviene de una experiencia y aparece no a partir de una intención, sino de una sorpresa [...]. La consciencia no es entonces aquello que dirige la mirada, sino más bien aquello que es tomado: hay encuentro.¹⁷

Toda una corriente filosófica ha situado en la *pasividad* el origen de esta cualidad de la consciencia, des-poseída de sí, o salida de sí hacia la cosa. En efecto, lo que se suspende en esta presencia atenta es la identificación como entes separados de «yo» y «mundo», la potencia de apropiación y dominación por parte del sujeto categórico de aquello que acontece, disuelta en el encuentro de todos los elementos donde cualquier jerarquía posible permanece anulada. «Una consciencia tomada por un encuentro», continúa Huyghe, «está desposeída del poder de atribución que constituye su disposición subjetiva y continuaría en estado de pobreza subjetiva si ella no pudiera rehacerse por un trabajo particular de expresión que no será ni juicio ni atribución, sino mención o conmemoración».¹⁸

La consciencia que es tomada por lo mirado en el instante del acontecimiento no desaparece o se anula en tanto consciencia: suspende temporalmente su poder de designación y de objetivación de lo visible con vistas a su comprensión o conocimiento. Sólo así puede tener lugar la actividad creadora, como re-activación de la mirada conectada con la imaginación y la intuición, vuelta hacia la *forma* en su aparecerse sensible. Y es que sólo asimilamos realmente aquello que detiene el flujo incesante de lo cotidiano, aquello que lo mantiene, paradójicamente, a una cierta distancia que nos permita contemplarlo. Ésta es la cualidad estética de la experiencia: un distanciamiento interior en el seno mismo de lo sensible, una puesta en suspenso del continuo de las funcionalidades de la vida práctica, y de la visión como indicación de un algo siempre situado en otra parte, que reduce lo particular sensible al universo abstracto de las categorías universales. Distanciamiento que no es huida o desconexión de lo sensible hacia lo conceptual, sino *participación*

17 «Ce qui se retient ainsi sensiblement n'est pas de l'ordre de ce qu'une conscience aurait pu dire d'avance. Le regard provient bien d'une expérience et apparaît non pas depuis une intention, mais dans une surprise [...]. La conscience n'est pas alors ce qui vise, plutôt ce qui est atteint: il y a rencontre», en P.-D. Huyghe, *op. cit.*, p. 57. [Trad. propia]

18 «Une conscience saisie para une rencontre est dépossédée du pouvoir d'attribuer qui constitue sa disposition subjective et serait maintenue en état de dénuement subjectif si elle ne pouvait se refaire par un travail particulier d'expression qui ne sera pas jugement ni attribution, mais mention ou commémoration», en *Ibid.*, p. 57. [Trad. propia]

con lo que acontece en el instante mismo de su *formación*, desde *una* (esa) experiencia ajena a todo intento de *discursividad*.

Desprenderse del mundo, ¿significa siempre ir *más allá*, hacia la región de las ideas platónicas y hacia lo eterno que domina el mundo? ¿No se puede hablar de un desapego de *más acá*? ¿De una interrupción del tiempo por un movimiento que va más acá del tiempo, en sus «intersticios»?¹⁹

Con Dewey y Pareyson decíamos que en toda actividad humana, incluida la artístico-estética, hay un progreso o movimiento hacia un cumplimiento; y que la diferencia entre los dos tipos de actividad residiría en la intencionalidad consciente, según Dewey, y en la finalidad –«formar por formar»– según Pareyson. Añadiremos ahora que, en dicha intencionalidad consciente del artista-mirante, entra en juego la necesaria suspensión de la funcionalidad de la mirada que acabamos de describir. Y que, si bien hay en esta experiencia una consciencia de la trama estructural y relacional entre los elementos que se dan en el acontecimiento, la temporalidad del mismo es una interrupción. En tanto puesta en suspenso de nuestros modos habituales de percibir, dicha consciencia formal y formante acontece en un instante, es participación a un tiempo atenta y receptiva.²⁰

Esta discontinuidad del acontecimiento estético respecto de la actividad cotidiana es fundamental para que dicha experiencia tenga lugar. Ahora bien, es precisamente gracias a esta interrupción atemporal –ese tiempo sin tiempo «vertical»– del «tejido universal de lo mundano» que nuestra mirada es devuelta a la realidad desde una posibilidad nueva. Ida y vuelta del mundo al mundo: la problemática de ubicar los límites de lo artístico carece de sentido cuando entendemos esta experiencia como parte de un mismo proceso; ni ajeno, ni confundido con la actividad cotidiana, pero que nos habla de la estructura misma de nuestras relaciones con el mundo, formalizándolas, y reenviándonos a ellas como si de un movimiento circular se tratase. La experiencia artística/estética sería entonces ese instante detenido del «entretiempo», que acontece gracias a una percepción dirigida o potenciada, y que nos devuelve al resto de nuestra actividad humana desde una mirada renovada y abierta a un tipo de relación otra –no discursiva o categorizante– con la realidad. «Mención» o «conmemoración», retomando las palabras de Huyghe, y no atribución o juicio de valor.

19 E. Lévinas, *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta, 2001, p. 46.

20 La debatida cuestión de la actitud «activa» o «pasiva» del espectador es discutible una vez los recursos atributivos y el poder de categorización del lenguaje han sido cuestionados, dejando a la consciencia abrirse en la participación –ni activa ni pasiva, sino presente– con lo que acontece.

III. UNA FENOMENOLOGÍA DE LA MIRADA PICTÓRICA

La cuestión de la pintura no pertenece de entrada, ni únicamente, a los pintores y menos aún a los estetas. Pertenece a la visibilidad misma, así pues a todos –a la sensación común.²¹

Hasta ahora, hemos intentado describir esa mirada particular que hemos dado en llamar «poética» o «estética», si bien desde un posicionamiento eminentemente teórico. Cabe aquí aclarar que esta propuesta perceptiva nace y adquiere todo su sentido en la práctica con la pintura, un modo de hacer que ha determinado este mirar «cautivo» en el aparecerse sensible de las cosas. Analicemos ahora de qué manera la pintura potencia la interrupción de nuestros modos habituales –funcionales– del ver, favoreciendo el extrañamiento o desidentificación de lo visible y el *elogio de lo sensible*.

En *La realidad y su sombra*, Lévinas defiende la existencia de un desdoblamiento original en todo ser a través del concepto de semejanza, «a condición –específica– de plantear la semejanza, no como el resultado de una comparación entre la imagen y el original, sino como el movimiento mismo que engendra la imagen».²² Esta cualidad de la *semejanza*, es decir de la pura *apariciencia* del objeto, su imagen o doble, supone así su alejamiento en una presencia muda y pasiva desprendida de toda posibilidad de uso o función, tal y como sucede en el extrañamiento del objeto poético (*objet trouvé*) [fig. 1], o en el encuadre insólito de lo real propio de la fotografía surrealista [fig. 2].



Fig. 1 Picasso. *Cabeza de toro*, 1942



Fig. 2 P. Nougé.

Femme dans l'escalier, 1930

En el proceso de pintar un cuadro, cuando pintar es la transposición de una mirada –lo que normalmente se conoce como figuración o representación–, lo mirado se desdobra y pierde su cualidad de objeto para devenir imagen.

21 J.-L. Marion, *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago Ediciones, 2006, p. 15.

22 E. Lévinas, *op. cit.*, p. 52.

Esa cualidad de semejanza-de-sí que se revela en el acto de mirar-para-pintar, supone que el objeto se desprende de su re-conocimiento como tal por el lenguaje o de su uso habitual, es decir, se desprende de su reducción conceptual para devenir forma sensible. Y es que al aparecerse el objeto-mundo *como* imagen, se produce la suspensión de su función como objeto, la fisura de su relación con un contexto determinado y la imposibilidad de su identificación por la consciencia. Según Jaime Llorente, siguiendo la propuesta estética de Emmanuel Lévinas, esto se logra, de manera particular, «en el marco de ciertos tipos de pintura explícitamente figurativa que, sin embargo, ponen en obra los mecanismos que favorecen la parataxis perceptiva de lo real mediante el uso de imágenes que no subvierten el movimiento natural de la visión, pero que sí logran desmadejar perceptivamente el orden ontológico del mundo y producir esa inquietante sensación de extrañeza y alteridad en la cual reside la esencia del exotismo estético».²³ Para que esta experiencia surja debe darse, pues, una cierta reconocibilidad en la imagen, que provoque no obstante la postergación infinita de su sentido.

Toda imagen es forma o cosa, naturaleza sensible al tiempo que referencia significativa a algo ajeno a ella misma. Incluso si hablamos de pintura abstracta, también en ella se produce cierta desviación a un significado, aunque sólo sea por el hecho de ser *un cuadro*, y de formar parte de un contexto o *marco* interpretativo que invita a la reflexión, a una búsqueda por el *qué*. Aun así, la pintura abstracta «pura», donde la forma se referencia a sí misma –la pintura es el tema de la pintura–, busca anular la ilusión referencial, es decir, negar la re-presentación de algo diferente de sí. Sin embargo, lo que sucede con la experiencia de la «semejanza» que venimos describiendo, es que la imagen sí cumple con la función representativa pero para aludir al proceso mismo de la percepción desde el interior de este proceso, lo que exige que el espectador *entre* en él. Veamos cómo esta experiencia no es, o no simplemente, «figurativa» en el sentido tradicional del término.

En su ensayo sobre Francis Bacon,²⁴ Deleuze propone el aislamiento como una de las dos vías posibles de la pintura para escapar de lo figurativo, entendido aquí como la función representativa –en tanto narrativa o ilustrativa– de la imagen, retomando para ello el término de «lo figural» propuesto por Lyotard como lo opuesto a «lo discursivo»²⁵. Esta misma distinción entre una vía de ensimismamiento formalista que derivaría en la abstracción y otra «dedicada a extrañarnos [...] de la identificación mediante el equívoco del

23 *Ibid.*, p. 91.

24 G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.

25 J.-F. Lyotard, *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

signo y la *figuralidad* confusa e ilegible»²⁶, es la que Luis Puelles mantiene en su lectura de la pintura moderna, como las dos «líneas de fuerza» que surgen entre Manet y el siglo XX. La segunda línea sería la de esa *desidentificación* de lo visible que, desde cierto reconocimiento en la imagen, nos remite a una forma otra de mirar lo real [fig. 3].



Fig. 3. L. Spilliaert. *De blauwe teil*, 1907

Pero sucede que este aislamiento o descontextualización de un «fragmento de mundo», no afecta sólo a un elemento o cosa –«figura»– respecto a su «fondo», sino que en la superficie del cuadro, en este encuadre de lo visible, todos los elementos se dan *estrictamente al lado*, pues las formas y colores «están captados por y dentro de una vista cercana, táctil o “háptica”». ²⁷ Esta cualidad que favorece la mirada de la pintura, en su proceso de generación de una imagen física nueva como trasposición de color, de vista, es lo que llamaremos *desfiguratividad*. En la *mirada-pintura* lo visible carece de figuras o fondos, de objetos o de volúmenes, de contornos o perspectivas: es pura superficie donde todo co-existe en absoluta continuidad e interdependencia, donde el aislamiento viene dado exclusivamente por el encuadre, dentro del cual todo se pertenece. La mirada pictórica que describimos aquí no procede por líneas, sino por superficies. La línea es la herramienta de lo figurativo por excelencia, es una invención abstracta para delimitar conceptualmente lo visible. Como exclama con razón el maestro Frenhofer en *La obra maestra desconocida* de Balzac: «¡El dibujo no existe!», ni existen líneas en la naturaleza, «donde todo está lleno». «Figurar», «figurarse», según la acepción habitual, significa imitar, re-presentar o suponer, operaciones que convierten la figura en copia o la actividad mental en alusión referencial. La *desfiguratividad*²⁸ sería, al contrario, la trasposición de una mirada a un gesto

26 L. Puelles, «Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de las imágenes», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXI, n° 3 (2016), p. 30.

27 G. Deleuze, *op. cit.*, pp. 16-17.

28 Podría considerarse este proceso como una suerte de abstracción, por lo que tiene de *alejamiento* de nuestras convenciones perceptivas, por lo que tiene de des-reconocimiento de

sin pasar por la operación conceptual del lenguaje; un diálogo entre el ojo y la mano a través de la forma. Ese instante «en que la visión se hace gesto», que revela la naturaleza imbricada –*óptica* y *háptica*– de la percepción:

Entre la mano que toma y el ojo que ve, existe una articulación secreta. Esta articulación parece originaria, porque funciona al margen de la conciencia, en una suerte de cuerpo antecedente. El trabajo del pintor reanima este cuerpo al reanimar en la mano el poder de crear lo visible.²⁹

Y si dicha mirada que el pintor reanima constituye de hecho su mirar habitual, sostenemos que ésta se transmite al espectador del cuadro, reenviándole –gracias, precisamente, al poder de la semejanza– al aspecto sensible de la realidad. El fenomenólogo Bernhard Waldenfelds habla de una «génesis de la imagen vinculada al *volverse visible* de las cosas»³⁰, donde la imagen sería el medio por el cual «algo se hace visible como algo»,³¹ constituyéndose en el *como* de la ecuación: «se trata, entonces, no de observar cosas que son imágenes (*Bildingen*), sino de atender al carácter de imagen (*Bildhaftigkeit*) de las cosas».³² El arte revela ese desdoblamiento o *desprendimiento* original de la realidad, por el cual tenemos acceso a la cualidad imaginaria de las cosas en su aparecerse, su cualidad de *sombra* o *imagen*. Pues: ver el cuadro es ver la realidad –física– de la imagen y la realidad *como* imagen, no ya como apariencia sino en su *aparecerse* sensible.

Un pintor no mira como un turista. No ve en primer lugar *lo que* hay delante de él, sino la manera en la cual las cosas le son presentes y él está presente a las cosas. No comunica con el *qué* de las cosas que a través del *cómo*.³³

lo visible. Sin embargo, hemos preferido introducir este nuevo término para distinguirlo de la tan arraigada tradición que arrastran las limitantes categorías de «figuración» y «abstracción», pero guardando la idea de entre-dos, de proceso o movimiento dado de uno a otro. Además, estos términos suelen referirse a las producciones artísticas exclusivamente, a un modo de *hacer* imágenes, cuando nuestra propuesta no se refiere –no tan sólo– al resultado o imagen producida, sino al aparecerse mismo de la imagen a la consciencia-mirada del pintor, es decir, a un modo de mirar la realidad, y no sólo de (re)presentarla pictóricamente.

29 B. Noël, *Diario de la mirada*. Madrid: Libros de la resistencia, 2014, pp. 33-34.

30 B. Waldenfelds, «Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen», en: A. García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 155-178, p. 164.

31 *Ibid.*, p. 157.

32 A. García Varas (ed.), *op. cit.*, pp. 42-43.

33 «Un peintre ne regarde pas comme un touriste. Il ne voit pas d'abord *ce qui* est devant lui, mais la manière dont les choses lui sont présentes et dont il est présent aux choses. Il ne communique avec le *quoi* des choses qu'à travers le *comment*», en: H. Maldiney, *Regard, parole, espace*. Lausanne: Éditions L'Age de l'Homme, 1994, pp. 13-14. [Traducción propia]

Esta mirada desdoblada que favorece la *presentación* del mundo *en tanto* imagen, se manifiesta de manera ejemplar en las series pictóricas realizadas a partir de un mismo «motivo» o «tema». Una complicidad entre la mirada del pintor y ese motivo que reinventa infinitamente para revelar su aparecerse único y distinto cada vez, que localizamos en la indistinción entre «paisaje» y «bodegón» de las series de Giorgio Morandi [fig. 4, 5], como en las de Cézanne. En ambos casos, el elemento elegido pierde consistencia bajo esa singularidad sensible perseguida incesantemente por la mirada de la pintura: mirada ensanchada, vuelta sobre lo extraordinario de lo cotidiano. Afirma Lyotard, aludiendo al análisis merleauPontiano de Cézanne: «Que la Montagne Sainte-Victoire deje de ser objeto de vista, para convertirse en *acontecimiento dentro del campo visual* [...] esto es lo que intenta comprender el fenomenólogo»³⁴. Una disposición, la del artista –poeta– frente al filósofo, «que permite la donación precisamente porque prohíbe el reconocimiento o la comprensión de lo dado».³⁵



Fig. 4. G. Morandi. *Natura morta*, 1952 (izda.), 1956 (dcha.)

Sin embargo, difícilmente podríamos hablar de este fenómeno sin recurrir a los «ojos» de Monet. Todas sus series pictóricas son la *mostración* de esta actitud infatigable por plasmar lo irreductible de la experiencia sensible-visible inmediata. Si las famosas «vistas» de la Catedral de Ruan o sus múltiples «apuntes» de los acantilados de Étretat nos sirven como claro ejemplo de la traducción de *esa* luz y *ese* color percibidos a la imagen, ninguna obra expresa mejor la *desfiguratividad* que planteamos como el proyecto de los Nenúfares. Aquí el tema, la «figura», se deshace en comunión con una mirada, la suya, pero también la nuestra, para devenir pintura pura: movimiento, color, superficie neutra [fig. 5]. Y, sin embargo, al alejarnos de estas pinturas-muro carentes de horizonte que envuelven las salas del Museo de la Orangerie en París [fig. 6], entramos en el universo privado de sus jardines y en la visión

³⁴ *Ibid.*, p. 39. La cursiva es nuestra.

³⁵ *Ibid.*, p. 40.

idílica de un paisaje inmemorial. Las *Nymphéas* de Monet *realizan* de manera admirable esta experiencia donde la realidad se desfigura para devenir imagen y presentarse como pura forma sensible. Allí donde el *qué* se muestra ineludiblemente ligado al *cómo*, y la mirada es ella misma el lugar de esta conjunción perfecta entre la forma y la referencia. Es decir: vemos, a través de la pintura, una *vista*. Vemos a través de la mirada del pintor; mirada vuelta sobre lo más etéreo e inaprehensible: el reflejo, el aire, el agua, la luz.



Fig. 5. C. Monet. *Nymphéas* (detalle), 1920-1926

Es así que la imagen producida, la pintura, sirve de *medio*, de exteriorización de una vista que deviene diálogo silente entre dos miradas desasidas de lenguaje. Dice Marion que el cuadro «escapa tanto al que lo firma como al que lo mira [...] surge a través de los ojos de los pintores y de los espectadores, pero precediéndolos y determinándolos, sin someterse a ellos».³⁶



Fig. 6. Vista de las *Nymphéas* de Monet. Musée de l'Orangerie, París

36 J.-L. Marion, *op. cit.*, p. 73.

Este surgimiento de la realidad *como* imagen desde el cuadro es el mismo proceso que tiene lugar en el espectador cuando mira el cuadro que en el pintor cuando mira la realidad. Y si en el acontecimiento del mirar, el pintor es *actor* y espectador, en la contemplación del cuadro el espectador se vuelve *autor* desde su participación atenta y receptiva en esta suspensión del mundo, re-creando en su experiencia la del pintor en el instante mismo del *gesto* pintar-mirar. Pues «el cuadro no espera una lectura [...], da a ver, se ofrece al ojo como una cosa ejemplar [...], *pues da a ver lo que es ver*. Ahora bien, da a ver que ver es un baile. Mirar el cuadro significa trazar caminos [...], [la] obra es este bullir que recobrará un movimiento, una vida, gracias a un ojo».³⁷

Proponemos, entonces, que las estrategias pictóricas de « semejanza » y *desfiguratividad* que favorecen el aislamiento y la desidentificación de lo visible, apuntan a la comunión participante entre sujeto y mundo a través de la mirada. Mirada formadora, creadora, estética o poética: hablamos en cualquier caso de esta unión desinteresada entre pintor y «referente» o entre espectador y cuadro, o lo que es lo mismo, entre mirante y mirado, que caracteriza la experiencia sensible de la percepción.

Junto a los conceptos de «formatividad» y «figurabilidad» formulados, respectivamente, por Pareyson y Lyotard, la «desfiguratividad» se plantea aquí como ese modo propio de la mirada pictórica que potencia la suspensión poética del mundo, invitando al espectador a prolongarla a su experiencia cotidiana. Pues, «ver el mundo estéticamente es activar la razón creadora en el vivir cotidiano. La actitud estética es un modo de estar en la vida, una actitud de intensa atención receptiva [...] [donde] se engazarían los elementos que el discurso racional desliga; una actitud donde no hay enfrentamiento sino reciprocidad».³⁸

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBARAS, R. 2016: *La perception. Essai sur le sensible*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN.
- BLANCHOT, M. 2000: *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- CLAUDEL, P. 2015: *El ojo oye*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- CRARY, J. 2008: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- DELEUZE, G. 2002: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- DEWEY, J. 2008: *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.

37 J.-F. Lyotard, *op. cit.*, p. 33. [La cursiva es nuestra]

38 C. Maillard, *op. cit.*, p. 206.

- GARCÍA VARAS, A (ed.). 2011: *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- HUYGHE, P.-D. 2001: *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*. Clamecy: Éditions Circé.
- JAY, M. 2008: *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- LÉVINAS, E. 2001: *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta.
- LLORENTE, J. 2014: «La obra de arte como fin del mundo. Exotismo y sombra en el pensamiento estético de Emmanuel Lévinas», *AGORA. Papeles de Filosofía*, vol. 33 nº 1, pp. 79-100.
- LYOTARD, J.-F. 1979: *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MAILLARD, C. 1998: *La razón estética*. Barcelona: Laertes.
- MALDINEY, H. 1994: *Regard, parole, espace*. Lausanne: Éditions L'Age de l'Homme.
- MARION, J.-L. 2006: *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago Ediciones.
- MERLEAU-PONTY, M. 2013: *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta.
- NOËL, B. 2014: *Diario de la mirada*. Madrid: Libros de la resistencia.
- PAREYSON, L. 1987: *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- PAREYSON, L. 2007: *Esthétique. Théorie de la formativité*. Paris: Éditions Rue d'Ulm. Presses de l'École Normale Supérieure.
- PUELLES, L. 2016: «Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de las imágenes», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXI, nº 3, pp. 23-37.
- WALDENFELDS, B. 2011: «Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen», en: A. García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ZAMBRANO, M. 2010: *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

MARÍA DÁVILA GUERRA es becaria FPU en el Departamento de Pintura de la Universidad de Granada.

Líneas de Investigación:

Creación artística y reflexión creativa

Exposiciones individuales con publicación de catálogo:

2017: *Post scriptum*. Sala Ático del Palacio de los Condes de Gábia. Diputación de Granada. ISBN: 978-84-7807-590-4. DL GR 1367-2017

2015: *Dramatis personae*. Sala de Exposiciones del Palmeral de las Sorpresas. Espacio Iniciarte de Málaga. ISBN: 978-84-9959-150-6. D.L.: 1058-2015.

Correo electrónico: mdavilaguerra90@gmail.com