

LA (IM)PRESIÓN SOBRE LA MIRADA. EL ASCENSO A LA VISIBILIDAD EN LA PINTURA IMPRESIONISTA. UNA APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA

THE (IM)PRESSION ON THE GAZE. THE ASCENT TO VISIBILITY IN IMPRESSIONIST PAINTING. A PHENOMENOLOGICAL APPROACH

Ignacio VIEIRA
Universidad de Sevilla*

RESUMEN: El presente trabajo pretende ofrecer una aproximación a la pintura impresionista desde la fenomenología francesa contemporánea. De cara a problematizar el papel histórico del impresionismo, partiremos de la crítica de arte de Charles Baudelaire para dilucidar en qué medida dicho movimiento participa de la modernidad artística. Sin embargo, el objetivo principal que nos proponemos no es una lectura histórica, sino fenomenológica: pretendemos superar las interpretaciones reduccionistas que presentan dicho movimiento pictórico o bien como una pulsión naturalista por representar miméticamente los efectos de la luz sobre la retina, o bien como una representación subjetivista que interpreta la impresión como “sensación” psicológica. Más acá de ambos reduccionismos, el impresionismo se nos mostrará en una lectura fenomenológica como el intento de hacer el encuentro con el mundo, y su uso del color se revelará como des-velamiento (*aletheia*) o mostración de lo real.

PALABRAS CLAVE: Fenomenología, Impresionismo, Modernidad, Baudelaire, Color, Visibilidad.

ABSTRACT: This paper aims to offer an approach to impressionist painting from the perspective of contemporary French phenomenology. In order to problematise the role of Impressionism, we will use Charles Baudelaire's art criticism as a starting point

* Facultad de filosofía, C/Camilo José Cela S/N, 41018 Sevilla, España, ivieira@us.es. Esta investigación ha sido desarrollada en el marco de un contrato de formación de profesorado universitario (FPU) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

to elucidate how Impressionism participates in artistic modernity. However, our main objective is not a historical reading, but a phenomenological one: we aim to overcome the reductionist interpretations that this pictorial movement presents either as a naturalistic drive to mimetically represent the effects of light on the retina, or as a subjectivist representation that interprets the impression as a psychological “sensation.” Beyond both reductionisms, Impressionism will be shown in a phenomenological reading as an attempt to create an encounter with the world, and its use of colour will be revealed as the *aletheia* of the being of the world.

KEYWORDS: Phenomenology, Impressionism, Modernism, Baudelaire, Colour, Visibility.

1. Introducción

No cabe duda de que el impresionismo¹ es un movimiento artístico de una importancia fundamental en la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, su posición en el desarrollo de la pintura moderna es hasta cierto punto ambigua. Por una parte, participa de la modernidad pictórica que anunciara ya Baudelaire. Ello es patente, por ejemplo, en cómo la pintura impresionista participa del giro moderno de la forma a la expresividad, de la línea al color, que Baudelaire identificara como rasgo esencial de la pintura moderna. Por otra parte, sin embargo, se puede considerar que el impresionismo, teniendo como preocupación principal una representación mimética de lo real –especialmente la mimesis de los efectos de la luz y el color sobre la retina–, supone un retroceso con respecto a la emancipación del arte moderno.² Así, el postimpresionismo –Cézanne, Van Gogh, Gauguin...– se presenta como un intento de superación del carácter aún demasiado mimético del impresionismo.³

¹ En este trabajo no vamos a incluir el posimpresionismo. Por otra parte, también es cierto que el impresionismo es un movimiento muy amplio, con distintas personalidades y estilos presentes en él (Francastel, 1983). Nosotros, si bien haremos referencia a cuestiones que incumben transversalmente a todo el movimiento, tomaremos predominantemente como referencia la obra de Monet. Y ello por dos motivos. En primer lugar, porque lo consideramos el autor más representativo del movimiento. En segundo lugar –y siendo una de las causas de lo anterior–, creemos que la obra de Monet presenta un desarrollo cuya culminación –los puentes japoneses y los nenúfares– da cuenta de manera extraordinaria de las cuestiones que aquí queremos tratar.

² Agradecemos esta intuición a Miguel Ángel Rivero, de la Universidad de Sevilla.

³ Tampoco, posteriormente, Picasso queda prendido por el colorido arte impresionista, al cual, además, considera despectivamente como arte burgués (Argan, 1977: 510).

A pesar de este bosquejo inicial sobre la situación histórica del movimiento impresionista, debemos señalar que este trabajo no se propone una aproximación de carácter meramente histórico a dicho arte, sino una eminentemente fenomenológica. No obstante, la comprensión histórica será importante para entender por qué tiene interés para nosotros llevar a cabo toda esta reflexión. Sobre el movimiento impresionista hay dos visiones predominantes. Por un lado, se considera que supone un intento de representar fielmente la realidad tal como esta es percibida por la retina. Por otra parte, también es usual interpretar la pintura impresionista desde una perspectiva subjetivista, de modo que el impresionismo se ocuparía de registrar las impresiones subjetivas, algo así como las “sensaciones” que nos causan las cosas. En este trabajo consideramos que ambas comprensiones son reduccionistas con respecto a lo que se halla implicado en tal fenómeno artístico. La primera de ellas, al interpretarlo como arte mimético, hace pensar que lo que hay en juego es una copia del mundo. Se trata, a nuestro parecer, de un reduccionismo de corte naturalista que confunde la impresión *afectiva* (pathica⁴) con una impresión retiniana (fisiológica). La segunda de las interpretaciones supondría un reduccionismo psicologista que ve una sensación subjetiva ahí donde, tal como argumentaremos, hay implicada una experiencia del ser de las cosas. Tanto el objetivismo positivista de la retina como el subjetivismo de las sensaciones, de las “impresiones”, son insuficientes desde el punto de vista de una aproximación fenomenológica.

En primer lugar, analizaremos en qué medida puede o no considerarse que el impresionismo es un arte moderno, y ello tomando como guía la conciencia de modernidad artística inaugurada por Baudelaire. Partiremos, pues, de sus escritos de crítica de arte. En segundo lugar, nos demoraremos en una aproximación fenomenológica a la pintura impresionista que mostrará, más acá de disquisiciones históricas, de qué modo el impresionismo aporta una dosis de lucidez experiencial para su propio tiempo y para el nuestro. Para ello, haremos uso de los recursos de la fenomenología contemporánea. Propondremos, por tanto, que la experiencia artística implicada en el impresionismo es susceptible de ser descrita y comprendida más allá del realismo mimético pre-moderno y más allá de la proyección de la subjetividad romántica. La pintura impresionista –y esta habrá de ser, para nosotros, la mayor relevancia actual de ella– permite alumbrar un *encuentro* con lo real en un “entre” afectivo (pathico). Un encuentro en el que no es el sujeto quien tiene el protagonismo, sino que es la cosa misma la que, saliéndonos al encuentro desde su propia iniciativa, nos entrega a la “sorpresa de ver” (Mena, 2020).

⁴ De *pathos* (πάθος).

2. Impresionismo y arte moderno

Excedería las pretensiones y el espacio de este trabajo entrar en detalles en lo que concierne a la visión que tiene Baudelaire del arte moderno. Sin embargo, sí que podemos destacar algunos de sus rasgos más importantes. Para el poeta francés, la modernidad artística es, fundamentalmente, “lo transitorio, lo fugaz, lo contingente” (Baudelaire, 2016a: 22). Frente a la búsqueda de *formas* absolutas, eternas, invariables, que caracteriza al arte clásico, el arte moderno rastrea lo histórico, cambiante y circunstancial. Se trata, por tanto, de un arte que busca la belleza particular, por ejemplo, en los rasgos de las costumbres. Podríamos decir que la modernidad artística se caracteriza por una auto-conciencia histórica de su propia modernidad, a partir de la cual se sabe situada en su tiempo presente y se compromete artísticamente con él. Así, frente al uso de temas clásicos y pretendidamente atemporales, como los religiosos, míticos o históricos, el arte moderno acude a temas de su propio tiempo: a veces incluso cotidianos o anecdóticos, a veces importantes acontecimientos del momento (véase: *La balsa de medusa*, de Géricault). En esta misma línea, el escenario del arte moderno no se sitúa ya en un pasado remoto que representara un arquetipo atemporal, como la Grecia clásica, ni tampoco en la Naturaleza como paisaje idílico, sino en la *ciudad* o urbe como escenario principal de la *vida moderna*. Del mismo modo, los personajes representados en este arte serán los propios protagonistas de la ciudad y la vida moderna: obreros, prostitutas, viandantes, burgueses, etc. Por lo tanto, a ojos de Baudelaire, lo que caracteriza al arte moderno es tener como tema la propia *vida moderna*.



Imagen 1. Degas, E. (1876). *Au Café (l'Absinthe)*

Sin embargo, no es solo el tema lo que distingue y define al arte moderno. Igual de definitorio, si no más, es su particular uso del color y el predominio de este sobre la línea y la forma. No en vano Baudelaire identifica a Ingres como representante del arte neoclásico, y a Delacroix como el primer gran pintor moderno. Y es que, incluso cuando el tema es clásico e impropio de la vida moderna, bien pudiera ser que el uso del color haga que la obra sea propiamente moderna. Este es el caso, por ejemplo, de la obra de Delacroix *Dante y Virgilio*.⁵

⁵ Sin embargo, en el arte de vanguardia del siglo xx, especialmente en artistas como Picasso, tuvo una gran influencia autores que Baudelaire consideraría “pre-modernos”, como Ingres. Es más, artistas como Picasso, pero también Matisse, o Mondrian, pueden ser comprendidos desde la confluencia del *afán de línea*, propio del arte neo-clásico (Ingres), y del *afán de color*, propio del arte romántico y pos-impressionista. De este modo, frente a la consideración de una modernidad artística caracterizada por el predominio del color (Baudelaire), podríamos considerar que la línea como recurso pictórico tiene su propia modernidad y que Ingres es, a su manera, tan determinante en artistas como Picasso como el propio Delacroix.

Sobre estas cuestiones formales, también cabe señalar que para Baudelaire representar la vida moderna no es algo que se lleve a cabo solo desde la elección de un tema, sino también en la ejecución misma de la obra. Si la vida moderna es cambiante, acelerada, transitoria, la obra debe ser ondulante, en movimiento, fugitiva, caracterizada por una velocidad de ejecución que encarne la “metamorfosis diaria de las cosas exteriores” (Baudelaire, 2016a: 11).

Por último, nos faltaría un rasgo más: el arte moderno es, en cuanto tal, fruto de un acto creativo, de una invención, de un *artificio*. Mientras que toda etapa pre-moderna parte, en mayor o menor medida, de la mimesis del mundo, el arte moderno se caracteriza fundamentalmente por no representar miméticamente lo real, sino por efectuar un acto creativo, por dar forma al artificio que es la obra. Esta cuestión está estrechamente vinculada al primer rasgo que destacábamos de la modernidad artística. La vida moderna es, tal como la ve Baudelaire, un constante artificio. La revolución industrial había puesto en marcha la tecnificación del mundo, haciendo cada vez más de la ciudad –escenario de la vida moderna– un gran artefacto. Pero es muy importante también tener en cuenta la influencia de la figura estética del genio, que para los románticos tendrá tanto peso. Así, el artista es, ante todo, un genio creador, y su obra es un artificio.⁶ Este es el motivo por el que Baudelaire rechaza con tanto énfasis la naturaleza como motivo o tema estético. La vida moderna no tiene lugar en los paisajes naturales que tanto ocupan al arte clásico, sino que tiene lugar en la urbe. Además, la naturaleza representa la pureza de lo que no precisa intervención humana alguna, es decir, todo lo contrario el artificio. El arte pre-moderno es naturalista, pues *copia* el mundo tal como es, pero el arte moderno no copia, sino que *crea* el mundo. Así se comprende también que para Baudelaire (2016a) el artista moderno deba trabajar siempre en el taller o estudio. Pues, trabajando al natural, el artista sigue copiando, mientras que en el estudio se ve obligado a recrear lo exterior a partir de la *memoria*. Por lo tanto, y esto es crucial, el artista moderno será aquel que tenga como principales herramientas la *imaginación* y la *memoria*, ya que el arte moderno es imaginativo y creador, no mimético.

Ahora bien, debemos matizar qué entiende Baudelaire por “memoria”. Pues podría parecer que de lo que se trata es de intentar recordar lo más fielmente posible aquello que el artista ha contemplado. ¿Acaso no sería esto también un arte mimético? Por lo tanto, la memoria no consiste en retener una

⁶ Recordemos que Kant define el genio como un “talento (don natural) que le da la regla al arte”. KU § 46, AK V 307.

representación mimética del mundo, sino que trata de traducir la vida exterior a un medio expresivo. Pero una traducción es ya ella misma una *interpretación*, es decir, está imbuida o atravesada por el espíritu creador del artista. El propio Baudelaire señala que la memoria no conserva una imagen fiel del mundo, sino que exagera y destaca unos rasgos sobre otros, difumina contornos, etc. Es decir, la memoria guarda una *impresión* causada sobre el espíritu del artista. Pero esta impresión, que no mimesis, es ya una interpretación y no un “fiel reflejo”, es un producto del espíritu creador. Se trata de una “memoria resurreccionista, evocadora” (Baudelaire, 2016a: 27), que incluso libera a las cosas del estrecho corsé objetivista.

3. La modernidad impresionista

Una vez visto los rasgos que caracterizan a la pintura moderna, llega el momento de plantearnos en qué medida el impresionismo participa o no de esta modernidad artística. De entrada, parece evidente que sí lo hace, pues salta a la vista que el impresionismo hereda y desarrolla el predominio del color que, para Baudelaire, y a partir de Delacroix, caracteriza a la modernidad. Pero la historia también nos revela que el impresionismo no alcanza esa autonomía del arte que busca el arte moderno, pues se hace necesario un *pos-impresionismo*. Además, llama la atención que a algunos de los críticos de arte más partidarios del arte moderno les causa bastante indiferencia el movimiento impresionista. El propio Baudelaire no menciona a Manet en sus escritos de crítica de arte. Por otra parte, y más tarde, Rilke o Merleau-Ponty sienten verdadera fascinación por el posimpresionismo –especialmente por Cézanne–, pero apenas si les preocupa el impresionismo. También podemos destacar cómo Van Gogh, en sus *Cartas a Theo*, apenas muestra un interés especialmente reseñable por los impresionistas.

En primer lugar, podemos afirmar que, efectivamente, el impresionismo participa de la elección de temas propios de la vida moderna. Por ejemplo, se ocupa de escenas y ceremonias oficiales, temas estos reconocidos por Baudelaire como típicamente modernos. Al respecto, podemos destacar el cuadro *Rue Montorgueil*, de Monet. Por otra parte, y a modo de ejemplo, hay un motivo especialmente recurrente en la pintura impresionista que no solamente tiene la urbe como escenario, sino que, además, representa algo muy propiamente moderno: un tren –emblema de la tecnificación de la vida moderna– llegando a

su estación. Asimismo, cabe señalar que la vida moderna no está presente en la pintura impresionista únicamente en sus temas, sino también en su ejecución. Nos encontramos, pues, ante una pintura que en su mismo trazo es dinámica, transitoria, fugaz, a veces casi instantánea (Hauser, 2003).

En segundo lugar, y con respecto al uso y predominio del color, el impresionismo supone un arte claramente moderno. Es de sobra sabido que los impresionistas llevan a cabo una exploración de los efectos del color y de la luz sobre los objetos (Francastel, 1983). Sabemos que su uso del color fue una importante influencia para los posimpresionistas, los cuales radicalizaron la autonomía del color que ya se entreveía en el impresionismo, hecho que terminaría siendo decisivo para la propia autonomía del arte.⁷ La serie de Monet sobre la catedral de Rouen, o la de los almiares, son un gran ejemplo de ello. Del mismo modo, los puentes japoneses suponen una explosión de color y una pérdida de la línea tales que resultan, sin duda, emblemáticos de la expresividad y autonomía que caracterizará al arte tanto en el posimpresionismo como en ciertos movimientos de vanguardia, como el *Die Brücke*.

⁷ Por autonomía del arte entendemos todo ese proceso que ya iniciara Baumgarten –aunque inconclusamente– para legitimar y, al mismo tiempo, dar autonomía a la estética y al arte en general como experiencia (Gutiérrez, 2012). La idea estética kantiana, no subsumible bajo un concepto adecuado y, sin embargo, capaz de brindar su propio conocimiento intuitivo, supuso un importante hito en este proceso. El impresionismo participa de este proceso de autonomía artística, lo cual es, a nuestro parecer, especialmente notorio en los puentes japoneses de Monet. Sin embargo, y tal como señala Francastel (1983), son los posimpresionistas quienes dan un paso decisivo: con ellos la pintura por sí misma se vuelve el tema mismo de la experiencia artística, la cual cada vez necesita menos seguir dependiendo de la referencia objetiva al mundo.

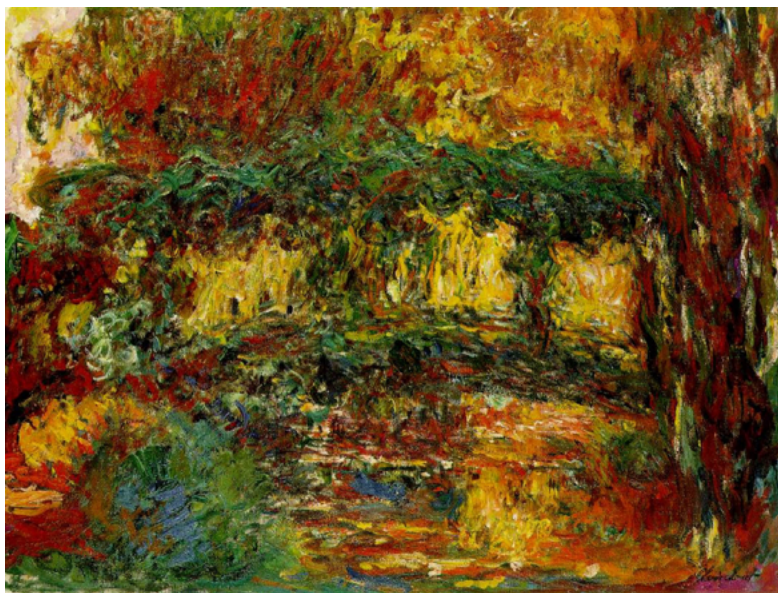


Imagen 2. Monet, C. (1918-1924). *The Japanese Bridge*

Por último, nos queda atender al tercer rasgo que, con Baudelaire, identificábamos como esencial de la modernidad artística: el tránsito de un arte mimético a uno imaginativo, poiético-creativo, en el que la imaginación y la memoria son las facultades principales. Es justamente aquí donde se pone en cuestión la modernidad del impresionismo. Si Baudelaire reivindicaba que la ejecución artística debía tener lugar en el estudio, los impresionistas salen al exterior, a la calle o a la naturaleza, a pintar sus cuadros. Además, si bien ya hemos visto que el impresionismo presenta temas urbanos típicamente modernos, también es verdad que hay muchas representaciones de la naturaleza. Ejemplo de ello son los almiares de Monet, sus paisajes de Etretat o del valle de Creuse. De hecho, el propio pintor, en sus breves textos autobiográficos, reconoce que el tema que le da sentido a su arte es la naturaleza (Monet, 2010). Pero recordemos también que una obra tan impactante en su momento como *Almuerzo en la hierba*, de Manet, tiene lugar también en un paisaje natural. Señalábamos antes que el rechazo de Baudelaire a la representación de la naturaleza se debía, entre otras cosas, a la negación de la mimesis como práctica artística. De este modo, el rasgo fundamental del impresionismo que haría de él un cierto momento de retroceso con respecto al despliegue del arte moderno sería su carácter mimético. Y es que, ciertamente, el impresionismo suele ser interpretado como un estudio de los efectos de la luz y el color sobre la retina. Esto implica considerar el impresionismo

como un esfuerzo por *copiar* la realidad en su luminosidad y colorido de una manera “objetiva”.

Ahora bien, ¿es el impresionismo realmente un arte mimético? Lo que mueve al pintor impresionista, ¿es la pretensión de copiar fielmente la realidad? Nos proponemos a continuación cuestionar tales afirmaciones. Además, pretender captar la realidad tal como esta se “da a la retina” es, fenomenológicamente, un sin sentido. Pues a la retina, en tanto aparato fisiológico, no se le *da* nada. Ella recibe datos, pero esta recepción no constituye la percepción fenomenológica. La percepción incumbe a un lúcido ser-consciente que es, además, un ser-encarnado cuya lucidez no es retiniana, sino *pathica* (afectiva) y *experiential*.

4. La superación impresionista de la dicotomía mimesis-subjetivismo

Hemos de tener en cuenta que el arte moderno que describe Baudelaire en su crítica de arte es, fundamentalmente, el arte romántico. Donde más claro se ve esto es en la oposición entre la mimesis y la imaginación del genio creador. Ahora bien, el arte moderno muy pronto se percataría de que el romanticismo termina por proyectar sobre el mundo los estados anímicos del sujeto. Frente a la sumisión del artista al mundo exterior –arte mimético–, nos encontramos ahora con la proyección de la subjetividad. Frente al naturalismo más ingenuo, el idealismo más colonizador del mundo. Es por ello que el realismo se presenta como movimiento artístico que, en la línea moderna, se propone superar este déficit idealista del arte romántico.

De este modo, consideramos que es el impresionismo el movimiento artístico que realmente comienza a poner en práctica una superación de la dicotomía entre naturalismo mimético e idealismo subjetivo. El impresionismo retoma la naturaleza como tema y, además, se aleja del uso romántico de la imaginación. También es cierto que el impresionista abandona el estudio, plantando su caballete en el exterior. Pero todo ello no supone una vuelta al arte mimético, sino una crítica y superación del aspecto más subjetivista del arte romántico. Ahora bien, si no es mimético, ni tampoco imaginativo –en el sentido romántico del término: como proyección de la subjetividad–, ¿qué papel juega el impresionismo? Proponemos aquí que el impresionismo habitaría un *entre*: ni mimético ni imaginativo, sino *afectivo* (*pathico*). Pensemos con mayor profundidad la ambigüedad impresionista.

El propio Baudelaire, en sus *Salones*, establece una distinción entre un arte realista y un arte imaginativo. Aquí lo “realista” no hace referencia al movimiento del realismo como tal, sino a la tendencia mimética naturalista de representar fielmente el mundo, y por ello Baudelaire prefiere denominarlo “positivista”. Por lo tanto: el artista positivista frente al imaginativo. El primero se caracterizaría por afirmar “«Quiero representar las cosas tal cual son, o tal cual serían suponiendo que yo no existiera»”. Frente él dirá el imaginativo: “«Quiero iluminar las cosas con mi espíritu y proyectar su reflejo sobre otros espíritus»” (Baudelaire, 2016b: 71). Desde la perspectiva de Baudelaire, el impresionismo parecería caer del lado del arte mimético. Sin embargo, el impresionismo es también percibido como un subjetivismo. Como Victor I. Stoichita afirma, “el impresionismo es el resultado de (...) la subjetiva recepción de la realidad” (2005: 31). Esta interpretación está ya presente en aquella famosa crítica de la “primera exposición impresionista” de 1874: “estos pintores son impresionistas en el sentido de que no pintan el paisaje, sino la sensación producida por ese paisaje” (leído en Stoichita, 2005: 31)⁸. Lo problemático aquí es que el uso de los términos nos conduce a una interpretación que es ya muy psicológica. Hablar de que tal arte representa una “sensación” nos conduce irremediablemente a un reduccionismo psicologista del arte impresionista que hace de este un (mero) subjetivismo.

Ninguna de estas dos interpretaciones, mimética y subjetivista, hacen justicia al arte impresionista. Frente al subjetivismo romántico de un genio creador e imaginativo, el impresionismo reivindica una vuelta al mundo y *del* mundo. No se trata de inventar lo real, sino de abrirnos a la exploración de la visibilidad tal como esta se da sin necesidad de proyectar la subjetividad. En cierto modo, estamos de acuerdo con Hauser (2003) a la hora de comprender el impresionismo como un desarrollo lógico del realismo, especialmente si comprendemos este como un paso “de lo general a lo particular, de lo típico a lo individual, de la idea abstracta a la idea concreta, temporal y espacialmente determinada...” (423). Por otra parte, el impresionismo no pretende representar el mundo tal como sería sin el hombre, que es como Baudelaire había definido el arte positivista-mimético. Pues la pintura impresionista se hace cargo de la impresión que lo real, que la visibilidad de lo real, causa sobre el sujeto vidente. No se trata del mundo sin el hombre, sino, precisamente, del mundo tal como es visto por el hombre. Sin embargo, esta impresión no debe ser comprendida como sensación, como mero

⁸ Se trata de la crítica que, bajo el título *L'Exposition des impressionnistes*, Louis Leroy publicó el 25 de abril de 1874. Como es bien sabido, de esta crítica surge el título del movimiento, “impresionismo”, si bien Leroy lo acuñó en un tono despectivo.

efecto psicológico o como efecto fisiológico sobre la retina. Como Hauser ha señalado, el impresionismo quiere hacerse cargo de la verdadera percepción. Es decir, no se trata de pintar las cosas del color que *sabemos* que son, sino de pintarlas como las vemos: “el impresionismo acude a la verdadera percepción, más allá de los colores conscientes, teóricamente válidos (...)” (Hauser, 2003: 426). Así se entiende, por ejemplo, la eliminación del negro de la paleta impresionista.

El carácter mimético del impresionismo y su supuesto subjetivismo son dos caras de una misma moneda. Es muy interesante observar, en los escritos autobiográficos del propio Monet, los vaivenes entre estas dos tendencias. El pintor francés nos cuenta que en sus comienzos sentía gran rechazo por los cuadros de Boudin —quien, no obstante, acabaría siendo su maestro. Por el contrario, admiraba las imágenes de Gudin, mucho más imaginativas. Sin embargo, todo cambiaría: “mis ojos, a la larga, se abrieron, y comprendí realmente la naturaleza; aprendí al mismo tiempo a amarla” (Monet, 2010: 17). Porque el impresionismo, con una gran sensibilidad fenomenológica, comprende que las cosas son tal como se *dan*, su “positivismo” es fenomenológico, es decir, fiel al *principio de todos los principios* del que hablara Husserl (2013): “que todo lo que se nos ofrece en la intuición originariamente (...) hay que aceptarlo simplemente como lo que se da” (129). La pintura impresionista buscará, por tanto, hacerse cargo del ascenso de lo real a su propia visibilidad, hacerse cargo de la donación (*Gegebenheit*) visual del mundo.

5. Anamorfosis

Para alumbrar esta interpretación de la pintura impresionista, los recursos de la fenomenología contemporánea resultan de sumo valor. Frente a una actitud intencional que pretendiera constituir, desde una instancia transcendental, el sentido del fenómeno, la fenomenología contemporánea se sitúa tras la pista de aquel fenómeno que “presiona la mirada más de lo que la mirada se precipita hacia él” (Marion, 2008: 270). Se trata de que la cosa misma, en su relevancia pathica, nos salga al encuentro. Pero esta presión que ejerce el fenómeno sobre nuestra mirada —una presión que nos despoja de todo poder constituyente haciéndonos receptores o *adonados* de la donación del fenómeno— se parece mucho a aquello que dijera Merleau-Ponty: “el impresionismo quería dar a través de la pintura la manera exacta como los objetos chocan con nuestra mirada y atacan nuestros sentidos” (1948: 36).

Si un fenómeno se hace visible –y aquí hacerse visible equivale a mostrarse en general– es porque asciende, desde su propia iniciativa, a la visibilidad. Tal ascenso a la visibilidad –en tanto ascenso a la mostración: audibilidad, espacialidad, tactilidad, etc.– es denominado por Marion “anamorfosis”. De este modo, la anamorfosis designará la necesidad del Yo de alienarse sobre un “eje inmanente” de/a la donación para poder recibir aquello que se muestra (Marion, 2008: 214). Se trata, pues, de un ascenso (*ana-*) a la visibilidad, al aspecto, a la forma (*-morphé*).⁹ El término es fenomenológicamente muy adecuado para expresar ese surgimiento –o ascenso– de una imagen ahí donde justo un instante antes nada se veía:

(...) el fenómeno ya no aparece en el momento en el que abro los ojos dirigidos hacia él, como un objeto convocado a la mirada que lo produce; al contrario, el fenómeno surge cuando mi mirada ha satisfecho las exigencias de la perspectiva, del aparecer propio de lo que se muestra a partir de sí. La *ana-morfosis* indica aquí que el fenómeno toma *forma* a partir de sí mismo (Marion, 2008: 216).

A modo de ejemplo quisiéramos recordar la película de Víctor Erice, *El sol del membrillo*, en la cual asistimos a la labor artística-creadora (*poiética*) del pintor Antonio López.¹⁰ En un momento de la película, el pintor es visitado por una pareja japonesa que admira su obra, y a la cual le confiesa que se ha visto obligado a *renunciar* a su intento de pintar el sol del membrillo. Pues, ciertamente, “la luz dura muy poco”, es demasiado efímera. Ante tal renuncia, sin embargo, se le plantea al pintor la siguiente pregunta: ¿por qué no capturar fotográficamente la escena y, así, pintar con dicha imagen como modelo? La respuesta es tan tajante como clarividente: imposible. Pues eso supondría renunciar a lo que, en último término, está auténticamente en juego en la experiencia del pintar: la proximidad para con la cosa misma que, desde sí, se da a ver.

⁹ El ejemplo del propio Marion es el cuadro *Los embajadores*, de Hans Holbein. Para poder ver la calavera representada en la parte inferior, el sujeto debe situarse en un punto concreto. Es la obra, y no el sujeto, la que decide desde dónde puede ser vista, es decir, la que impone las condiciones de su propia visibilidad.

¹⁰ Agradecemos este ejemplo a César Moreno Márquez, de la Universidad de Sevilla. Para un comentario más amplio, véase su texto “Fe perceptiva y armonía de lo sensible”.



Imagen 5. López, A. (1992). *Membrillero*

De este modo, la experiencia artística del pintor se nos revela pensable en los términos de *donación*. Es decir, la experiencia estética de Antonio López con sus membrillos, pero también la de Monet con los almiarés o los nenúfares, se deja describir como donación. Pero entonces se trata de que el artista es aquel que *recibe* algo: el don de la *visibilidad* de lo real. ¿Se trata simplemente de la visibilidad? O, mejor dicho, ¿se trata meramente de una percepción visual que sitúa *frente* (*gegen*) a nosotros al objeto (*Gegenstand*) visto? En absoluto: el pintor busca la experiencia de la proximidad para con la *presencia* de la cosa misma, una proximidad que no se agota en la re-presentación objetiva de la cosa, para lo cual tanto vale la fotografía, sino que apela a una dimensión afectiva.

Ahora bien, resulta problemático el término “presencia” (*Anwesenheit*), tan recurrente en la tradición metafísica para designar la sustancialidad subyacente u objetividad de lo puesto-ante-la-mirada. Así pues, hemos de matizar. La presencia que interesa al pintor es aquella que no se agota en una presencia terminada, sino

aquella que *se va presentando*, que *va ad-viniendo* a su presencia.¹¹ Hablamos, pues, más que de la presencia (*Anwesenheit*), del *venir a la presencia* (*Anwesen*). Es decir, aquello que *se va dando* o *va siendo dado*. Por utilizar la terminología de Jean-Luc Marion, muy ilustrativa, el artista asiste a la experiencia del *ascenso a la visibilidad* de lo real (*anamorfosis*). Es tal arribo de lo real, la acontecibilidad misma de lo real, lo que *recibe* el artista como *siendo(le) dado* (*étant donné*).

La anamorfosis como ascenso de lo real a su visibilidad se cumple en la pintura impresionista a través, principalmente, del color. Pero para comprender esto se vuelve necesario que nos percatamos de que el color no es una mera impresión subjetiva, sino que supone el *locus* del encuentro afectivo que hacemos con el mundo. Para sus corrientes contemporáneas, desarrolladas principalmente en Francia (Capelle, 2009), la fenomenología no ha de ocuparse ya solo de la manifestación de los fenómenos, sino también, y sobre todo, de dejar (*sein lassen*) a la apariencia mostrarse en su aparecer, es decir, desde y por sí misma. No se trata tanto de un mostrar proactivo como de un *dejar aparecer*. Tal fenomenología estaría, así, especialmente preocupada por considerar el fenómeno más allá —o más acá— de la constitución de sentido que pudiera operar una subjetividad. Como señala Isabel Thomas Fogiel (2015), no se tratará ya tanto de una vuelta a las cosas mismas, sino de una vuelta *de* las cosas mismas, donde son estas las que mantienen la iniciativa de su mostración.

Así pues, la preocupación principal de la fenomenología contemporánea es concebir el fenómeno en su mostrarse por y desde sí mismo, es decir, liberado de condiciones de posibilidad impuestas al propio fenómeno. Para Jean-Luc Marion, la donación designa esta “apertura sin condición a priori de cada fenómeno” (2008: 13). Se busca, por tanto, “hacer la experiencia de las cosas en un momento no temático ni objetivo” (Mena, 2021: 94).

En esta línea, Marion (2015) distingue entre aquello que vemos (*ce que nous voyons*) y aquello que aparece (*ce qui apparaît*). El fenómeno francés sostiene que no todo lo que vemos aparece o se muestra en un sentido fenomenológico. ¿Cómo es esto posible? Habría que comprender que, en la línea de la fenomenología contemporánea, Marion considera que el aparecer del fenómeno debe implicar la mostración originaria de este no condicionada por condiciones de

¹¹ Heidegger (2010) distingue la presencialidad (*Anwesenheit*) del irrumpir de la presencia (*Anwesen*) como forma de pensar la diferencia ontológica. Es a esta terminología a la que nos remitimos.

posibilidad impuestas desde fuera al propio fenómeno –v.gr.: la exigencia de un principio de razón suficiente, de un concepto (*Begriff*) adecuado, de un horizonte eidético, etc. Por otra parte, *ver*, o más bien *mirar* (*regarder*), supondría un acto intencional que subsume –por utilizar una terminología kantiana– la intuición a un concepto adecuado. Este concepto –o trama de sentido en general– condiciona ya la fenomenalidad del fenómeno. Así pues, mirar (*regarder*) no es tanto entregarse a la visibilidad de la cosa como pre-ver. Por ejemplo, (pre)vemos las cosas del color que *sabemos* –pensamos– que son en vez de ver las cosas del color con el cual ellas *se dan* a ver.

Es interesante la distinción Marion hace entre el ver (*voir*) y el mirar (*regarder*). Si atendemos al término francés, “*regarder*” hace pensar en un guardar, mantener, fijar, vigilar o retener (*garder*). En el mirar, el sujeto se inviste de tutor del objeto, ejerce la tuición (*tueri*) propia de la mirada (*in-tuieri*) transformando el fenómeno en objeto visible según un horizonte de inteligibilidad. Por otra parte, frente al mirar que fija y mantiene, el ver (*voir*) sería recepción o acogida de lo que se *da a ver*, lo que asciende a la visibilidad desde sí, antes de todo horizonte y, por lo tanto, *in-mirable* (*irregardable*) (Marion, 2008: 350). Que sea inmirable quiere decir que la iniciativa de su darse-a-ver pertenece a la cosa misma, y no a una subjetividad que dirigiese su mirada.¹²

Podemos, por ejemplo, percibir tres colores dispuestos en franjas verticales uno detrás de otro. Esto podría fácilmente ser interpretado como una bandera; especialmente si se tratasen del azul, el blanco y el rojo, habida cuenta del peso que tiene en nuestra historia la escarapela francesa como símbolo. También pudiera ser que un color determinado, como el rojo, fuese asociado a una advertencia, como cuando dicho color aparece en el contexto o trama significativa del tráfico. En estos casos, la intuición se subordina completamente a la utilidad, al uso, al contexto práctico... en definitiva, a la significación. Pero consideremos ahora, siguiendo el ejemplo de Marion (2020), el caso de las pinturas de Rothko. Allí el color no se deja subsumir bajo una significación que totalizase su sentido. No cabe duda de que en tales pinturas el color se presta mucho menos a diluirse tras un concepto, pues se haya, digámoslo así, *desprovisto de mundo*: “ella [la pintura] no muestra nada más que esos colores mismos y su juego mutuo, sin poner en evidencia ninguna otra cosa del mundo, ni producir ningún objeto, ni transmitir ninguna información” (Marion, 2020: 26). En este caso se trata de asistir a la presencia del color en la “*sorpresa de ver*” (Mena, 2020: 117). Pero esta

¹² Para un análisis fenomenológico del concepto de lo “inmirable”, cf. Vieira, 2023.

presencia no consiste en un estado de “ya presente”, consolidado, estratificado. La presencia (*Anwesenheit*) del color implica el *venir a la presencia* (*Anwesen*) del mismo, el movimiento de aparecer de lo apareciente.

La pintura impresionista supone un constante ejercicio por hacer el encuentro con lo real ahí donde es lo real lo que sale a nuestro encuentro, desde sí mismo, y especialmente a partir de esa dimensión que constituye el color. Por tanto, para el impresionismo

las cosas están ahí, no ya solamente, como en la perspectiva del Renacimiento, según su apariencia proyectiva y según la exigencia del panorama, sino ante nosotros, insistentes, rasgando con sus aristas la mirada, reivindicando cada una de ellas una presencia absoluta (...) (Merleau-Ponty, 1960: 218-219).

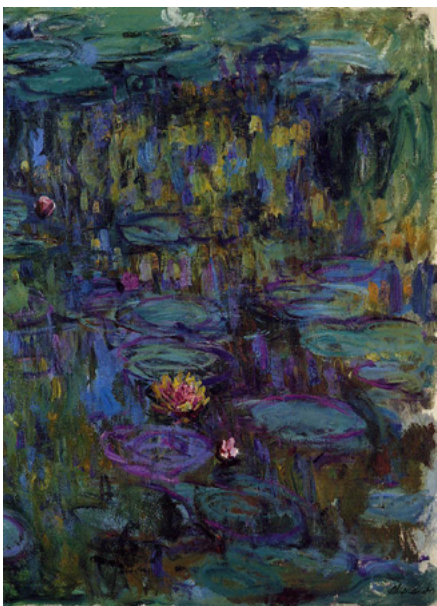


Imagen 3. Monet, C. (1914-1917).
Water Lilies



Imagen 4. Rothko, M. (1953).
No. 61. Rust and Blue

6. Conclusiones: el color, “*ton de l'être*”

El color, así como la luz —conformando una misma impresión—, constituyen el motivo central del impresionismo porque es precisamente a través de ellos como se *da* lo real. Es decir, el impresionismo supone un encuentro con el mundo a través del color: la anamorfosis de lo real, el ascenso a la visibilidad de las cosas, se cumple de manera privilegiada —si bien no exclusiva— en el color.¹³ Pero esto significa, por tanto, que el color debe ser comprendido como claro (*Lichtung*) de manifestación del mundo, como acceso al ser del mundo o encuentro con las cosas mismas: en definitiva, como cristalización o concreción de toda visibilidad. Se trata de ser capaces de pensar que “cada color sea una concreción en la trama de la visibilidad” (Romano, 2020, 304). Sería muy empobrecedor para nuestra experiencia caer en reduccionismos naturalistas o psicologistas que redujeran el color a una realidad físico-matemática o a una sensación subjetiva. Como comenta Claude Romano, “es siempre posible rechazar la disyunción inicial según la cual los colores son (...) o bien objetivos en el sentido de una objetividad *física*, o bien únicamente propiedades del aparato visual en su acoplamiento con el cerebro (o espíritu)” (2020: 305).

La superación de la dicotomía entre objetivismo (arte mimético) y subjetivismo (arte imaginativo) acontece en el impresionismo mediante el color como medio expresivo. De este modo, el color es, ciertamente, una propiedad de las cosas, una propiedad del mundo, pero del mundo de la vida (*Lebenswelt*): “ni propiedades intrínsecas al mundo físico, ni propiedades intrínsecas a nuestro cerebro-espíritu, sino propiedades del *sistema* que este mundo y nosotros mismos formamos el uno con el otro, propiedades (notablemente estables) de nuestro *Lebenswelt*” (Romano, 2020: 306). El color es una “operación central que contribuye a definir nuestro acceso al ser” (Merleau-Ponty, 1964: 33). En una aproximación fenomenológica, el color es, como dijera Merleau-Ponty, *tono mismo del ser* (*ton de l'être*). Hablamos, pues, de un cromatismo ontológico (*chromatisme ontologique*) o de una epifanía sensible del color (*epiphanie sensible de la couleur*) (Romano, 2020, 309). El color es la verdad —no única ni unívoca— del mundo. Pero una verdad comprendida como *aletheia*, des-velamiento o mostración de las cosas en el claro de su aparición.

¹³ No solo en el color. Por ejemplo, también en la profundidad, tema no tratado por el impresionismo y sí, por ejemplo, por el postimpresionismo, especialmente por Cézanne (Francastel, 1983; Argan, 1977; Merleau-Ponty, 1977).

Si es cierto, como afirma Erwin Strauss, que “el sentir es un vivir-con inmediato, no conceptual” (1989: 574), entonces habría que distinguir la sensación, con connotaciones psicologistas-subjetivistas, del *sentir*. Este último hace referencia no ya a un efecto subjetivo, a una emoción, sino a un *contacto* con las cosas. Si la sensación —en su sentido psicológico— es el resonar de un efecto en mi psique, el *sentir*, tal como proponemos entenderlo con Strauss —aunque también, sin duda, en la misma línea que Merleau-Ponty—, hace referencia a una *apertura* del existente al encuentro con el mundo. Como señala una vez más Strauss, “en el sentir, el ‘Yo’ y el ‘mundo’ se despliegan simultáneamente para el sujeto sintiente; en el sentir, el sujeto sintiente se experiencia a sí mismo y al mundo, a sí mismo en el mundo, a sí mismo con el mundo” (1989: 417). Por todo esto creemos que no es acertado interpretar la pintura impresionista como una mera recepción de sensaciones subjetivas. La impresión impresionista es, o aspira a ser, un *sentir*, afectivo o *pathico*, la expresión misma de un encuentro del existente con el mundo a través del color como tono del ser, como claro (*Lichtung*) de mostración de la cosa misma. Esta dimensión pathica la resume a la perfección Merleau-Ponty: “cualidad, luz, color, profundidad, que están ahí ante nosotros, están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque este los recibe” (1964: 19).

Así pues, la pintura impresionista —y de manera paradigmática, si bien no exclusiva, la pintura de Monet— se presta a una lectura fenomenológica de gran interés ontológico, pues comprende tal pintura como un esfuerzo por acercarnos al desvelamiento (*aletheia*) o mostración de lo real a través de una impresión que no es ya psicológica, sino *pathica* o afectiva. La impresión de la pintura impresionista es, pues, (im)presión sobre la mirada de un *testigo* que recibe y acoge la mostración misma del mundo en su ascenso a la visibilidad (*anamorfosis*). También creemos que esta lectura fenomenológica permite comprender la pintura impresionista más allá —o más acá— de la dicotomía entre pintura mimética (naturalismo, positivismo) y pintura imaginativa (subjetivismo, idealismo). Habitando un *entre pathico*, la pintura impresionista nos pone tras la pista de esa autonomía estético-artística explorada —y explotada— por movimientos posteriores.

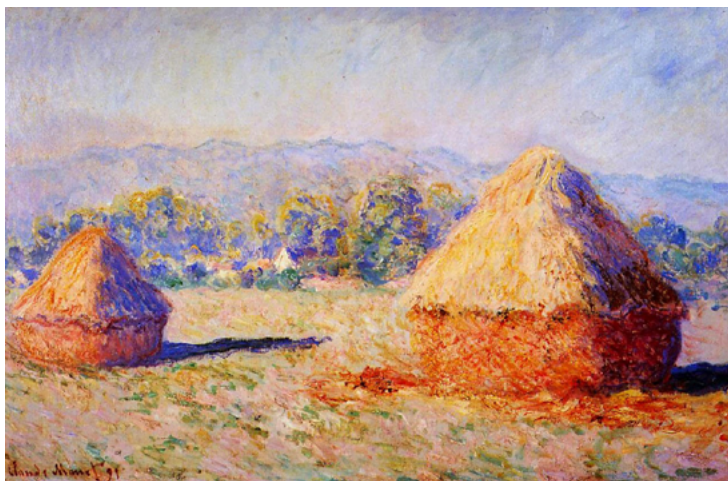


Imagen 6. Monet, C. (1890-1891). *Meules au soleil, effet du matin*

Bibliografía

- ARGAN, G. C. (1977). *El arte moderno 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres.
- BAUDELAIRE, Ch. (2016a). El pintor de la vida moderna. En Ch. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus.
- (2016b). La obra y la vida de Eugène Delacroix. En Ch. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus.
- CAPELLE, P. (2009). *Fenomenología francesa actual*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones.
- FRANCASTEL, P. (1983). *El impresionismo*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- GADAMER, H.-G. (2009). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- GUTIÉRREZ, A. (2012). El concepto estricto de la estética como disciplina filosófica y su crítica. *Pensamientos*, 68, 199-224.
- HAUSER, A. (2003). *Historia social de la literatura y el arte. Vol. 2*. Barcelona: Editorial Debate.
- HEIDEGGER, M. (2010). *Conceptos fundamentales*. Madrid: Alianza Editorial.
- HUSSERL, E. (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro I*. Fondo de Cultura Económica.
- KANT, I. (2009). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- MARION, J.-L. (2008). *Siendo dado*. Madrid: Síntesis.
- (2015). *Ce qui nous voyons et ce qui apparaît*. Bry-sur-Marne: INA Éditions.

- (2020). La banalidad de la saturación. En J. Roggero, *El fenómeno saturado. La excedencia de la donación en la fenomenología de Jean-Luc Marion*. Buenos Aires: Sb Editores.
- MENA, P. (2018). Pathos y phainomenon. El acontecimiento como fenómeno insigne y la aventura de su recepción. En F. Johnson, P. Mena, & S. Herrera, *¿Hacia las cosas mismas? Discusiones en torno a la problemática claridad del fenómeno*. Chile: Ediciones Universidad de la Frontera.
- (2020). La sorpresa de ver. La apertura del espacio de manifestación en la experiencia pictórica. En J. L. Roggero (ed.), *El fenómeno saturado. La excedencia de la donación en la fenomenología de Jean-Luc Marion* (págs. 115-137). Buenos Aires: Sb Editorial.
- (2021). El encuentro con las cosas mismas. La mirada estética y la sorpresa como experiencias de acceso privilegiadas. *Ideas y Valores*, 93-113.
- MERLEAU-PONTY, M. (1960) [1964]. *Signos*. Seix Barral.
- (1964) [1986]. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- (1948) [1977]. *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Ediciones Península.
- MONET, C. (2010). *Los años de Giverny. Correspondencia*. Madrid: Turner.
- MORENO, C. (2011). Fe perceptiva y armonía de lo sensible. En: *La Sombra de lo Invisible. Merleau-Ponty 1961-2011 (Siete Lecciones)*. Eutelequia.
- RILKE, R. M. (2017). *Cartas sobre Cézanne*. Madrid: Ediciones Rialp.
- ROMANO, C. (2020). *De la couleur*. París: Gallimard.
- STOICHITA, V. I. (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Ediciones Siruela.
- STRAUSS, E. (1989). *Du sens des sens*. Grenoble: Jérôme Millon.
- THOMA-FOGIEL, I. (2015). *Le lieu de l'universel*. París: Seuil.
- VAN GOGH, V. (2012). *Cartas a Theo*. Madrid: Alianza.
- VIEIRA, I. (2023). Inmisible (irregardable). Resistencias del otro y cuestionamientos del yo. En Ordóñez-García (ed.), *Afectividad y disidencias de la facticidad*. Madrid: Dykinson.
- WILDENSTEIN, D. (2001). *Monet, o el triunfo del impresionismo*. Madrid: Taschen.

Recibido: 28/07/2021

Aceptado: 22/09/2021

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

