UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Ciencias Sociales

Tesina de Licenciatura

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Arte e institución de sentido: la construcción de una perspectiva desde la sociología de Pierre Bourdieu y la fenomenología Merleau-Ponty

Mariscal, Cintia Lucila
DNI: 32383285
cintimaris@gmail.com
Tutor: Lic. Federico Ferme

Mariscal, Cintia Lucila
Arte e institución de sentido: la construcción de una perspectiva desde la sociología de Pierre Bourdieu y la fenomenología Merleau-Ponty / Cintia Lucila Mariscal. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-29-1742-9

1. Arte. 2. Estudios. I. Título.
CDD 707

La Carrera de Ciencias de la Comunicación no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores de los trabajos publicados, ni de los eventuales litigios derivados del uso indebido de las imágenes, testimonios o entrevistas.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)

INDICE

PARTE I

1. Arte e institución de sentido: la construcción de una perspectiva desde la sociología de Pierre Bourdieu y la fenomenología Merleau-Ponty

1.1 Introducción: Arte, sentido y comunicación:
una aproximación al problema……..1

1.2 Merleau-Ponty y Pierre Bourdieu en la escena intelectual francesa Bourdieu:
entre la filosofía y la sociología……..6

1.3 Bourdieu y la fenomenología……9

1.4 Merleau-Ponty: un filósofo fuera de lo común…….....11

2. Bourdieu y el arte. La construcción de un «punto de vista»……15

2.1 El arte como práctica…….....17

2.1.1 El arte como práctica. Primer efecto: el descentramiento del sujeto……..23

2.2 La emergencia del campo del arte: la reconversión de la mirada y el surgimiento
de la «estética pura»…….....25

2.3 Percepción pura: disposición estética y competencia artística…….....27

2.4 Arte, cuerpo, educación…….....30

2.5 De la crítica a Kant a la Teoría de la práctica …….....34

2.5.1 Disposición, competencia y difusión cultural: *El amor al arte*…….....35

2.5.2 Afinando conceptos I: ¿competencia o disposición?.....39

2.5.3 La disposición como orientación del comportamiento y los procesos de
difusión cultural…….41

2.5.4 Escuela, familia y difusión cultural…….....41

2.5.5 Afinando conceptos II: ambigüedades en torno a la disposición como competencia:
¿Conocimiento conceptual o disposición corporal?.....48

2.6 El arte como práctica. Segundo efecto: La desfetichización
de la obra de arte……...54

2.7 El arte como bien simbólico……...57

3. Merleau-Ponty: Arte y filosofía.

La deriva estética de su pensamiento……..62

3.1 El proyecto filosófico de Merleau-Ponty
Pensar lo impensado *de* la metafísica…….……..64

3.2 El pensamiento como expresión y no-coincidencia.
La «soberanía del horizonte»……..66

3.3 La filosofía como interrogación radical…….....69

3.4 La filosofía como des-posesión:
la tradición como olvido de los orígenes…….....75
3.5 El ser pre-objetivo
La filosofía como interrogación de la experiencia originaria…….....80

4. El arte en la evolución del pensamiento de Merleau-Ponty……..…88

4.1 La década del cuarenta: arte y cuerpo
La elucidación del fenómeno perceptivo……..…….....88

4.1.2 El cuerpo como ser-en-el-mundo
Percepción y expresión en la filosofía de Merleau-Ponty.…….....89

4.1.3 El cuerpo como «esquema corporal» y el hábito……..…92

4.1.4 El cuerpo como sujeto de las prácticas……...……..96

4.1.5 La pintura de Cézanne y el fenómeno perceptivo……..…….100

4.1.6 El cuerpo y su capacidad instituyente de sentido: la expresión…..…….103

4.1.7 Percepción y la palabra como operaciones de expresión……..…….....105

4.2 La década del cincuenta: arte y expresión.
Hacia una nueva ontología……..…….....110

4.2.1 Arte y «estilo»……..…….....115

4.2.2 Arte y comunicación: la institución de un sentido nuevo
y su relación con lo disponible…….....121

PARTE II

1. Pierre Bourdieu y Maurice Merleau-Ponty
Debates en torno al arte y su sentido……...126

2. La institución del sentido y los hábitos. Merleau-Ponty y Pierre Bourdieu: ¿intencionalidad operante o sentido práctico?.....138

2.1 *Habitus* y ontología:
¿es posible hacerle a Bourdieu preguntas filosóficas?.....141

3. El arte y la institución. Debates en torno a la legitimidad y el reconocimiento

3.1 La institución como legitimación y como *Stiftung*……..….149

3.1.2 Merleau-Ponty. La obra de arte como institución
de sentido [*Stiftun*g] y la historia como «tradición»…….....152

3.1.3 El artista como *Stiftung*. El reconocimiento para Merleau-Ponty…….....158

3.1.4 El reconocimiento y el Museo en Merleau-Ponty…….....162

3.2 Del arte como operación de expresión a la operación de expresión como arte
Acerca de la *Stiftung* y el poder…….....…….165

3.2.1 Renoir y el hotelero de Cassis:
las posibilidades de acción como probabilidades de acceso…….……..167

3.3 Pierre Bourdieu: la institución como legitimación…….....169

3.4 La reasunción en Merleau-Ponty y el reconocimiento en Pierre Bourdieu:
cercanías y distancias…….....…….....174

3.5 Pierre Bourdieu: ¿una filosofía subterránea?
La búsqueda de reconocimiento y el sentido de la existencia social…..…….....179

3.6 Aportes de Merleau-Ponty al problema
del reconocimiento en Pierre Bourdieu……...……184

3.7 *Habitus*-campo/hábito-mundo
Complicidad y co-pertenencia….…….…….....186

3.8 La emergencia de lo nuevo y la libertad
«Del grito al sentido» o «El advenimiento de un nuevo sensato»……..……..190

4. Arte y creencia: ¿doxa originaria o *illusio*?.....194

4.1 Bourdieu y la experiencia primigenia del mundo social……195

4.2 La «doxa originaria» de Merleau-Ponty entendida como *illusio*……...198

4.3 Merleau-Ponty: La primacía de la percepción……...201

4.4 Cuerpo y fe perceptiva……...202

4.5 La fe perceptiva como condición para la lucha simbólica……209

4.6 La fe perceptiva y sus consecuencias teóricas en la sociología de Pierre Bourdieu……..212

5. Consideraciones finales……...214

6. Bibliografía……..…….....220

PARTE I

1. Arte e institución de sentido: la construcción de una perspectiva desde la sociología de Pierre Bourdieu y la fenomenología Merleau-Ponty

1.1 Introducción

Arte, sentido y comunicación: una aproximación al problema

Pese a haber sido hegemonizadas desde el siglo XVIII por la tradición estética, las investigaciones en torno al arte progresivamente se han ido desarrollando al interior de la teoría social –historia del arte, sociología, antropología, psicología etc.–. Podría decirse que, en buena medida, el interés manifestado por estas disciplinas corrió a la par con el reconocimiento de las determinaciones sociales –y no sólo estrictamente estéticas– involucradas en las actividades artísticas.

Así, la producción, circulación y consumo de las obras de arte fueron interrogadas a propósito de los condicionamientos económicos y sociales que operaban como sus condiciones de posibilidad. Estas reflexiones han tenido la virtud de señalar los límites y alcances, tanto de la potencialidad crítica de las prácticas artísticas –fundamentalmente en lo referido a las transformaciones del capitalismo moderno y la sociedad de masas– como su carácter activo en la creación de las «visiones de mundo» que le eran contemporáneas.

Tal como lo señala Natalie Heinich[1], esta cuestión supuso un desplazamiento al interior de la producción teórica. Se pasó del enfoque tradicional «interno» centrado en la obra y hegemonizado por la filosofía, hacia un enfoque «externo» o sociologizante centrado en los contextos históricos y sociales en los que éstas adquirían su sentido y valor. Sin embargo, también a juicio de Heinich, estos análisis no han ido más allá de la introducción de un tercer término –la sociedad– entre el binomio artistas-obras, propio del enfoque tradicional. Habiendo postulado como punto de partida una disyunción entre el arte y la sociedad se trataba de buscar, *a posteriori*, la relación entre ambos.

Los aportes de Bourdieu en esta problemática hallan su definición en la crítica bifronte tanto a los enfoques internos de cuño filosófico como a los externos, característicos de los primeros abordajes en ciencias sociales. En efecto, su sociología de la cultura supuso la elaboración de una perspectiva original [«teoría de la práctica»] que intentó superar las

[1] HEINICH, NATHALIE, *La sociología del arte*, Nueva visión, Buenos Aires, 2002.

dicotomías clásicas y colocó al cuerpo y su relación con el mundo social –entendida en términos de «*illusio*», «sentido práctico» o «creencia [*doxa*]»–, como un eje fundamental de los fenómenos sociales.

La inscripción del problema del arte en una teoría de la práctica le permitió vislumbrar tanto el modo en que lo exterior se incorpora bajo la forma de disposiciones prácticas –*habitus*– y lo interior se exterioriza en los sentidos objetivados en el espacio social –«campos»–, como la relevancia asumida por la adhesión *dóxica* del cuerpo al mundo en los procesos de reconocimiento, legitimación y eventual transformación de los sentidos disponibles.

A partir de esto Bourdieu pudo elaborar una matriz de intelección del arte y las actividades simbólicas en general, a las que concibió como un tipo de práctica social con lógicas de funcionamiento propios –«campo del arte»–. No se trataba de partir del arte como un dato y ver luego sus vínculos con la sociedad, sino de establecer el modo en que el juego social y la relación de creencia –«*illusio*»– implicado en él, instituía el sentido de ciertas prácticas y objetos como artísticos. Esta dirección le permitió establecer no sólo determinaciones objetivas en la producción del sentido de los fenómenos sociales sino sus condiciones de posibilidad subjetivas –respecto de las cuales el cuerpo asumía un papel central–.

Es sabido que bajo este propósito, Bourdieu se valió de aportes provenientes de otras disciplinas, entre ellas la filosofía. En efecto, si bien desde un comienzo mantuvo con ella sendas críticas, supo hacer operativas sus nociones para un análisis del mundo social. Tal ha sido el caso de su vínculo con la fenomenología de Merleau-Ponty, a la que le reconoció una importante contribución para el desarrollo de su teoría del *habitus*, y a la que se propuso superar a partir de una sociologización, historización de sus descripciones.

Sin embargo, las apreciaciones de Bourdieu sobre Merleau-Ponty no refieren nunca a su concepción del arte, a pesar de que en ambos este problema haya convocado una reflexión sobre el sentido y su relación con el cuerpo y la creencia.

En efecto, Merleau-Ponty pensó el arte a partir de una «teoría de la expresión» que le permitió considerarlo como un modo de institución de sentido capaz de poner al descubierto el «vínculo primordial del cuerpo con el mundo» entendido como «creencia originaria» o «*Urdoxa*».

Por otra parte, esta relación tampoco fue abordada entre sus comentadores. No se encuentran trabajos que propongan una lectura conjunta de ambos autores en relación al arte, el sentido y la creencia. Los análisis sobre ambos se limitan a consignar deudas teóricas o a dar cuenta de las críticas de Bourdieu a Merleau-Ponty, tanto en lo referido a la elaboración de su teoría de la práctica como al modo en que ésta habría significado la superación de la fenomenología.

En este marco, la presente investigación tiene por propósito indagar las condiciones de la institución del sentido en las prácticas artísticas a partir de la construcción de una perspectiva que articule la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu y la filosofía de Maurice Merleau-Ponty. Una aproximación semejante resulta pertinente en cuanto permitiría pensar, no sólo las condiciones objetivas que hacen posibles dichas prácticas– instituciones, condición de clase, nivel de acceso a la cultura etc.– sino también las condiciones subjetivas –vinculadas al cuerpo y la percepción– que se hallarían en el origen de la irrupción de sentidos nuevos. A tal efecto se analizará la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu y la teoría de la percepción y la expresión en Maurice Merleau-Ponty.

Una articulación de esta naturaleza apunta a subtender los extremos de una reflexión acerca del arte preocupada tanto por brindar un abordaje filosófico –que se aboque a pensar condiciones generales del cuerpo, la subjetividad, lo social, el sentido– sin por ello solapar las condiciones y condicionamientos sociales en los cuales se efectivizan y sin las cuales éstas no existirían. De este modo, el abordaje propuesto se organiza en torno a una re-flexión sobre la actividad artística y sus procesos creativos, preocupada tanto por discernir condiciones generales del cuerpo y del sentido, como condiciones socio-históricas capaces de explicar el funcionamiento efectivo de tales prácticas en el marco de la sociedad contemporánea.

No se trata de pensar una esencialidad del arte, sea para hipostasiarla o para identificarla en el curso contingente de lo histórico-social. Tampoco se pretende reducir el arte a una mera convención, asemejarla a cualquier otro tipo de práctica social –en la que la costumbre y eficacia del poder dominante alcanzarían para explicar el valor desmesurado y fetichizado de sus productos–. Ni necesidad *a priori* ni mera contingencia, más bien es dable considerar en el estudio de estas prácticas, la existencia de un dominio de la vida social

donde se revela su capacidad tanto para transformar sentidos disponibles como para producir significaciones nuevas.

En este orden de cosas, el arte puede ser pensado como una práctica instituyente que compromete los dominios de una comunicación verdadera: vale decir aquella que hace existir lo que comunica y que no sólo pretende erigirse como mero instrumento de un sentido que le preexiste en otra parte y bajo otra materialidad.

El problema del arte –convocado a propósito de Pierre Bourdieu y Merleau-Ponty– atraviesa entonces una serie de tensiones que exigen el esfuerzo de pensar según nuevas categorías. Estas deben ser capaces de vislumbrar caminos que no conduzcan a las conocidas dicotomías que organizaron el pensamiento moderno –y cuya eficacia aun se vis-lumbra en la buena salud que gozan en el territorio del sentido común–: necesidad vs con-tingencia es una de ellas, pero podría extenderse también a otras como teoría-práctica, general-particular, esencia-existencia, cuerpo-espíritu [alma, mente, psique], o incluso aun a aquellas que escinden áreas disciplinares, como la ciencia versus la filosofía, por men-cionar alguna.

En este sentido, ambos autores coinciden en la elaboración de un abordaje que sea capaz de ir más allá de los sentidos sedimentados. Así por ejemplo, Merleau-Ponty recuperará la noción de cuerpo para hacerle decir otra cosa y mucho más que la mera *res extensa*, máquina o materia que la filosofía cartesiana cristalizó y condenó como un obstáculo al conocimiento. O Bourdieu propondrá la noción de «*habitus*» para señalar un nuevo campo de análisis para la sociología, ni meramente objetivo ni propiamente subjetivo, ni pura adecuación a reglas exteriores, manifestación de la eficacia y poder de las estructuras, ni completa interioridad ajena a determinaciones sociales, creación *ex nihilo* de un sujeto puro.

Por consiguiente, el arte como práctica de un cuerpo o de un *habitus* –tal como ambos lo concibieron– exige el desarrollo de una producción teórica crítica, capaz de elaborar nuevos conceptos para vislumbrar nuevos dominios y formas de su existencia y funcionamiento: tanto en lo que concierne a las condiciones y condicionamientos sociales y la forma de poder en los que dichas prácticas se realizan, como la dinámica de una producción de sentidos innovadores capaz de trastocar/trastornar lo disponible y modificar así la estabilidad de lo histórico-social.

Pensar el arte bajo estas coordenadas equivale entonces a pensar procesos de producción de significaciones. Pero su matriz de análisis no se limita a las prácticas artísticas sino que se ofrece de utilidad para dar cuenta de otros dominios de la complejidad del todo social en las que también se manifieste la emergencia de significaciones novedosas: por ejemplo el terreno de la política. Tal es así, porque el problema de fondo es, sin lugar a dudas, el mismo. En uno y otro caso se trata de echar luz sobre las prácticas instituyentes, por el sujeto que las realiza, por la relación con lo instituido y por las condiciones de su duración o sedimentación, es decir por su temporalidad.

Por tal razón, una articulación teórico-conceptual de estas características, no se limita a los objetos aquí privilegiados –aquello que en una configuración social es concebido como «arte»– sino que puede funcionar como una matriz de análisis para pensar la dinámica otras prácticas sociales instituyentes.

El problema que aquí se convoca pretende ser un aporte al campo de las Ciencias de la Comunicación en tanto se trata de elaborar un marco teórico capaz de brindar una estruc-tura de intelección para la producción social del sentido. Esto resulta un punto neurálgico para la problemática comunicacional, siempre y cuando no se la limite a consignar lo que acontece únicamente en los medios masivos de comunicación, ni sea pensada como un me-ro instrumento y vehículo de sentidos existentes. Si el presente trabajo compromete a la problemática comunicacional es sin duda, en tanto asume una toma de posición respecto a lo que se considera bajo tal nominación: no el estudio de los dispositivos y soportes de circulación de mensajes, ni los problemas de su codificación/decodificación, sino la dinámica de la producción social de las significaciones y las condiciones históricas e implicaciones subjetivas allí comprometidas.

El enfoque propuesto no se inscribe en una perspectiva semiótica o semiológica interesada en indagar el arte en su existencia sígnica. Antes bien, lo que se compromete es un abordaje que rescate la especificidad de las prácticas artísticas en la vida social –tanto en su dimensión objetivada en instituciones y lógicas que trascienden la voluntad y capacidad reflexiva de los agentes sociales–, como en su carácter incorporado –encarnado en disposiciones de percepción, cognición y acción–. Lógicas de producción, recepción y reconocimiento de significaciones, que involucran un modo de comprender los fenómenos comuni-

cacionales como instancias de irrupción de significaciones novedosas, tanto como productos de operaciones de legitimación y reconocimiento social.

Este modo de comprender los fenómenos comunicacionales revela la pertinencia de una articulación teórica como la propuesta. En efecto, por un lado y tal como lo plantea Daniel Mundo[2], los textos de Merleau-Ponty se hallan surcados e impulsados por una filosofía de la comunicación que implica por completo un modo de concebir la existencia del sentido –en términos de expresión–, y su compromiso con el fenómeno de la corporalidad. Por su parte, la sociología de Pierre Bourdieu, persigue el interés de especificar las condiciones y condicionamientos sociales asociados a condiciones de existencia específicas que se hallarían en la base tanto de la comprensión de las prácticas artísticas, su recepción y producción.

Estas razones permiten afirmar que tanto el campo de problemas aquí analizados, como aquellos que se pretenden esbozar como punto de partida para investigaciones futuras, resultan pertinentes para ser desplegados bajo el marco de un trabajo de graduación de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Se trata de una propuesta de articulación teórica interdisciplinaria, a la vez filosófica y sociológica, capaz de echar nuevas luces sobre los fenómenos comunicacionales en su articulación compleja con el mundo social y con las subjetividades, entendidas tanto como productoras, como productos de lo que allí acontece: es decir de lo que toma forma y consistencia.

1.2 Merleau-Ponty y Pierre Bourdieu en la escena intelectual francesa

Bourdieu: entre la filosofía y la sociología

Pierre Bourdieu ha sido considerado como parte de la generación de filósofos de posguerra que tuvo que posicionarse en torno al marxismo, el existencialismo y la fenomenología. Corrientes filosófico-políticas que habiendo sido dominantes mostraban, hacia finales de los cincuenta, los síntomas de su propio agotamiento.

En este sentido, es posible afirmar que el trabajo de Bourdieu acompañó el despliegue de las ciencias sociales– cuyo rigor teórico había sido ampliamente cuestionado hasta la década del sesenta– y cuyo auge se iniciaba con el éxito del estructuralismo y fundamental-

[2] MUNDO D. comp., *Merleau-Ponty existencialista*, ediciones Godot, Argentina 2012, p. 13.

mente por la obra de Levi-Strauss. En efecto, al afirmar la objetividad de las estructuras sociales y tomando como flanco principal de sus críticas a la filosofía del sujeto, la transparencia de la conciencia, al racionalismo y al humanismo existencialista, los trabajos del antropólogo lograron por primera vez imponer a una ciencia social como una disciplina respetable, incluso dominante.

En este marco, Pierre Bourdieu –aunque filósofo de formación–, hacia finales de la década del 50´, comenzó una labor sistemática en etnología, que desembocará en un abandono de su «destino» de filósofo y en una decidida «conversión» disciplinar al terreno de la sociología.

Tal como señala Ana Teresa Martínez, Bourdieu elaboró sus conceptos en la dialéctica entre la teoría y la empiria, y en un pasaje de lo filosófico a lo sociológico. En este sentido, podría considerarse que su trabajo asumió una fisionomía híbrida que puso en acto una formación heterodoxa, tan pronto filosófica como sociológica o antropológica, y que presentó a la filosofía como el campo *con* el cual y *contra* el cual se constituyó su trayectoria académica. En este sentido él mismo ha caracterizado su labor sociológica como un verdadero «trabajo de campo en filosofía»[3].

Comprendida en estos términos, la sociología tendría entre sus propósitos centrales el desnaturalizar y desfatalizar el mundo social, descubriendo la coacción de las condiciones y condicionamientos sociales que operan tanto en la objetividad de las estructuras sociales como en la corporalidad, bajo la forma de «*habitus*». Tarea para la cual cobra una importancia capital el trabajo de historización. Por consiguiente, será labor de la sociología, la producción de un conocimiento relativo a las condiciones históricas de constitución de las estructuras perceptivo-cognitivas a partir de las cuales el agente transita el mundo social como un mundo de sentido.

A este respecto, podría considerarse que si una de las ambiciones de la filosofía ha sido el de conocer los alcances y límites del conocimiento, la sociología y su trabajo de historización, tal como la comprende Bourdieu, se enrola bajo un cometido similar y contribuye a realizarlo: «(…) gracias a los instrumentos de la sociología, se puede realizar una de las ambiciones eternas de la filosofía, que es la de conocer las estructuras cognitivas

[3] BOURDIEU P., «Fieldwork in philosophy», en *Cosas dichas*, Gedisa, Buenos Aires, 1988.

(…) y al mismo tiempo algunos de los limites mejor escondidos del pensamiento»[4]. De modo que, una vez más, filosofía y sociología adquieren en Bourdieu una relación compleja, tanto de distancia como de recuperación. Si bien su pensamiento ha sido en buena medida crítico de la filosofía y sus convencionalismos– sobre todo los que invisten la figura del filósofo como un observador total y desinteresado– no por ello ha dejado de ser sensible a muchos de sus problemas y ambiciones. Más aún, ha tenido el privilegio de reelaborar asuntos capitales de la filosofía bajo una clave política, entre los cuales que u-bicó a los problemas relativos al conocimiento y reconocimiento del mundo social, bajo la univocidad de un sentido compartido, evidente y familiar.

Así, por ejemplo, sus trabajos sobre el sistema de enseñanza o aquellos vinculados al arte y su consumo[5], por nombrar algunos, buscaron dilucidar el vínculo entre las formas de clasificación y la dominación, permitiendo reelaborar un problema gnoseológico (el modo en que algo del mundo es conocido y reconocido) en un problema político: el «reconocimiento» de la evidencia del sentido como subsidiaria del «desconocimiento» de las condiciones históricas de producción de dicha evidencia. Es precisamente en ese juego de «reconocimiento/desconocimiento» en donde Bourdieu encontró la eficacia de la dominación y su legitimidad, « (…) la sociología del conocimiento es inseparablemente una sociología del reconocimiento y del desconocimiento, es decir de la dominación simbólica.»[6].

Este posicionamiento en torno a su pasado de filósofo ha significado una toma de partido muy precisa respecto tanto del estructuralismo, por entonces en boga, como de la fenomenología en decadencia. En este sentido la propuesta de Bourdieu fue la de reaccionar ante el primero valiéndose de los recursos extraídos de la segunda, sin por ello identificarse plenamente con ninguna de las dos. Su toma de partido respecto del análisis estructural y las descripciones fenomenológicas, contribuyeron así al desarrollo de una propuesta de aná-lisis propia, a la que Bourdieu denominó «estructuralismo genético».

Por «estructuralismo genético» Bourdieu construyó una perspectiva analítica que hace indisociable el estudio de las estructuras objetivas del estudio de la génesis tanto de di-chas estructuras, como la de su incorporación en los individuos biológicos, bajo la forma de

---

[4] BOURDIEU P., *Ibídem,* p.28.

[5] Para el análisis de los vínculos entre educación y cultura véase: *Los herederos, Un arte medio, El amor al arte, La reproducción.* Para un estudio del campo del arte y la percepción estética desde la teoría del *habitus* y del «campo» véase: *La distinción, Las reglas del arte.*

[6] BOURDIEU, P., *Cosas dichas, op.cit*. p.35

«*habitus*». Habría que interpretar esta perspectiva como parte de un esfuerzo por tras-cender la concepción de una sociología reducida a una física objetivista de las estructuras materiales –en cuyo paradigma habría que ubicar a Durkheim en *El suicidio*, pero también la lingüística saussureana y la antropología de Levi-Strauss– como la de una fenomenología subjetivista de las formas cognoscitivas, cuya expresión más acabada Bourdieu ubica en *El ser y la nada* de Sartre.

Este pretendido gesto de superación de ambos abordajes se sostuvo en una crítica sagaz. Respecto del estructuralismo, Bourdieu terminó por caracterizarlo de intelectualista. A su parecer, aquel acabaría por reificar las estructuras y a confundir la realidad con el modelo construido para estudiarla. Así entendido, el análisis estructural desembocaría en la imposición de una mirada escolástica sobre la práctica de los agentes sociales. A la fenomenología, por su parte, la consideró como expresión de una perspectiva subjetivista en cuyas variantes disciplinarias (filosóficas, etnometodológicas, sociológicas etc.), la sociedad aparecería como el producto de la acción de individuos conscientes.

1.3 Bourdieu y la fenomenología

La elucidación de los vínculos que mantuvo Bourdieu con la fenomenología no es un asunto sencillo. Para explicar las razones de su complejidad, habría que recuperar las palabras del propio Bourdieu, quien en una entrevista realizada por Gisele Sapiro[7], la caracterizó como un «campo enorme», una suerte de *continuum* en el que resultaría posible discernir posiciones por lo demás divergentes;

> […] El problema es que la fenomenología es un campo enorme […]. Sartre es interesante porque ha radicalizado la forma… Pero tenemos también a Merleau-Ponty, que estaba en el otro extremo, ciertos textos de Heidegger, Husserl mismo…, es un *continuum*.[8]

Esta indefinición por parte de Bourdieu, haría posible ubicar bajo el mismo techo tanto el trabajo de Merleau-Ponty y Husserl –a quien les debe gran parte de su teoría del *ha-*

[7] SAPIRO G., «Una libertad restringida, la formación de la teoría del *habitus*» en SAPIRO G., PINTO L., *Pierre Bourdieu sociólogo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 2007 p.64
[8] SAPIRO, G., PINTO, L., *Ibídem,* p. 64.

bitus–, como la figura de Sartre, –que en buena medida constituyó su *alter ego*–. A su parecer, Sartre concentraba todo lo que la sociología no debía hacer si pretendía un conocimiento científico de lo social.

Lo cierto es que durante su etapa de formación, Bourdieu reconoció la lectura de exponentes centrales de la tradición fenomenológica, entre los que se encuentran tanto Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty, como del lado de la fenomenología etnometodológica, Schutz y Garfinkel, por señalar algunos

Habría que aclarar que el carácter inespecífico a partir del cual se hace referencia a la fenomenología en estas líneas introductorias, se encuentra justificado por el modo en que Bourdieu mismo se ha pronunciado respecto a ella. La gran mayoría de sus apreciaciones, sea tanto en *El sentido práctico* como en *Esbozo para una teoría de la práctica*, en los artículos compilados en *Respuestas* o en *Cosas dichas*, entre muchos otros, parecerían referirse a la fenomenología en términos generales[9], sintiéndose uno frente a la necesidad de pre-cisar a qué pensamiento está aludiendo, o a qué momento del pensamiento de determinado autor se refiere. Sobre todo frente a una corriente filosófica en la cual es posible agrupar posiciones por demás heteróclitas. Las dificultades producidas por el modo en que Bourdieu se refiere a la fenomenología, harían necesario un trabajo genealógico, de los conceptos centrales de su teoría social, capaz de dimensionar cuánto hay en ellos de un bagaje fenomenológico o contra qué filosofía precisa –ubicable al interior de la generalidad

[9] Esta apreciación seguramente resulte discutible. Sobre todo para un intelectual, como lo fue Bourdieu, que no ha escatimado oportunidad para reflexionar acerca de las condiciones de posibilidad de su propia reflexión sociológica. Numerosas son las ocasiones en las que el sociólogo, produciendo un autoanálisis, recuperó el recorrido reflexivo que lo llevó a la elaboración de sus nociones. Mencionando, casi en un tono de confesión, sus apreciaciones subjetivas sobre autores, corrientes de pensamiento, escuelas, entre otros. No ha sido radicalmente distinto en el caso de su vínculo con la fenomenología y los fenomenólogos. En muchas ocasiones Bourdieu manifestó haber retomado de Husserl la noción de temporalidad o la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty. Incluso ha hablado propiamente de Garfinkel y Schutz para distanciarse de ellos. Otro tanto podría decirse de Sartre. Pero es el rechazo de Bourdieu respecto a la fenomenología en general – que hizo en *Esbozo para una teoría de la práctica*–, lo que conduce a considerar como inespecífico el modo en que se ha referido a ella. El propósito que aquí se persigue consiste en generar las condiciones para establecer un diálogo entre la fenomenología de Merleau-Ponty y la sociología de Bourdieu. Se buscará mostrar que el pensamiento de Merleau-Ponty no puede ser englobado en la fenomenología que Bourdieu rechazó. De ser así, se estarían solapando las peculiaridades que éste ha tenido respecto de la fenomenología ortodoxa. Si Bourdieu, en su rechazo a la fenomenología también dejó a un lado a Merleau-Ponty es posible afirmar que con ésa decisión adoptó una lectura de la fenomenología como un todo homogéneo. Lo inespecífico de su rechazo permite, sin embargo, aventurarse a establecer nuevos puentes entre ambos. Abrir un diálogo que, por un lado, haga justicia al pensamiento de Merleau-Ponty y establezca en su lectura desde la obra de Bourdieu, líneas de análisis que sean fértiles para la investigación en Cs. de la Comunicación.

«fenomenología»–, han sido construidos. Tal empresa exigiría sin duda trabajo de investigación dedicado de lleno a eso, cuestión que por lo pronto no podrá realizarse en este caso.

Interesa más bien, rescatar los puntos de acercamiento tanto de la sociología de Bourdieu a la obra de Merleau-Ponty, como la atención que la propuesta del filósofo ha puesto sobre el quehacer de la sociología y su vínculo con la reflexión filosófica.

1.4 Merleau-Ponty: un filósofo fuera de lo común

La filosofía que Merleau-Ponty produjo durante su vida, ha tenido el privilegio de engarzar una infinidad de lecturas e intereses heterogéneos, entre los cuales pueden reconocerse los aportes de las ciencias del hombre (psicología, antropología, lingüística, sociología), pero también de la biología evolucionista, la etología, la física, la embriología, la anátomofiosología etc. Esta cuestión pone de relieve el movimiento de un pensamiento que no ha escatimó ocasión de traspasar fronteras disciplinarias para construir un filosofía con ellas y con lo que estas disciplinas permitían pensar, sea tanto a través de sus aportes como con sus dificultades.

No en vano Merleau-Ponty se ha visto asociado a la figura de un intelectual fuera de lo común de su época, capaz de incorporar a su proyecto fenomenológico, las últimas adquisiciones científicas

Se dirá que Merleau-Ponty fue un filósofo de gran importancia para producir la apertura a las ciencias del hombre al interior del campo filosófico francés: tanto a partir de los cursos que dictó sobre psicología o sobre lingüística estructural, como por la introducción al interior de su filosofía, de pensadores como Mauss, Weber, Levi-Strauss, Saussure, entre otros.

Si tal como se plantó, la generación de Bourdieu se había embarcado en la tarea de romper con la ortodoxia universitaria con la cual se había formado– y que tenía al existencialismo y a la fenomenología como sus estandartes–, habría que ubicar a Merleau-Ponty como una figura bisagra. En efecto, si bien perteneciente a la generación en la cual Sartre ocupaba el lugar del intelectual dominante aparecía, sin embargo, como una excepción, un filósofo alternativo, que al colocar al cuerpo en el centro de sus reflexiones– en contra del

intelectualismo y las filosofía de la conciencia dominante– era capaz de esbozar algunas de las direcciones que adoptaría el pensamiento en las décadas posteriores.

En este orden de cosas, su propósito consistió en hacer posibles tanto la sociología como la filosofía. Sin pretender subsumir una en otra, ni omitir sus diferencias, Merleau-Ponty se propuso repensar la delimitación de sus fronteras. A su juicio, éstas operaban como una suerte de «cordón sanitario» que enfrentaba a ambas disciplinas: la existencia de una sólo parecía posible a condición de la inexistencia de la otra.

Son varios los trabajos[10] en los que Merleau-Ponty se detuvo a pensar estos vínculos y a superar las representaciones mitológicas de la filosofía y la sociología que, a su modo de ver, justificaban y sostenían la separación y contradicción entre ambas. De un lado, el mito de una filosofía entendida como un cuerpo de doctrinas hecho para asegurar la auto-nomía de un espíritu absoluto y por consiguiente a-histórico,– desligado de la situación y de los otros– y, del otro, el mito –que Merleau-Ponty reconoce en el objetivismo– de un saber científico que busca obtener de la simple notación de los hechos el conocimiento de las cosas del mundo. La tesis de Merleau-Ponty será que tanto la sociología como la filosofía deben superar el régimen de rivalidad en la que se encontraban. A su juicio ambas son posibles y más aún no deben ignorarse, si lo buscado es el desarrollo del saber.

Retomando la noción husserliana de «intencionalidad» de la conciencia, es decir su apertura al mundo –su estar ya siempre orientada hacia él–, Merleau-Ponty entenderá que tanto la filosofía como la sociología son posibles, en la medida en que ambas están orientadas hacia un mismo mundo a partir de una relación de envolvimiento y co-pertenencia. Al decir algo del mundo las diferentes perspectivas de conocimiento, están comprometidas en él y no enfrentadas sino envueltas unas en las otras. De modo que, según Merleau-Ponty, la distinción entre sociología y filosofía, no estaría dada por la delimitación de una campo de objetos específicos, sino antes bien por cierto modo de conciencia ante ese mundo al que ambas pertenecen, por cierta manera de pensarlo. Será propio de la reflexión filosófica el desarrollar una forma de conciencia aguda capaz de dar con el modo en que estamos enraizados en las cosas, producir una «interrogación radical» de nuestro contacto con el mundo y, por consiguiente, ejercer una reflexión sin por ello justificarla en una instancia trascendental o identificarla con una objetividad absoluta. La apuesta del filósofo es hacer

[10] Para profundizar en el tema, VER: MERLEAU-PONTY,M.,«La fenomenología y las ciencias del hombre», «El filósofo y la sociología», «De Mauss a Levi- Strauss», en *Signos,* Seix Barral, Barcelona,1973.

posible un «pensamiento efectivo» que sea capaz de establecer una dialéctica entre las ideas y los hechos, y desechar la mirada objetivista, de «sobrevuelo». En un crítica completamente homóloga a la de Bourdieu, Merleau-Ponty considerará que el objetivismo confunde el mundo con el modelo constituido para conocerlo, siendo incapaz de dar cuenta de la experiencia vivida.

Para Merleau-Ponty, a filosofía tendrá la tarea de pensar lo «actual»; es decir, dar con el modo en que estamos en el mundo. Por lo que no se opondrá a la historia, sino que será ella el terreno de su propia reflexión. Antes que un acceso inmediato a lo universal o a lo eterno, la filosofía en Merleau-Ponty, supone un descenso de lo trascendental a lo histórico y se reconoce como pensamiento situado. De ahí que, para él, el acceso a la verdad no se dé nunca al margen de su situación histórica. Por consiguiente, la búsqueda de lo general, tan propio de la filosofía, está –por decirlo de algún modo– "contaminado" de experiencia y mundo y no al margen de ambos. La filosofía será pues entrelazo empírico-trascendental.

Llegado a este punto se hace evidente que el modo en que Merleau-Ponty concibe la actividad filosófica y su vínculo con la historia, los hechos y las demás ciencias, no resulta incompatible con la perspectiva de Pierre Bourdieu. Ya en el sociólogo se advertía un movimiento, por un lado crítico de la filosofía como disciplina universalizante, y por el otro embarcado en la tarea de traducir categorías generales, propiamente filosóficas, bajo conceptos sociológicos. Gesto que buscaba situarlas y hacerlas instrumentos analíticos del mundo social: sea tanto en su dimensión institucionalizada y objetiva, como en su dimensión incorporada, vivida.

Merleau-Ponty, por su parte, si bien perteneciente a la «alcurnia» filosófica a la que Bourdieu no dejó de criticar a lo largo de su vida, desarrolló un pensamiento que no sería impropio considerar de «original»; capaz de advertir la pertenencia de las múltiples ciencias a la unidad del saber, la pertenencia de la conciencia al cuerpo, y su inherencia de al mundo. Si su filosofía ha querido pensar el Ser, ciertamente no ha sido a costa de enclaustrarlo en universales puros sino más bien reubicándolo en su vida efectiva, teniendo como premisa al hombre en su situación y en su historia. De este modo, los vínculos entre filosofía y sociología se estrechan, no para reducir una a la otra sino, más bien, para que ambas sean posibles ante una interrogación en común.

De este modo, podría decirse que la concepción que Merleau-Ponty tiene del filósofo es similar a lo que Bourdieu entiende por el sociólogo.

Estas consideraciones respaldan una articulación como la aquí propuesta. Pero también invitan a construir una perspectiva para un análisis comunicacional del problema de la relación entre el arte y el sentido, a partir de una reflexión sobre la sociología y la filosofía; una reflexión que sea capaz de ver en la obra de Bourdieu, problemas que trascienden su estricto ámbito, y en la de Merleau-Ponty, algunas líneas por donde continuar una problematización de la vida social en su inscripción histórica concreta.

2. Bourdieu y el arte. La construcción de un «punto de vista»

Se ha visto que el acercamiento de Bourdieu al campo intelectual contemporáneo le permitió desarrollar una perspectiva original y fecunda para la comprensión del funcionamiento y la eficacia de las prácticas simbólicas. La ruptura con respecto a su identidad de filósofo y su crítica de «escolástica» a las pretensiones de objetividad y desinterés de dicha disciplina, cobraban consistencia al interior de una teoría capaz de inteligir el vínculo entre condiciones materiales de existencia y categorías cognitivas y perceptuales. En este marco, Bourdieu basó su trabajo en una premisa epistemológica central: todo conocimiento es siempre «un punto de vista como vista tomada a partir de un punto»[11]. Esta concepción perspectivista y situada del conocimiento, lo orientó en su trabajo de construir objetos de estudio sin desatender a los condicionamientos objetivos que organizaban su percepción e intelección del mundo social.

En este capítulo se buscará reponer el modo en que Bourdieu hizo –de las prácticas simbólicas en general y de las artísticas en particular–, objetos de una disciplina científica: la sociología de la cultura. En este sentido, se verá la centralidad que asumió el desarrollo de una «teoría de la práctica» y del poder –en cuanto «violencia simbólica»–, para la investigación de los objetos y prácticas[12] que en una determinada configuración social resultan percibidos y reconocidos como «arte».

Si fuese posible hacer un paneo sobre la obra de Pierre Bourdieu, se podría pensar que el sociólogo concibe el arte como una «práctica», como un «bien simbólico» y como un «hecho social». Estas tres definiciones reenvían a diferentes ámbitos de su sociología y permiten ver cómo el arte se inscribe simultáneamente en varios dominios: en cuanto «prác-

[11] Para más precisiones respecto a esta expresión Cfr.: BOURDIEU, PIERRE, «Flaubert ´s Point of View», *Critical Inquiry*, n° 14, pp.539-562, «Vive la crise! For Heterodoxy in Social Science», *Theory and Society*, n° 17 pp.773-788, «The corporatism of the Universal: The Role of intellectuals in the Modern World», *Telos*, n°81, pp.99-110, WACQUANT, L., BOURDIEU, P., *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995.

[12] En lo que sigue se utilizará la expresión «objetos y prácticas artísticas» en referencia a las diferentes disciplinas que se reconocen bajo el estatuto de arte: un «objeto» artístico responderá a las manifestaciones del arte plástico, mientras que una práctica artística hará referencia a las artes escénicas –música, danza, teatro–, cuya especificidad es la de no perpetuarse a título de un objeto. Este modo de nombrar al arte y sus diferencias disciplinares, reviste cierto grado de generalidad e imprecisión que no debe confundirse con la noción de «práctica» en Bourdieu, ni con la de «objeto» en Merleau-Ponty.

tica», forma parte de una «teoría de las prácticas» y del *habitus*, y se articula con una teoría del poder–entendido «violencia simbólica»–. Esta inscripción le permitió a Bourdieu, ver el modo en que dichos objetos y prácticas artísticas circulaban y se intercambiaban en el espacio social bajo una lógica y una economía especifica: la del «campo del arte». Cuestión que a la vez sentó las condiciones para que fuesen concebidos como «bienes simbólicos»: es decir tanto significaciones como mercancías. Es posible afirmar que a partir de la noción de «bien simbólico» Bourdieu articuló la problemática del sentido con la del poder. En este marco, los objetos y prácticas artísticas no comprometerían únicamente relaciones de sentido [es decir, de qué modo y bajo qué mecanismos es posible pensar la producción del sentido social en el arte], sino también relaciones de poder [de qué modo la imposición de dicho sentido era producto de una lucha por la legitimidad del arte y su valor].

Por último se verá cómo la sociología del arte de Bourdieu es solidaria de una sociología tanto de la educación como de la propia empresa sociológica: una sociología de la sociología.

Los múltiples dominios sobre los que se encabalgan sus investigaciones permiten vislumbrar el posicionamiento de Bourdieu respecto a las disciplinas y sus fronteras. En efecto, el sociólogo reconocía en ellas escisiones arbitrarias producto de un *habitus* escolástico antes que necesidades impuestas por el proceso de investigación;

> Nunca he dejado de luchar contra las fronteras arbitrarias, que son mero producto de la reproducción escolar y carecen de cualquier fundamento epistemológico, entre la sociología y la etnología, la sociología y la historia, la sociología y la lingüística, la sociología del arte y la sociología de la educación, la sociología del deporte y la sociología de la política, etc.[13]

Por consiguiente, se verá cómo, a cada momento un aspecto del arte reenvía a múltiples dimensiones de la teoría de Pierre Bourdieu, sin que ninguna de ellas, consideradas aisladamente, resulte suficiente para reponer la complejidad y especificidad propia del objeto artístico.

---

[13] WACQUANT, L., BOURDIEU, P., *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995. P.106

2.1 El arte como práctica

Afirmar que para Bourdieu el arte es una «práctica» exige detenerse tanto en los aspectos principales de su «teoría de la práctica» y los conceptos de *habitus* y «campo», como en su toma de partido respecto del subjetivismo y objetivismo, cuya crítica le permitió abrevar en un pensamiento relacional del mundo social. A continuación se presentarán los undos conceptuales de la teoría del *habitus*, el campo y el poder en Pierre Bourdieu a los efectos de identificar las líneas generales de su concepción del arte. Asimismo, se buscarán reponer los rechazos teórico-metodológicos comprometidos en su trabajo. Por último, se avanzará sobre dos posibles consecuencias teóricas de una indagación de estas características: la desfetichización de la obra de arte y el descentramiento del sujeto.

Ha sido un propósito central en las investigaciones de Bourdieu el hallar una clave de intelección que permita hacer de la práctica un objeto teórico sin por ello subsumir sus peculiaridades bajo una visión intelectualista –en la que él identificaba una operación en la que el analista proyectaba en el objeto de estudio, su propia relación con él–.

> El intelectualismo es, si se me permite la expresión, un intelectualocentrismo que conduce a colocar en el principio de la práctica analizada, a través de representaciones construidas para explicarla (reglas, modelos, etc.), la relación con el mundo social que es precisamente la del observador y, por ese medio, la relación social que hace posible la observación[14].

El resultado de estas búsquedas será una «teoría de la práctica»[15] cuya sistema-tización más acabada se aprecia en los inicios de la década del ochenta en *El sentido prác-tico*. Allí

[14] BOURDIEU, P., *El sentido práctico*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2007.p. 85

[15] Una teoría de la práctica ha significado para Bourdieu una doble operación: por un lado, una manera de actuar sobre la propia definición de teoría y por otro, un modo de intervención en el campo de la producción teórica. Bourdieu no considera que el propósito del trabajo teórico sea producir una explicación ontológica o esencialista sobre la realidad, ni una construcción especulativa separada de la práctica de investigación. Para él, la teoría es un método de trabajo que está fundado en la reflexividad. Su noción de teoría supone un modo de intervención en el campo de producción teórica porque compromete una teoría de la propia práctica del sujeto cognoscente. Que, para Bourdieu, la reflexividad sea imprescindible en el trabajo del sociólogo se debe a que él concibe su labor como una práctica. De allí que se haya referido al «oficio del sociólogo». Sin embargo a diferencia de cualquier tipo de práctica producida en el contacto directo y urgente con el mundo, la práctica científica tiene como condiciones de producción la reflexión sobre las condiciones en las que se produce. Para Bourdieu, una teoría de la práctica supuso un nuevo modo de concebir la práctica, la teoría y el trabajo del sociólogo y es inseparable de una reflexión epistemológica. Para profundizar en esta cuestión,

Bourdieu afirmó que las prácticas sociales deben su regularidad a un tipo de lógi-ca específica [la lógica práctica] –y que se diferencia de la lógica propiamente dicha, a la que llamó «lógica lógica»–.

Bourdieu señaló que la regularidad con la que se presentaban ciertos com-portamientos sociales se debía a su correspondencia con un mismo «principio generador» al que definió como una «estructura estructurada y estructurante»: el *habitus.* Se trata de un sistema de disposiciones corporales –esquemas mentales, de percepción y acción–, produci-do en el contacto prolongado con las regularidades objetivas del espacio social: los «cam-pos». En este sentido Bourdieu indicó su carácter estructurado. Pero, en cuanto el *habitus* es a la vez, productor de prácticas, lo concibió también como estruc-turante.

El *habitus* al hallarse en el principio de las prácticas, permitía explicarlas sin hacer intervenir necesariamente la volición ni la conciencia. Es éste el sentido con el que Bour-dieu se refirió a la «práctica social» como el «ámbito de la dialéctica del *opus operatum* y del *modus operandi*, de los productos objetivados y de los productos incorporados de la práctica histórica, de las estructuras y de los *habitus*»[16].

La importancia asumida por las condiciones objetivas –a partir de las cuales se cons-tituyen las disposiciones comportamentales del *habitus*– condujo a Bourdieu a la elabo-ración de una teoría del espacio social: «teoría de los campos». A su modo de ver, la fisio-nomía del mundo moderno era producto de un largo proceso de diferenciación del espacio social en múltiples microcosmos o subespacios: los «campos». La noción de «campo»– que alcanzó su elaboración más acabada en *Las reglas del arte* (1997) donde Bourdieu analizó el surgimiento del campo literario en Francia del siglo XVIII– le permitió elaborar un abor-daje analítico de las prácticas sociales en su propia especificidad y en su relativa autonomía en relación a otras prácticas; «el postulado inicial de la sociología de la literatura es el de la autonomía de las prácticas literarias, que encuentra su fundamento en la noción de "cam-po"»[17]. Bajo la noción de «campo» Bourdieu no se refirió a una propiedad sustancial del mundo social, sino a una estructura de relaciones y posiciones cuya configuración se es-tablecía en función de la distribución desigual de lo valorado en cada uno de esos espacios:

VER: PINTO, L., *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002, BOURDIEU, P., *Hommo Academicus,* Siglo Veintiuno, Argentina, 2008 o BOURDIEU, P., «Objetivar la objetivación» en *El sentido práctico*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2007.

[16] BOURDIEU, PIERRE, *El sentido práctico*, *op.cit*.p.86.

[17] PINTO, L., *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002 p.81

los capitales. Así, por ejemplo, habrá un campo de la economía –de-finido por un capital económico y el interés explicito por maximizar beneficios–, un campo religioso –donde lo valorado sea el desinterés, la caridad, el sacrificio por el otro–, un cam-po del arte – en el que prima la importancia de la forma de los objetos y las prácticas, por sobre su utilidad y función, etcétera–. El sistema de relaciones constitutivo de un «campo» se define entonces, por las luchas en torno a la posesión de los bienes o capitales que allí se valoran. En este sentido, Louis Pinto afirma que «el campo no es una coexistencia de individuos o de posiciones; es un lugar de fuerzas y un lugar de conflicto»[18].

Ana Teresa Martínez ha llamado la atención sobre la relevancia que asume una concepción del mundo social en términos topológicos. En efecto, como bien indicó, la topología es una rama de la geometría que se funda en una noción no cuantitativa del espacio. De modo que éste no se constituiría por elementos, sino por las relaciones de orden y de posición entre ellos. De ahí que a su juicio, la consideración del espacio social en términos topológicos, haya significado «una manera coherente de tratar de darse los medios de pensar relacionalmente lo social»[19]. Para Bourdieu, la noción de «campo» permite pensar bajo una lógica estructural –en el sentido de relacional[20]– sin por ello obturar el análisis histórico puesto que su estructura no es algo estático sino que responde a un proceso de génesis histórica.

Bourdieu también se refirió a los diferentes campos sociales como si consistieran en juegos. Al igual que estos, cada campo estaría constituido por reglas propias –un *nomos*– que funcionan como principios de distribución, visión y división implícitos, en tanto deben su existencia a su carácter incorporado. El «campo» y sus reglas, definen lo que en cada caso es o no objeto de interés, lo que es relevante o no lo es y, por consiguiente, es la re-ferencia

---

[18] *Ibídem.* p.98

[19] MARTINEZ, A.T., *Pierre Bourdieu Razones y lecciones de una práctica sociológica*, Buenos Aires, Manantial, 2007. p.271

[20] La antinomia estructura-historia fue rechazada por Bourdieu en la elaboración de su teoría social. A su juicio «el objeto de la historia es la historia de las transformaciones de la estructura que no son comprensibles sino a partir del conocimiento de lo que era la estructura en un determinado momento» BOURDIEU, P., *Cosas dichas*, Gedisa, Buenos Aires, 1988, p. 175. Sin embargo, pese a sus críticas, Bourdieu reconoció haber tomado del estructuralismo el modo de pensamiento relacional, «las glosas filosóficas que en un momento rodearon al estructuralismo olvidaron e hicieron olvidar lo que sin duda constituía su novedad esencial: introducir en las ciencias sociales el *método* estructural, o, más sencillamente, el modo de pensamiento *relacional* (…)» BOURDIEU, P., *El sentido práctico*, op.cit. p.11 [la cursiva es del autor]. Para un análisis detallado del vínculo de Bourdieu con el estructuralismo Cfr. IDELFONSO, A. P., «Bourdieu o el «caballo de Troya del estructuralismo» en *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, n° 115, año 2006, p. 69-100, MARTINEZ, Ana Teresa, *Pierre Bourdieu Razones y lecciones de una práctica sociológica*, *op.cit.*

en torno a la cual se instituyen sentidos comunes. A diferencia de una perspectiva para la cual las reglas resultan principios de un accionar consciente [sub-jetivismo] o determinaciones exteriores mecánicas [objetivismo], Bourdieu afirmó que el *nomos* de cada campo se organizan en torno a «(…) una ley «*insita*», es decir sobreentendida, implícita por incorporada, porque se funda más bien sobre la creencia que sobre la convención, aun cuando en el fondo sea convencional, es decir, arbitraria»[21]. Tal será el motivo por el cual identificó la pertenencia a un campo, como la incorporación de sus reglas bajo la forma de *habitus* y a la creencia o «*illusio*» – tal como la llamó– como la pertenencia de todo agente al mundo social: «la *illusio* es el hecho de estar incluido en el juego, de formar parte de él, creer que el juego vale la pena o, para decirlo simplemente, que vale la pena jugar»[22].

La noción de creencia entendida como *illusio* tuvo la virtud de ubicar al cuerpo en un lugar central: en la medida en que se refirió a ella en términos de disposiciones corporales antes que de representaciones,

> El trabajo de Bourdieu ha tenido la virtud de colocar el análisis de las creencias por fuera de las formas de conciencia y de la representación para centrarlo en el orden del cuerpo. No es un «estado del alma» que supone una adhesión deliberada a un conjunto de principio instituidos, como si se pudiera decidir creer en algo o dejar de hacerlo, es más bien un «estado del cuerpo.[23]

Con lo cual la importancia del juego, la creencia en que vale la pena jugarlo –cuestión que define tanto la identidad del agente como su posición social–, se debería al hecho de haber incorporado las estructuras objetivas del campo bajo la forma de *habitus*: «el interés y los intereses del campo se perciben y se viven como pertinentes, incluso vitales, sólo por los agentes dotados del *habitus* que implica el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de las piezas claves, etc.»[24].

Este vínculo indisociable entre *habitus* y estructuras objetivas o «campos», hizo posible pensar la práctica de los agentes en relación a sus condiciones sociales, sin por ello deducirlas de un modo mecánico de éstas. En este sentido, los conceptos de *habitus* y

---

[21] MARTINEZ, A.T , *op.cit.* p.266
[22] BOURDIEU P., *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 141
[23] FERME, F., «El sentido práctico y la creencia: el *habitus* como olvido de la génesis o el inconsciente», *mimeo*, p 1.
[24] BOURDIEU, P., *Cuestiones de sociología*, Itsmo, Madrid, 2003 p.113

«campo» funcionaron como conceptos mediadores capaces de evitar el mecanicismo. Por un lado, el *habitus* es una mediación práctica entre las condiciones objetivas y el agente. Éste no reacciona directamente a ciertas condiciones objetivas sino a través del modo en que éstas han sido incorporadas y constituidas en esquemas de percepción y acción: «el campesino kabila no reacciona a "condiciones objetivas", sino a esas condiciones aprehendidas a través de esquemas socialmente constituidos que organizan su percepción»[25]. Por otro lado, la noción de «campo» permite abordar las estructuras sociales objetivas pero en su lógica propia. Por lo tanto, se ofrece como mediador entre la totalidad de la estructura social y el subespacio social específico al que pertenece cada agente.

Dicho esto se comprende que la sociología del arte en Bourdieu no pretenda atender a las obras en su relación con la totalidad del mundo social sino dar con la lógica propia del «campo del arte», las cosas que ahí están comprometidas, las relaciones de fuerza que se establecen en su interior y las relaciones que este campo mantiene con otros espacios sociales, por ejemplo con el «campo del poder». Asimismo, se esclarece la significación del arte en cuanto práctica. Decir que el arte es una práctica supone pensar la obra no sólo en su objetividad –o, como suele mencionar Bourdieu–, en tanto *opus operatum,* sino también en relación al sistema de disposiciones y esquemas mentales que la hacen posible, esto es su «principio generador», *modus operandi* o *habitus*. Por lo tanto, también implica la relación de *illusio* o creencia, en cuanto relación ajustada de los *habitus* respecto al campo en el que se constituyeron.

Pensado como práctica de un *habitus* al interior de un «campo», el arte comprometió todo un plexo de relaciones: por un lado, el *habitus* es un conjunto de disposiciones corporales y esquemas perceptivos y mentales que conforman entre sí un sistema o estructura. De modo que «no señala un accidente, unos rasgos que adjetivan una sustancia [no se trata de que los individuos "tengan" *habitus*], sino la constancia de cierta modalidad relacional (…)»[26]. Hablar de *habitus*–afirma Martínez– «es designar un nudo de relaciones: las que constituyen al agente»[27]. Por otro lado, en cuanto se dijo que el espacio social o «campo», asumía una estructura en función de la existencia de posiciones y relaciones entre ellas. Por último, en la medida en que el *habitus* y el «campo» son dos términos indi-

[25] BOURDIEU, P. « La lógica de la práctica» en *El sentido práctico*, *op.cit*.,p.155
[26] MARTINEZ, A.T., *op.cit*.,p. 208
[27] *Ibídem* p.208

sociables, –todo *habitus* se estructura en relación a un campo y todo campo solo es tal y se abre a modificaciones en virtud de los *habitus* que él mismo estructura–, ellos mismos suponen relaciones entre sí. Bajo la noción de «complicidad ontológica», Bourdieu se refirió a la relación ajustada entre las estructuras objetivas y subjetivas. En cambio, llamó *his-téresis* al vínculo desajustado o desfasado entre ambos.

Este abordaje significó una toma de partido por un modo de pensamiento no sustancialista del mundo social, sino relacional. A partir de éste, los conceptos dejaban de poseer una carga ontológica: en adelante éstos no designarían una realidad existente sino una función. Conceptos como *habitus* o «campo» son operadores que permiten construir modelos capaces de establecer un orden e instaurar y garantizar el encadenamiento de experiencias diversas. La práctica científica así entendida, apunta pues a «la unificación creciente de lo diverso»[28].

Las consecuencias que se deducen de una operación semejante son de suma importancia al menos por dos cuestiones. Por un lado, porque permite pensar la actividad artística descentrando al sujeto, sin que ello obture la posibilidad de reflexionar en torno a sus condiciones subjetivas de producción. Por consiguiente, las obras de arte no se concebirán como instancias autónomas, es decir sin arreglo al agente social que las produjo. Se ha visto que en la noción de *habitus* da cuenta de una lógica en las prácticas de los agente sin por ello hacer intervenir el concurso de su deliberación y su conciencia.

Por otro lado, en tanto apunta a la desfetichización de la obra de arte, al comprender su «valor» como el producto de un sistema de relaciones y no como una propiedad que le sería inherente de suyo.

[28] *Ibídem* p. 208

2.1.1 El arte como práctica. Primer efecto: el descentramiento del sujeto

La aproximación de Bourdieu al terreno de las prácticas artísticas tuvo entre sus exigencias principales, la de desarrollar categorías analíticas capaces de ofrecer un conocimiento científico de éstas. Desde sus primeras investigaciones en relación a la sociología de la cultura, –entre las cuales podemos ubicar *El amor al arte* y artículos afines como *Disposición estética y competencia artística* o *Elementos para una teoría de la percepción artística*[29]– manifestó la intención de objetivar la *doxa* del campo del arte: la «ideología carismática». En ella identificó el primer obstáculo para la producción de un conocimiento de esta naturaleza: « […] la ideología carismática de la «creación» […] es la expresión visible de esta creencia tácita que constituye sin duda el obstáculo principal para una ciencia rigurosa de la producción del valor de los bienes culturales[30].

Para Bourdieu la «ideología del genio creador» o «ideología carismática» era la creencia fundamental que organizaba las prácticas, relaciones y valores al interior del campo del arte. Que la haya señalado como «ideológica» se debió a las operaciones de «natura-lización» y deshistorización que suponía. Por un lado, al ocultar las condiciones sociales de constitución de la identidad del artista y, por el otro, al ubicar como cuestiones relativas a la naturaleza y/o la esencia lo que no eran sino condiciones objetivas necesarias para la exis-tencia de toda producción cultural.

Bourdieu manifestó fuertes críticas respecto al modo en que hasta entonces la sociología había abordado el problema del arte y la cultura. En efecto, la responsabilizó de reproducir y afianzar la creencia del campo del arte. Así, las investigaciones sociológicas habían limitado su campo de acción únicamente al consumo de las obras y condenado de sacrílego todo intento por ofrecer una explicación científica de sus condiciones de pro-ducción y valoración. Al aceptar y compartir la *doxa* del campo, la sociología afirmaba que el arte era inmune al análisis científico o irreductible a éste.

> La sociología y el arte no se llevan bien. Esto es culpa del arte y de los artistas que no soportan todo aquello que atenta contra la idea que tienen de sí mismos: el universo del arte es un universo de creencia, creencia en el don, en la unicidad del

[29] En adelante *DyC*, y *ETPA*, respectivamente.
[30] BOURDIEU P., *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona 1995 p.253

> creador increado, y la irrupción del sociólogo que quiere comprender, explicar y dar razón, causa escándalo.(…) »Pero también tienen culpa los sociólogos que se las han arreglado para confirmar las ideas preconcebidas sobre la sociología y en especial sobre la sociología del arte y de la literatura[31]

La relación que la ciencia había establecido con el arte y sus creencias, obligó a Bourdieu a extender su crítica a la *doxa* del campo académico. Lo que se ponía en juego era toda una manera de concebir el propósito y alcance de la ciencia. En este sentido, su sociología del arte exigió una reflexión epistemológica constante como condición necesaria de la producción de conocimiento.

> Y es a la sociología de la cultura, del arte, de la ciencia, de la filosofía, en fin, de todas las obras culturales con pretensiones universales, a la que corresponde efectuar el rompimiento, siempre doloroso tanto para quien lo realiza como para los demás, con la doxa científica, con todas las "ideologías profesionales" de los profesionales del pensamiento, con sus credos y creencias íntimas. Por ello asigné a estos objetos un lugar privilegiado, una suerte de prioridad absoluta, en mis investigaciones[32]

Al ir en contra de la creencia en el arte, Bourdieu se convirtió en flanco de numerosas críticas que, en su gran mayoría, calificó de «resistencias» y que, en buena medida se originaban por el «descentramiento del sujeto», supuesto bajo su concepto de *habitus.* Comprender dichas resistencias, implica enmarcar la productividad teórica del *habitus* al interior de un campo organizado bajo la idea del artista como «genio», y su reverso: la obra como «proyecto» consciente.

A contrapelo con la *doxa* del campo artístico, Bourdieu sostuvo que «el sujeto de la obra […] no es ni un artista singular, causa aparente, ni un grupo social (…), sino todo el conjunto del campo de producción artística (…). Es pues un *habitus* en relación con un puesto, es decir con un campo»[33]. Una afirmación semejante implicó descentrar al sujeto como creador, es decir como causa, fundamento y principio de su práctica artística: «lo que

---

[31] *Ibídem*, p.205

[32] WACQUANT, L., BOURDIEU, P., «La sociología como socioanálisis» en *Respuestas. Por una antropología reflexiva, op.cit.*, p.56

[33] BOURDIEU P., «Pero ¿quién creo a los creadores?», en *Cuestiones de sociología, op.cit*., p.210.

se llama "creación" es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o posible en la división del trabajo de producción cultural»[34]. De este modo, servido de conceptos teóricos, Bourdieu contrariaba la «ideología carismática»; rompía con la *doxa* del campo. Haciendo del arte un objeto sociológico con el mismo estatuto que otros objetos sociales, y del artista –en lugar de un «genio creador»–, el producto mismo de las relaciones al interior del campo: «el artista es aquel de quienes los artistas dicen que es un artista»[35]. Bourdieu concluyó que, el aspecto de «pureza» y «desinterés» con el que se aparecían los objetos artísticos no se debía a una cualidad inherente a dichos objetos, sino al proceso histórico del que eran producto: lo puro era el resultado de un proceso de «depuración».

En resumen, la inscripción del arte en una «teoría de la práctica» y el consecuente abordaje relacional del mundo social tuvo una importancia capital en cuanto significó la producción de una serie de conceptos capaces de ofrecer un abordaje científico de las prácticas artísticas y de dar un marco explicativo tanto al consumo de las obras como al ámbito de su producción. De modo que si el arte era cosa de gusto– como sostenía la *doxa* del campo de arte– lo que buscó Bourdieu fue dar con las bases sociales del mismo. En este sentido, *La distinción* fue un libro central. En él, Bourdieu se orientó a producir una crítica social del juicio estético, es decir: «una búsqueda de las condiciones sociales en las cuales las categorías que permiten percibir y valorizar las obras de arte, se constituyen».[36]

2.2 La emergencia del campo del arte: la reconversión de la mirada y el surgimiento de la «estética pura»

Fue en *Las reglas del arte* donde Bourdieu se abocó a la tarea de explicar la emergencia del campo literario en Francia del siglo XVIII. Esto supuso un proceso de autonomización del trabajo de los escritores respecto de principios y exigencias ajenas. Bourdieu ubicó en la consigna «arte por el arte» el *nomos* fundante del campo literario. Esta cristalizó el surgimiento de una nueva estructura de posiciones en el espacio social que fue producto de un doble rechazo: tanto al arte comercial –al campo económico y la vida

[34] *Ibídem* , p.3
[35] BOURDIEU P., «Cuestiones sobre el arte» en *El sentido social del gusto*, Buenos Aires 2010 p.25
[36] MARTINEZ, A.T., *op.cit.*, p.196

burguesa –, como al arte social –la bohemia–. Ni sujeto a las prerrogativas del comercio ni a causas sociales, este nuevo *nomos* supondrá que la obra de arte debe determinarse únicamente mediante reglas propias. Razón por la cual «no está obligada a ser útil, ni comprometida con determinadas causas, ni con el gusto del público burgués»[37]. Por tal motivo, Bourdieu sostuvo que la autonomía del campo del arte se alcanzó inventando las «reglas del arte»: nuevos principios de legitimidad, percepción, apreciación, que delimitarían el reconocimiento de ciertos objetos en tanto que obras de arte y, gracias a los cuales, surgiría una nueva identidad social: el artista moderno.

> Tienen por lo tanto que inventar, en contra de las posiciones establecidas y de sus ocupantes, todo lo que propiamente la define, y para empezar este personaje social sin recedentes que es el escritor o el artista moderno, profesional de jornada completa, dedicado a su tarea de una manera total y exclusiva, indiferente a las exigencias de la política y a los mandamientos perentorios de la moral y que no reconoce más jurisdicción que la norma específica de su arte[38]

El proceso de autonomización del campo artístico y literario supuso la invención de una nueva estética –que Bourdieu identificó como «estética pura»– y a la que consideró el resultado de una revolución, encarnada por Flaubert en la literatura y Manet en la pintura. Para Bourdieu, la invención de esta nueva estética implicó una reconversión total de la mirada y la institucionalización de un nuevo modo de percibir. También comprometió un nuevo vínculo entre la ética y la estética. Esta ruptura fue simultáneamente tanto con los cánones de producción y apreciación de las obras de arte, como con la ética burguesa o pequeño burguesa, que subyacían en el arte comercial y social. Por consiguiente, la nueva estética no sólo significó el establecimiento de nuevas reglas de legitimación de los objetos estéticos, ni sólo parámetros nuevos para la producción de obras de arte, sino también toda una nueva manera de vivir el arte, sostenido en un «arte de vivir» en ruptura con el estilo de vida burgués. Al no responder a otro imperativo más que a sí mismo, Bourdieu dirá que el arte se «purifica». Ni tema ni motivo, lo que importa es la forma pura, la representación, el estilo.

---

[37] *Ibídem*.,p. 263
[38] BOURDIEU P., *Las reglas del arte ,op.cit.* p.121

De este modo, surgía un nuevo sistema de gustos organizado bajo el par «gusto puro»/«gusto impuro», que funcionó a la vez como un sistema de «distinciones simbólicas» novedosas. El «gusto puro» existirá por oposición a las formas «bárbaras» de gusto, al placer sensible, a la *aisthesis.* El gusto "puro" y la estética que constituye su teoría, encuentran su principio en el rechazo del gusto "impuro" y en la *aisthesis*, forma simple y primitiva del placer sensible reducido a un placer de los sentidos (…)[39].

Al tener como principio, el rechazo y la repugnancia de todo objeto que imponga el goce sensible, el «gusto puro» se definió como un gusto distante, capaz de poner en suspenso la adhesión inmediata a él. En *La distinción,* Bourdieu lo definió como un «gusto de reflexión», un «placer depurado de placer»[40], un placer ascético, sublimado y asociado a un *ethos:* un sistema de valores en el que funcionaba como símbolo de excelencia moral y medida de lo verdaderamente humano. El arte y la capacidad de apreciarlo, contribuían de este modo a una definición del hombre, «(…) la apuesta del discurso estético y de la imposición de una definición de lo propiamente humano que apunta a realizar, no es otra cosa en definitiva que el monopolio de la humanidad» [41]

Al elaborar la génesis empírica, psicológica y social de la estética pura, Bourdieu criticó sus pretensiones universales y transhistóricas y reconoció en su pretendida pureza un producto histórico: aquel que resultaba de un lento proceso de «depuración».

2.3 Percepción pura: disposición estética y competencia artística

La sociología del arte de Pierre Bourdieu parte de una premisa deudora del pensamiento de Edward Panofsky, según la cual todo objeto artístico para ser tal, debe ser percibido a partir de una disposición estética. Producción y recepción [percepción] son dos momentos indisociables. La institución de la obra de arte como tal, es subsidiaria de la institución de la disposición estética a partir de la cual ésta será percibida. Por lo tanto, toda ciencia de la obra de arte debe atender en simultáneo estos procesos,

[39] BOURDIEU, P., *La distinción*, Taurus, Madrid, 1988 p. 496
[40] BOURDIEU , P., *El sentido social del gusto*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2010, p.239
[41] BOURDIEU, P., *Ibídem*, p. 502

> Todo eso significa que no se puede partir la ciencia en dos partes, una dedicada a la producción, la otra a la recepción. El principio de reflexividad se impone aquí por su propio peso: la ciencia de la obra de arte, es decir de la emergencia progresiva de un campo relativamente autónomo de producción que es a su vez su propio mercado y de una producción que, siendo para si su propio fin, afirma la primacía absoluta de la forma sobre la función, es, por eso mismo, ciencia de la emergencia de la disposición estética pura (…)[42]

Una perspectiva de esta naturaleza señaló en un solo y mismo movimiento un lugar abandonado y una elección analítica. Por un lado, significó el rechazo de un análisis inmanente y esencialista de la obra. Por el otro, una toma de partido por un modo de concebir su trabajo: la sociología genética. Para Bourdieu, un análisis sociológico no podía limitarse a reconocer el carácter instituido de la obra de arte, sino que debía dar con la génesis, tanto del campo del arte como de las disposiciones estéticas involucradas en su percepción. Bour-dieu propuso entonces un trabajo de *anamnesis* histórica con el fin de identificar sus con-diciones sociales de producción, desde una perspectiva ontogenética –relativa al proceso de socialización de los agentes– y filogenética –relativa a la historia del campo–.

Si Bourdieu afirmó junto a Panofsky que todo objeto, para ser arte, exige ser percibido según una disposición estética, se comprende que una de sus críticas más agudas haya recaído en la afirmación del carácter «puro» de la percepción estética, que reivin-dicaban para sí, tanto los agentes involucrados en el campo, como aquellas investigaciones cuyo punto de partida residía en una supuesta «esencia» del arte.

Bourdieu entendió que la «disposición estética» no era innata ni tampoco suscitada de modo inmediato en el encuentro con la obra. En este sentido no era pura, sino que resultaba de un largo proceso de educación. Entre sus características principales Bourdieu identificó la capacidad de contemplar la dimensión formal antes que a la práctico-utilitaria o prag-mática. Por ejemplo, frente al cuadro de un paisaje, ser capaz de distinguir el modo en que se compone la imagen, las técnicas utilizadas en el color, el uso de la luz, por sobre el reconocimiento de los dibujos allí involucrados –un árbol, una casa etc.–.

La historización y la reconstrucción genética fueron las operaciones que le permitieron denunciar la estética pura como un proceso de depuración –un trabajo de «al-

[42] BOURDIEU P., *Las reglas del arte*, *op. cit.* p.423

quimia simbólica» o, como también llamó, de «extracción de quintaescencia»–, y al que reconoció, no sólo entre los agentes que formaban parte del campo del arte, sino también entre quienes proponían un abordaje esencialista del mismo. Identificados como varia-ciones de la estética kantiana, éstos habían construido su objeto a costa de un proceso de universalización y de doble deshistorización: tanto de la obra como de la mirada estética. Universalizaban, al tomar un modo legitimado de percibir como norma transhistórica de toda percepción artística, estos análisis. Al solapar las condiciones sociales de producción, tanto del agente como las del campo, incurrían en una deshistorización.

En cambio, a partir de su trabajo de *anamnesis* histórica, Bourdieu indicó que la disposición estética tenía una génesis y que ésta debía rastrearse en el proceso de autonomización del campo del arte, «(…) el ideal de percepción "pura" de la obra de arte, en tanto que obra de arte, es producto de la explicitación y sistematización de los principios de legitimidad propiamente artística que acompañan a la constitución de un campo artístico relativamente autónomo[43].

Si la obra de arte solo es tal en la medida en que se percibe adecuadamente y si esta percepción exige por parte del campo la institución y legitimación de un modo de ver –una disposición estética–, se comprende que toda obra sea inseparable del campo que la instituye como tal. En este marco, el trabajo genético de la sociología de Bourdieu, tuvo por cometido identificar las condiciones objetivas, vinculadas al campo, mediante las cuales resultaba posible la adquisición de determinadas disposiciones del *habitus*. Bourdieu señaló una condición objetiva fundamental para la génesis de la disposición estética: el distan-ciamiento respecto de la urgencia económica,

> Por eso, la disposición estética es una dimensión de una relación distante y segura con el mundo y con los otros, que a su vez supone la seguridad y la distancia objetivas; una manifestación del sistema de disposiciones que producen los condicionamientos sociales asociados a una clase particular de condiciones de existencia, cuando aquellos toman la paradójica forma de la mayor libertad que puede concebirse, en un momento dado del tiempo, con respecto a las coacciones de la necesidad económica.[44]

[43] BOURDIEU P., *Ibídem*, p. 27
[44] BOURDIEU P., *Ibídem* p. 53

La importancia que le otorgó al proceso de adquisición de las disposiciones adecuadas para la percepción de las obras, colocaron a su sociología en sintonía con el problema de la educación. En lo que sigue se profundizará la crítica de Bourdieu a lo que él denominó la «perspectiva espontánea de la percepción estética»[45], bajo el propósito de reconstruir los vínculos entre el arte, el cuerpo y la educación.

2.4 Arte, cuerpo, educación

Bourdieu comprobó empíricamente la vinculación entre objetos artísticos y nivel educativo en *El amor al arte*: una investigación acerca de la frecuentación a los museos llevada a cabo hacia mediados de los años sesenta, junto a Alain Darbel. Es notable el empeñoso trabajo de campo que desarrolló en esa oportunidad para desembocar en conclusiones que podrían parecer obvias[46]: el arte se vincula con el nivel educativo. La intención de Bourdieu adquiere, no obstante, todo su espesor ubicando a la «ideología de la percepción espontánea de la obra de arte» –basada en la idea de don, y *charisma*–, en el foco de sus críticas.

Pensar la percepción y experiencia artística estableciendo sus vínculos con la formación escolar significó un modo de criticar el carácter innato y natural de la percepción de la obra de arte. Características ambas, que Bourdieu identificó en la estética kantiana y en la *doxa* burguesa expresada en ella. En este sentido, el gesto de demostrar científicamente la pertinencia de la educación en las cuestiones del arte, se dirigió a señalar primero y desarticular después el carácter ideológico de «la percepción espontánea». Si la fórmula kantiana rezaba que «lo bello es lo que agrada sin concepto», el trabajo de Bourdieu consistió en desmontar esta operación para establecer «(…) lógica y experimentalmente, que lo que agrada es aquello cuyo concepto se posee, o más exactamente, que únicamente aquello cuyo concepto se posee puede agradar (…)» [47]

Ignorando las condiciones sociales que permiten el acceso a la cultura, la perspectiva espontánea concebía que la percepción de las obras de arte era posible únicamente para

---

[45] BOURDIEU P., «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», en A. SILBERMANN y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, p.46

[46] «Sin duda, quienes se extrañen de que nos hayamos tomado tanto trabajo para enunciar unas cuantas verdades evidentes, serán los mismos que se indignen por no reconocer en absoluto en tales perogrulladas el sabor, a la vez evidente e inefable, de su experiencia de la obra de arte», *El amor al arte*, Paidós, Buenos Aires, 2004 p.171

[47] BOURDIEU, P. *El amor al arte*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 172

aquellos dotados de capacidades naturales. Razón por la cual, Bourdieu vio en ella la cristalización de una «ideología carismática» o «ideología del don»: un proceso de naturalización y solapamiento de las condiciones y los condicionamientos sociales, mediante los cuales, diferencias de acceso y desigualdades en materia de apropiación de los bienes culturales, se transformaban en diferencias naturales: en una cuestión de dones. De este modo, la percepción artística se presentaba como inmediata y fundada en la naturaleza y se borraban las condiciones que hacían posible el acceso a la cultura.

> La puesta entre paréntesis de las condiciones sociales que hacen posible la cultura y la cultura convertida en naturaleza, la naturaleza cultivada, dotada de todas las apariencias de la gracia y del don y no obstante adquirida, por consiguiente "merecida", es la condición que hace posible la ideología carismática, que permite conferir a la cultura, y en particular al "amor del arte", el lugar central que ocupan en la "sociodicea" burguesa.[48]

Que el arte para Bourdieu no fuera cuestión de dones innatos sino de educación, puso en primer plano el carácter instituido de las disposiciones comprometidas en la percepción y producción de las obras,

> La distinción entre las obras de arte y el resto de los objetos fabricados por el hombre y la definición, indisociable ésta, de la forma propiamente estética de abordar los objetos socialmente designados como obras de arte, es decir como objetos que exigen y merecen a la vez ser percibidos según una intención propiamente estética, capaz de reconocerlos y de constituirlos en obras de arte, se imponen con la necesidad arbitraria, y no reconocida como tal, y por lo tanto aceptada como legítima, que define la institución.[49]

En este sentido, la educación –sobre todo la institucionalizada y trasmitida por la escuela– fue un capitulo central en su abordaje de los fenómenos estéticos. En efecto, Bourdieu reconoció en la escuela una institución investida del poder de imponer un arbitrario cultural como aquello que merece ser amado, reverenciado, admirado por sí mismo. Incluso en los casos en que no tuviese en su currícula contenidos específicamente vin-

[48] BOURDIEU P., «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», *op.cit.*, p. 71
[49] BOURDIEU P., «Disposición estética y competencia artística», *op.cit.*, p.2

culados al arte, ésta ejercía su función legitimante, al desarrollar disposiciones orientadas al reconocimiento del sentido y del valor de las obras, y el de algunos lugares como espacios dignos de ser frecuentados –museos, por ejemplo–.

> Aun cuando la institución escolar no concede sino un lugar restringido a la enseñanza propiamente artística, aun cuando no suministra ni un estímulo específico para la práctica ni un cuerpo de conceptos específicamente ajustados a las obras de arte plástico, tiende por una parte, a inspirar una cierta familiaridad-constitutiva del sentimiento de pertenencia al mundo culto- con el universo del arte (…) [50]

Según Bourdieu la escuela formaba disposiciones necesarias para reconocer el valor de las obras legitimadas. Operación mediante la cual encubría su carácter arbitrario y contribuía al afianzamiento de la legitimidad, tanto las obras de arte como las disposiciones con las que se percibían.

> En la medida en que produce una cultura (habitus) que no es más que la interiorización de una arbitrariedad cultural, la educación familiar o escolar tiene como efecto enmascarar cada vez más completamente, por la inculcación de lo arbitrario, la arbitrariedad de la inculcación.[51]

En su explicación del vínculo entre arte y educación, Bourdieu se valió de su noción de *habitus* para señalar que el reconocimiento y la legitimación de estos objetos y prácticas, antes que la reflexión consciente, comprometían una adhesión tácita y corporal «disposicional», inscripta en el cuerpo.

La disposición estética como gusto cultivado –resultado del aprendizaje–, suponía entonces cierto grado de competencia. Sin embargo, Bourdieu no restringió la tarea educativa al ámbito de la enseñanza metódica e institucionalizada de la escuela, sino que también consideró de suma importancia a la educación difusa acontecida en el ambiente familiar. Para Bourdieu ésta era capaz de propiciar, mediante un contacto prolongado con los objetos artísticos, la familiarización con ellos. Por entonces, Bourdieu planteó que el *habitus* cultivado y el placer estético podían ser producto de dos tipos de educaciones distintas: una

[50] BOURDIEU, P., *El amor al arte*, *op.cit.*, p.107

metódica, organizada –que involucraba la adquisición de conocimientos conceptuales [«competencias artísticas]– y otra difusa e inconsciente asociada al ámbito familiar y a un tipo de saber práctico y corporal –la «disposición estética»–. Ambas parecían formar parte de la constitución de un «*habitus* cultivado» y del gusto estético como placer adquirido.

En lo que respecta a las diferencias establecidas entre la «disposición estética» y la «competencia artística», los planteos de Bourdieu revisten cierta ambigüedad. En efecto, lo que no resulta del todo claro es el lugar que le otorga a la actividad del entendimiento, la reflexión, la conciencia, en la adquisición de una percepción educada. Por momentos, Bourdieu parece haber afirmado, que tal percepción resulta de una familiarización inconsciente y práctica acontecida por el contacto prolongado con las obras y cuya eficacia residiría en la formación de un *habitus*. En cambio, en otras oportunidades parece haber hecho mayor hincapié en los conocimientos conceptuales y deliberadamente adquiridos en sus explicaciones acerca de ella.

La dificultad para precisar estas nociones exige detenerse en la pregunta por el compromiso que en la percepción estética asumen tanto de la disposición y el cuerpo como el conocimiento conceptual.

En Bourdieu estas relaciones entre lo disposicional, lo conceptual y la percepción motorizaron una lectura crítica de la estética de Kant, fundamentalmente en lo referido a su modo de concebir los juicios de gusto. Según su parecer, al afirmar que «lo bello es lo que se percibe sin concepto», el filósofo había sostenido la «teoría espontanea de la percepción estética». Pese a que pueda considerarse de suma utilidad en la elucidación de estos problemas, no se pretende discutir la interpretación que Bourdieu ofrece de Kant. En cambio, se argumentará que en el curso de sus investigaciones sobre el arte, Bourdieu concluyó en una hipótesis opuesta pero formalmente análoga a la premisa kantiana: «el arte es práctica».

Con el propósito de explicitar en qué medida y bajo qué atenuantes esta afirmación resulta posible, se ofrecerá una mirada global de los trabajos de Bourdieu, considerando las siguientes obras y artículos*: Elementos para una teoría de la percepción artística* [1968], *El amor al arte* [1969], *Disposición estética y competencia artística* [1971], *La distinción* [1979], *Las reglas del arte* [1997].

2.5 De la crítica a Kant a la Teoría de la práctica

El interés por el arte en Pierre Bourdieu forma parte de un interés general por la cultura que, desde el comienzo de su trabajo, motorizó investigaciones diversas: ya sea a propósito de la fotografía[52], la moda, la televisión, o en relación a la percepción, consumo y función social de las obras de arte[53]. Pese a la diversidad de objetos abordados, su objetivo principal siempre consistió en establecer científicamente el lazo entre la cultura y sus condiciones sociales de posibilidad.

En lo que respecta estrictamente al arte, su abordaje no se limitó a la consideración de la figura y trabajo del artista sino que también se detuvo en la actividad de otros agentes vinculados al campo [editores, periodistas, curadores], a las especificidades del público y a las políticas emprendidas en materia de cultura. La posibilidad de pensar el arte como constituyendo un «campo» autónomo fue lo que estuvo a la base de una perspectiva semejante.

Su sociología de la cultura se vertebró en torno a la necesidad de desarticular posiciones teóricas, en las que Bourdieu veía reproducir las condiciones de legitimación de las prácticas artísticas y la creencia en la que se fundaban. En este sentido, la crítica a la estética kantiana y a su corolario –la *doxa* burguesa– fue central en el desarrollo de sus investigaciones. Bourdieu objetó a la estética de Kant, su comprensión de la percepción de la obra de arte como algo de acceso universal, inherente al hombre en cuanto tal y, por consiguiente, le discutió el lugar otorgado al entendimiento y al aprendizaje en sus explicaciones. Sin embargo, si bien desde un principio fue claro, en relación a su pretensión de pensar el arte desde sus bases sociales, no lo fue en lo vinculado al lugar del conocimiento conceptual y la inteligencia en la percepción de las obras.

Según él mismo reconoció en *Las reglas del arte*, habría un primer momento de producción teórica [*El amor al arte, ETPA, DyC*], en la que se encontró cercano a posiciones intelectualistas, y en donde se observan influencias del pensamiento saussureano y de las teorías de la información. Estas primeras indagaciones se organizaron en torno a la noción

[52] Para profundizar en el análisis VER: BOURDIEU, P., *Un arte medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003. BOURDIEU, P., «Alta costura y alta cultura» en *Cuestiones de sociología*, Akal, Madrid, BOURDIEU, P., *Sobre la televisión*, Anagrama, Barcelona, 1997.

[53] BOURDIEU, P., *El amor al arte*, Paidós, Buenos Aires, 2004. BOURDIEU, P. *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona 1995. BOURDIEU, P, *La distinción*, Taurus, Buenos Aires, 1999.

de «código cultural», y a la idea de que la percepción como una operación de «desciframiento» o lectura. Sin embargo, esta postura fue desapareciendo en la medida en que Bourdieu desarrolló su «Teoría de la práctica». La producción y consolidación de su noción de *habitus* y campo, ofreció nuevas herramientas para pensar la producción y percepción de las obras culturales. En este sentido, la noción de «práctica» le fue central para abandonar sus cercanías con el intelectualismo, en tanto significó un nuevo lugar y estatuto para la conciencia, la reflexión y el entendimiento en el desarrollo de los comportamientos sociales.

En lo que sigue se especificarán las transformaciones que sufrió su reflexión sobre el arte, a medida en que Bourdieu avanzaba en el desarrollo de su teoría, bajo el propósito de destacar el modo paulatino con el que elaboró sus conceptos y evitar el riesgo de apreciar sus primeros trabajos a la luz de una teoría que aún no poseía.

2.5.1 Disposición, competencia y difusión cultural: *El amor al arte*

En *El amor al arte* y artículos afines *(DyC, ETPA)* Bourdieu indicó que la percepción legítima de la obra de arte –en su intensidad, modalidad y existencia–, dependía de la posesión del «código cultural» según la cual ésta se había producido. Bajo la noción de «cultura» Bourdieu se refirió al código que organizaba los diversos sistemas de significación y, por consiguiente, a la cifra de toda obra de arte. A su juicio, la «cultura» podía existir, ya fuese bajo la modalidad objetiva u objetivada en una obra, o bajo la modalidad subjetiva a través de su interiorización, incorporación. A la existencia subjetiva de la «cultura» Bourdieu llamó «competencia artística».

Desde esta clave, toda obra cultural se entendía como una suerte de elemento cifrado a través de un código cultural históricamente constituido y una «intención estética», que sin embargo no se correspondía con la del autor. Se trataba de una intención objetiva, entendiendo por ello, la orientación de la producción de la obra según códigos impuestos a los agentes independientemente de su voluntad.

Bajo este marco, la percepción consistía entonces, en una operación de descifrамiento: «la comprensión de una conducta o una obra cultural siempre es *descifrамiento*

mediado (…)»[54]. De este modo, sostuvo que la percepción de la obra de arte no era espontánea –es decir, no era convocada inmediatamente por las características formales de la obra, ni tampoco por una capacidad de algunos hombres dotados naturalmente para el arte–, sino que exigía una mediación: el conocimiento del código his-tóricamente constituido con la que la obra había sido producida. De este modo concibió a la percepción como una institución social.

En efecto, en *DyC*, afirmó que la institución de un modo de producción artístico presuponía la institución de un modo de percepción estética, capaz de reconocer a los objetos producidos en tanto obras de arte. Ambas instancias, producción-percepción, participarían, entonces, en la definición social del arte.

> La distinción entre las obras de arte y el resto de los objetos fabricados por el hombre y la definición, indisociable de ésta, de la forma propiamente estética de abordar los objetos socialmente designados como obras de arte, es decir como objetos que exigen y merecen a la vez ser percibidos según una intención propiamente estética, capaz de reconocerlos y de constituirlos en obras de arte, se imponen con la necesidad arbitraria y no reconocida como tal, y por lo tanto aceptada como legitima, que define la institución.[55]

La percepción y apropiación adecuada de una obra sólo resultaba posible en la medida en que se dispusiera de la cifra cultural con la que había sido producida: la «competencia artística». A la aptitud para apropiarse de dichas competencias, Bourdieu llamó «disposición estética». Se trataba de una orientación duradera y generalizada del comportamiento que permitía adquirir los conocimientos adecuados para descifrar los objetos de la cultura. También se refirió a la «disposición estética» como un «principio de se-lección» de rasgos propiamente estéticos: es decir, de los aspectos formales del objeto, su dimensión significante, por sobre sus aspectos pragmáticos. Los conocimientos que orientaban estas selecciones eran las «competencias artísticas» adquiridas a través del a-prendizaje: sea éste por contacto y familiaridad con la obra o explícito y metódico.

---

[54] BOURDIEU, P., *El amor al arte*, *op.cit*., p.104
[55] BOURDIEU P., « Disposición estética y competencia artística», *op.cit*., p.58

> Percibir una obra de arte de manera propiamente estética, es decir en tanto que significante que no significa otra cosa que sí mismo, no consiste, como se dice a veces, en considerarlas "sin relación con otra cosa más que ella misma, ni emocional ni intelectualmente", en suma, en abandonarse a la obra aprehendida en su irreductible singularidad, sino en identificar sus *rasgos estilísticos distintivos* a ponerla en relación con el conjunto de obras que constituyen la clase de la que forman parte y sólo con esas obras[56]

En su comprensión de la percepción como un desciframiento, Bourdieu retomaba aspectos centrales de la lingüística saussureana. Al igual que Saussure entendió la comprensión del habla por la posesión del código de la lengua y el valor de los signos por su relación diferencial con los otros signos, Bourdieu sostuvo que percibir una obra suponía remitirse al código histórico, la «intención objetiva» con la que se había producido, y que lo percibido no eran propiedades sustanciales, sino diferencias. La percepción adecuada de un cuadro exigía ponerlo en correlación con el universo de representaciones de las que formaba parte. El sentido de lo percibido resultaba de ese vínculo diferencial. Así, por ejemplo, percibir adecuadamente una obra de Picasso significaba ubicarlo al interior de sus obras precedentes y de las obras de otros pintores a los que retomaba o respecto de los cuales se alejaba. La producción de la obra conforme a un código, la hacía parte de un sis-tema. Su sentido dependía de las relaciones diferenciales con los otros elementos del mis-mo. En este marco, disponer de la «competencia artística» consistía en tener el «cono-cimiento previo de los principios de división propiamente artísticos que permiten situar una representación, mediante la clasificación de las indicaciones estilísticas que engloba, entre las posibilidades de representación que constituyen el universo artístico»[57] .

En Bourdieu, el «código artístico» tenía entonces el mismo estatuto que cumplía la lengua en Saussure. En primer lugar, en cuanto sistema de clasificación poseía un carácter coercitivo que se imponía a los individuos y a sus voluntades particulares. Al no depender de su volición, su dominio era fundamentalmente práctico. Lo que los individuos podían o no percibir dependía del grado en que se poseyera y dominara el código, es decir del grado de «competencia artística» alcanzado,

---

[56] BOURDIEU, P., *Ibídem,* p.79
[57] BOURDIEU, P., *El amor al arte*, *op.cit.*, p.79

> El grado de competencia artística depende no solo del grado de dominio del sistema de clasificación disponible, sino incluso del grado de complejidad o refinamiento de este sistema de clasificación, y se mide, por tanto, por la aptitud para efectuar un número más o menos grande de divisiones sucesivas en el universo de las representaciones (…)[58]

Poseer el código es lo que habilitaba la percepción, entendida como la capacidad de diferenciar,

> Para quien solo dispone del principio de división entre arte romántico y arte gótico, todas las catedrales góticas se encuentran situadas en la misma clase y al mismo tiempo se perciben de modo indistinto, mientras que una mayor competencia permite advertir las diferencias entre los estilos pertenecientes a las épocas «primitiva», «clásica», «tardía», o incluso reconocer, en el seno de estos estilos, las obras de una escuela [59]

De modo que lo que hacía posible la comprensión adecuada de la obra de arte era la correspondencia entre la cifra cultural –o código– objetivada y la cifra cultural incorporada. Bourdieu se refirió de modo ambiguo a la cifra cultural incorporada bajo las nociones de «disposición estética» y «competencia artística».

Al afirmar que la percepción de la obra de arte comprometía tanto la «competencia artística» como la «disposición estética» Bourdieu por un lado, enfatizó el carácter adquirido de la percepción estética y por otro, especificó la naturaleza práctica de ese conocimiento. Sin embargo, es en este punto donde se encuentran sus mayores ambigüedades: dado que la «competencia artística» es definida como un conocimiento adquirido a través de la enseñanza y a la vez, como una posesión inconsciente, una disposición del cuerpo, « (…) competencia artística, producto de la interiorización de un código social, (tan profundamente inscripto en los hábitos y las memorias que funciona de un modo incon-sciente) (…)»[60]. No resulta claro entonces el lugar del conocimiento y la deliberación en la adquisición de la capacidad práctica de percibir/descifrar.

---

[58] *Ibídem*, p.80
[59] *Ibídem*, p.80
[60] *Ibídem*, p.84

Sin embargo, el sentido asumido por la «competencia artística» y la «disposición estética», en esta instancia de las investigaciones de Bourdieu, irán perfilando una noción que será propia de su teoría de la práctica –por entonces todavía no del todo elaborada–: la idea de «dominio o sentido práctico», constitutiva de su noción de *habitus*.

2.5.2 Afinando conceptos I: ¿competencia o disposición?

Aclarar qué entendió Bourdieu por las nociones de disposición y competencia resulta central en la medida en que ambas fueron claves en sus explicaciones sobre la trasmisión de la cultura o los «mecanismos de difusión cultural».

Bourdieu señaló que la adquisición de la «competencia artística» exigía de un contacto prolongado con la obra. Por lo que, ni consistía en un conocimiento general y anterior a la propia percepción, ni tampoco ésta podía entenderse como la subsunción de lo particular–la obra percibida– a lo universal –su código–.

El problema de la adquisición de la competencia y el tipo de saber que implicaba, volvían a colocar a Bourdieu en semejanza con los planteos de Saussure. Según el lingüista, la relación entre la lengua y su actualización individual en el habla no podía ser pensada en términos causales: y esto porque la lengua era condición para el habla pero el habla también lo era para la adquisición de la lengua. Algo notablemente semejante fue lo que dijo Bourdieu al plantear que el código de la obra de arte, la «competencia artística», no era previa a su frecuentación sino el producto del contacto prolongado con ellas:

> […] la obra de arte se presenta siempre como una individualidad concreta que nunca se puede deducir de los principios y de las reglas que definen un estilo. Como lo demuestra sobradamente el caso de la obra musical, las traducciones discursivas más precisas y más informadas no podrían reemplazar a la ejecución, como realización *hic et nunc* de la forma singular, irreductible a toda fórmula. El dominio consciente o inconsciente de los principios y de las reglas de la producción de esa forma permite aprehender su coherencia y su necesidad, por una reconstrucción simétrica de la construcción del creador; pero, lejos de reducir la obra singular a la generalidad de un tipo, hace posible la percepción y la

> apreciación de la originalidad de cada actualización o, mejor, de cada ejecución respecto de los principios y las reglas según las cuales ha sido producida.

No se trataba de disponer de la competencia, como de un conocimiento de principios, para luego percibir. Sino que, por el contrario, era el contacto frecuente de la obra, lo que proveía de modo inconsciente las «reglas del arte»[61]. Si sólo percibo aquello para lo cual poseo los medios de apropiación –«competencia artística»– a la vez, solo adquiero esos medios a través y en los actos frecuentes de apropiación. Sucedía para Bourdieu algo semejante que para Saussure cuando afirmaba que se habla porque se posee el código de la lengua y que se posee el código porque se habla.

Ahora bien, Bourdieu señaló que para propiciar la frecuentación de las obras y de este modo aprender a percibirlas, éstas debían ser valoradas socialmente; es decir, ser reconocidas. Así, se refirió a la «disposición estética» como la orientación a reconocer lo socialmente valorado y, por tanto, a apropiarse de los medios de apropiación de la cultura. La «disposición estética» hacía posible a la «competencia artística» y ésta, una vez adquirida, sostenía y reforzaba esa orientación comportamental que era la disposición.

Dos instituciones le resultaron centrales en la tarea de trasmitir la «disposición estética»: La Escuela y la familia. Ambas tenían el propósito de imponer ciertas prácticas y objetos artísticos como algo del orden de lo admirable y valorable. Al reconocerlos como valor le conferían legitimidad. Por eso Bourdieu también llamó a la «disposición estética», «disposición culta o escolar». Advertía entonces otra noción de valor: ya no referida a la relación diferencial que permitía hallar un sentido y percibir, sino en tanto que reconocimiento social.

De los vínculos entre la disposición y la competencia se infieren dos acentos con lo que Bourdieu se refirió a la primera: por un lado, como orientación del comportamiento hacia la frecuentación de la obra –en este sentido se dijo que era la aptitud que permitía adquirir la «competencia artística» comprometida en la percepción–. Pero, al sostener que esta competencia era un saber producido en la frecuentación con los objetos culturales –y no un conocimiento de principios y preceptos–, Bourdieu también usaba la noción de disposición para remarcar el carácter inconsciente e incorporado de ese conocimiento. En el primer sen-

[61] BOURDIEU, P., *El amor al arte, op.cit*. p.113.

tido, la disposición era la condición de la competencia. En el segundo, disposición y competencia eran una y la misma cosa.

En lo que sigue se atenderá al tratamiento que Bourdieu hizo de la disposición y su compromiso con los procesos de difusión cultural.

2.5.3 La disposición como orientación del comportamiento y los procesos de difusión cultural

Las obras hasta aquí mencionadas (*El amor al arte*, *DyC*, *ETPA*) constituyeron, en el trabajo de Bourdieu, una primera etapa en la elaboración de la problemática de los objetos culturales. Su propósito principal fue establecer y reflexionar sobre la percepción, recep-ción y frecuentación de las obras de la cultura en su vínculo con el nivel de instrucción. Es-taba entre sus intereses el señalar que el carácter evidente del sentido de la obra de arte se debía a un proceso de adquisición y no a una capacidad natural de algunos hombres, y el de producir una crítica y una teoría acerca del funcionamiento de los mecanismos de tras-misión cultural, cuyo corolario fue, tanto una crítica a la institución escolar como una teoría de la educación.

En estas obras Bourdieu ubicó a la Escuela y a la familia como dos instituciones fundamentales en los procesos de trasmisión de la cultura. Ambas –aunque en grados y modalidades diversas–, al contribuir con el desarrollo de las disposiciones y competencias necesarias para su apropiación, tenían una influencia determinante en la organización de los comportamientos hacia los objetos culturales. En este apartado se buscará elucidar el modo específico en que tanto una como la otra tomaron a su cargo estas funciones.

2.5.4 Escuela, familia y difusión cultural

Bourdieu consideró que a pesar de que la Escuela tenía una influencia determinante en la trasmisión de la cultura –al contribuir en la institución de la «disposición culta o escolar»–, ésta no se ejercía directamente. Esto en razón de la carencia de los medios materiales e institucionales necesarios para propiciar una enseñanza propiamente artística. Sobre este punto radicó su crítica al sistema educativo,

> En ausencia de una organización específica, directamente orientada a la inculcación de la cultura artística y encargada de ratificar su asimilación, los recursos escolares de difusión cultural se abandonan a la iniciativa de los enseñantes, de modo que la influencia directa de la Escuela es muy débil (…)[62].

Desprovista de los medios adecuados para una enseñanza directa de la cultura, la Escuela tenía por función principal, la de inspirar cierta familiaridad con el universo del arte y propiciar el sentimiento de pertenencia al mundo culto. De este modo, según Bourdieu, la Escuela operaba una doble universalización: al tomar algunos productos culturales como la Cultura y al concebirla como patrimonio de todos –borrando así su carácter de clase–. La cultura dominante se volvía Cultura a secas y su adquisición un derecho natural.

Si bien la conformación del sentimiento de pertenencia y del valor de la Cultura, estaba entre las funciones principales de la Escuela, ésta también contribuía a elaborar esquemas de pensamiento y percepción, que facilitaran la incorporación de los medios de apropiación de los productos culturales. Por ejemplo, en su enseñanza sobre la literatura, la Escuela trasmitía una «disposición literaria»: esquemas de pensamiento y percepción, que resultaban centrales en la medida en que significaban la aptitud para la clasificación en géneros, autores, escuelas etc. Lo enseñado en la escuela permitía el manejo de ciertas categorías analíticas trasladables y generalizables a dominios que excedían al ámbito de su enseñanza directa. Se vislumbra aquí, algo que quedará más claro cuando Bourdieu, en *El sentido práctico*, defina su noción de *habitus*: el carácter sistemático de las disposiciones, su posibilidad de trasposición y generalización.

> (…) el aprendizaje escolar tiende a crear (…) una aptitud igualmente generalizada y trasladable a la clasificación por autores, géneros, escuelas o épocas: el manejo de las categorías escolares de análisis literario y el hábito de adoptar una postura crítica predisponen al menos a la adquisición de las categorías equivalentes en otros dominios y a atesorar los saberes típicos que, incluso extrínsecos y anecdóticos, hacen posible una forma elemental de aprehensión

[62] BOURDIEU, P., *El amor al arte*, *op.cit*.,p. 105

> específica de la representación, fundada en el recurso a la metáfora literaria o la invocación de analogías adoptadas de la experiencia visual.[63]

En resumen, aunque no estuviera abocada a la enseñanza directa sobre el arte, la Escuela producía sus efectos en ese terreno, inculcando el sentimiento de pertenencia a la Cultura, valorando y legitimando ciertos productos culturales y ofreciendo esquemas perceptivos y cognitivos indispensables para la incorporación de las «competencias artísticas». Ahora bien, Bourdieu no negó que la escuela pudiera enseñar contenidos directamente vinculados al arte. Lo que sí afirmó fue que, aun en los casos en donde lo hacía, siempre se limitaba a trasmitir sus principios y preceptos de un modo discursivo, es decir sin contacto con las obras. En sus reflexiones acerca del modo en que estos contenidos eran apropiados por los estudiantes, advirtió la importancia de la formación impartida en la familia [previa a la enseñanza metódica y explicita del ámbito escolar]. En efecto, Bourdieu descubrió que lo enseñado por la Escuela, sedimentaba de diferentes modos en función de la posibilidad/imposibilidad de un acceso periódico a las obras. Al no disponer de los medios para ofrecerlo, lo central para la adquisición de las competencias artísticas, quedaba relegado a la procedencia social de los estudiantes y a la educación difusa impartida en el ámbito familiar.

> Al no trabajar metódica y sistemáticamente movilizando todos los recursos disponibles desde los primeros años de la escolaridad para suministrar a todos, en la situación escolar, el contacto directo con las obras, o por lo menos un sustituto aproximativo de esa experiencia (mediante la presentación de reproducciones o la lectura de textos, la organización de visitas a museos o la audición de discos, etcétera) la enseñanza artística sólo resulta plenamente provechosa a quienes deben a su medio familiar la competencia adquirida por una familiarización lenta e insensible, ya que se exime de dar explícitamente a todos lo que implícitamente se exige a todos.[64]

Bourdieu reconoció, entonces, que las desigualdades con la que los agentes accedían a la Escuela, lejos de aminorarse a partir de su acceso igualitario a ella, se profundizaban en y

[63] *Ibídem*., p.108
[64] BOURDIEU P., «Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística», *op.cit*., p.68

por su ejercicio. Así quienes, en la familia, hubieran tenido un aprendizaje difuso de las obras de arte mediante el contacto prolongado y cotidiano con las obras, estarían en me-jores condiciones de adquirir la «disposición culta» trasmitida por las instituciones edu-cativas, en todas las dimensiones que aquí fueron comentadas: como esquema de pensa-miento, como orientación del comportamiento hacia las obras, como reconocimiento de su valor o como incorporación de un aprendizaje metódico. Bourdieu reconoció que esta pre-disposición adquirida en la familia –a la que en ocasiones llamó indistintamente com-petencia–, que favorecía la apropiación de las obras, confería su carácter circular a los pro-cesos de difusión cultural. Así, el agente mejor predispuesto por haber tenido una edu-cación familiar más rica, era también el que mejor adquiría lo trasmitido en la escuela.

En *El amor al arte*, Bourdieu señaló esta circularidad mediante el reconocimiento de una homología entre las leyes que organizaban la educación difusa de las obras de la alta cultura y aquellas propias de la educación escolar –que organizaban su aprehensión metódica–. La ecuación de Bourdieu resolvía que entre el capital cultural [inicial/familiar] y el adquirido en la escuela se establecía una relación directamente proporcional (+=+/-=-). Cuestión que lo llevó a concluir que «si las ventajas o desventajas sociales pesan tan fuer-temente en las carreras escolares y, más generalmente, en toda la vida cultural, es porque, conocidas o ignoradas, son siempre acumulativas».[65]

En este punto la familia volvía a ser central, pues de ella dependía lo radical de la «disposición cultural», en cuanto valoración, reconocimiento y aptitud para la frecuentación de las obras. En la educación familiar se realizaba de modo difuso y práctico lo que luego enseñaría la Escuela bajo un modo institucionalizado y eminentemente discursivo. La fa-milia era el ámbito primario para la trasmisión del valor de los objetos culturales y de los medios para su valoración.

> La disposición a apropiarse de los bienes culturales es el producto de la educación difusa o específica, institucionalizada o no, que crea o cultiva la competencia artística como dominio de los instrumentos de apropiación de esos bienes, y que crea la "necesidad cultural" suministrando los medios para satisfacerla. [66]

[65] BOURDIEU, P., *El amor al arte*, *op.cit*., p.116
[66] BOURDIEU P., « Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística», *op.cit*., p.61

Al poner de manifiesto que la acción escolar producía sus efectos de modo diferencial, según el grado de educación que el agente hubiese adquirido en el ámbito fa-miliar, Bourdieu desarrolló toda una crítica a la institución escolar, y al mismo tiempo plan-teó lo que, a su criterio, sería una posible solución a estos problemas.

En primer lugar, concibió como ideológica la pretensión democrática de la escuela, según la cual ésta brindaba a todos el mismo acceso a la cultura. Bourdieu la denunció como «ideología democrática», en cuanto vio en ella la puesta en acto de una operación que: por un lado, solapaba la desigual procedencia social de los estudiantes –y su eficacia en la recepción del mensaje pedagógico y la acción escolar–, y, por el otro, naturalizaba estas diferencias sociales identificándolas como diferencias naturales. La acción escolar contribuía de este modo a agudizar las desigualdades y a favorecer, con su funcionamiento, los mecanismos objetivos y circulares mediante los que se difundía la cultura.

Sin embargo, y a pesar de estas críticas, en estos primeros planteos Bourdieu siguió ubicando en la Escuela la posibilidad y la exigencia del desarrollo de una acción pedagógica capaz de compensar las desventajas iniciales,

> Sólo una institución como la escuela, cuya función específica consiste en desarrollar o crear metódicamente las disposiciones que caracterizan al hombre cultivado y que constituyen el soporte de una práctica durable e intensa cuantitativamente y, por eso, cualitativamente, podría compensar, por lo menos parcialmente, la desventaja inicial de quienes no reciben de su medio familiar la incitación a la práctica cultural y la competencia presupuesta por todo discurso sobre las obras, pero solo a condición de que emplee todos los medios disponibles para romper el encadenamiento circular de procesos acumulativos a que está condenada toda acción de educación cultural[67]

Pese a no tener aun del todo elaborada su noción de «práctica», tal como la produciría a partir de los conceptos de *habitus* y de «campo», aquí ya se encuentran los elementos claves que permiten pensar en esa dirección. En efecto, desde un principio Bourdieu otorgó una importancia mayor a la frecuentación y el contacto con las obras que al conocimiento discursivo y secundario sobre ellas. A su juicio, era la práctica –la frecuentación, el contacto prolongado–, lo que confería sentido al arte y lo que proveía de los medios para su

[67] *Ibídem*., p. 69

apropiación: disposiciones estéticas, competencias artísticas, necesidades culturales, valor del objeto artístico.

Bourdieu colocó a la práctica como el punto de origen de los esquemas perceptivos y cognitivos a partir de los cuales los agentes se relacionaban con el mundo social. De allí que, desde un principio haya criticado la consideración del arte como la manifestación de una sensibilidad, un don, una gracia o una «necesidad cultural». Frente a quienes afirmaban que la necesidad de la cultura se debía a su una insuficiencia, Bourdieu sostuvo una vez más, que era la práctica la que producía la necesidad de arte y ésta, por su parte, la que mo-torizaba la recurrencia de la práctica. Por lo que, antes que la expresión de una situación de carencia o de una supuesta naturalidad del hombre, él identificó en la «necesidad cul-tural», el testimonio de la posesión de los medios para su satisfacción: solo me apropio de los medios que me permiten apropiarme de la obra de arte, apropiándomela prácticamente y es esta apropiación práctica lo que funda la necesidad de la apropiación. O lo que es lo mismo, la obra de arte tiene valor porque tengo los medios para percibirla [competencia artística] pero solo adquiero esos medios con la apropiación de esa obra. El valor hace al valor.

Por lo tanto, no había necesidad que antecediera a la práctica –una suerte de «necesidad pura»–, sino que «la "necesidad cultural" se redobla a medida que se satisface y [...] la ausencia de práctica viene acompañada por el sentimiento de esa ausencia [...]»[68] .

De este modo Bourdieu descubrió un comportamiento al que posteriormente llamó «violencia simbólica»: los excluidos de los medios para la apropiación de los bienes culturales, eran quienes la profundizaban y afianzaban. En efecto, en *El amor al arte* Bourdieu sostuvo que el consumo de las obras de arte –objetivamente privilegio de las clases cultas– era legitimado por quienes se encontraban excluidos de él. Al no poseer los medios para apropiarse, ni la disposición a frecuentarlos, los excluidos, tenían una vivencia subjetiva de esta situación que contribuía a su afianzamiento y reproducción. En efecto, ellos mismos reconocían en las obras, objetos que –si bien podían resultar muy valiosos– no habían sido hechos para su consumo: «esto no es para nosotros»[69]. En la base de este mecanismo se encontraba el borramiento del carácter adquirido de las disposiciones cultivadas y por consiguiente, la universalización de un modo particular y arbitrario de percibir, como el único legítimo, patrimonio de algunos hombres dotados naturalmente para la cultura.

[68] BOURDIEU, P.,*El amor al arte*, *op.cit*.,p.75
[69] BOURDIEU, P., *La distinción*, *op.cit*.p.386

Al colocar a la práctica en un primer lugar, Bourdieu producía un trastocamiento: ya no serían las necesidades puras, ni las ideas puras las que encontrarían en el arte el medio y la materia para expresarse, sino que era por la práctica de actividades socialmente valoradas como artísticas, *en* y *por* la práctica, que las necesidades y las ideas se constituían como tales.

En sus investigaciones sobre la trasmisión de la cultura, Bourdieu vislumbró la existencia de una lógica [práctica] de la «distinción». Se trataba de un mecanismo inconsciente– y no explícitamente buscado– mediante el cual, con el consumo de la cultura y la formación de las necesidades y gustos, unos agentes se distinguían de otros y asumían una identidad social. Continuando en la lógica del pensamiento relacional, Bourdieu centró su atención en los procesos constitutivos de las identidades sociales –a las que conforme avanzara en el desarrollo de su «teoría de los campos» llamó «posiciones» y a la que comprendió como efecto de un sistema de diferencias y relaciones y no como positividades ni elementos sustanciales–. Bourdieu encontró que los objetos de la cultura eran centrales en la constitución de tales identidades dado que tenían una función de «enclasamiento»: su consumo contribuía a establecer las clasificaciones, diferencias y relaciones entre los agentes, «el gusto es el principio de todo lo que se tiene (personas y cosas) y de todo lo que se es para los otros. Principio de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican».[70]

Abordar esta función de enclasamiento implicado en el consumo de obras de arte, le significó avanzar sobre un nuevo terreno de investigación y dio lugar a uno de sus trabajos capitales: *La distinción*. Allí, Bourdieu problematizó las prácticas culturales y las disposiciones supuestas en ellas, en su contribución al desarrollo de las identidades y espacios sociales. Cuestión que motivó el desarrollo de nuevos conceptos: la categoría de «gusto» y la noción de «campo».

Antes de avanzar en estos conceptos serán retomadas algunas cuestiones relativas a los vínculos entre la disposición y la competencia, con el propósito de sentar las bases para pensar la categoría de «gusto» en su articulación con ellas.

[70] BOURDIEU PIERRE, *La distinción*, *op.cit*., p.53

2.5.5 Afinando conceptos II: ambigüedades en torno a la disposición como competencia: ¿Conocimiento conceptual o disposición corporal?

En *El amor al arte, DyE, y ETPA*–, Bourdieu utilizó de modo muy incipiente su noción de *habitus*, al que homologó con las nociones de «disposición» y «competencia». El carácter práctico que Bourdieu pareció otorgarle a la «competencia» –y que hacían de ella una «disposición»–, explicaba la inercia con la que se actualizaba sin la necesaria intervención del intelecto. En este punto, se notó cierta imprecisión en el uso que Bourdieu hacía de tales nociones. La «competencia artística» oscilaba entre un conocimiento práctico que se imponía a la percepción individual –tal como la lengua se impone a su actualización en el habla–, y un conocimiento conceptual –cuya adquisición a través de una enseñanza metódica–, estaría a la base de una percepción adecuada de la obra y aún más, de toda experiencia estética legitima.

En estos trabajos, Bourdieu retomó de Panofsky su convicción de que existían diversos niveles de significación, según fuera la clave de interpretación aplicada a las obras; «como todo objeto cultural, la obra de arte puede revelar significaciones de nivel diferente según el esquema interpretativo que se le aplique (…)»[71] .

Continuando con su consideración de la percepción como una operación de desciframiento –una suerte de lectura–, Bourdieu distinguió diversas modalidades de la misma: por un lado existiría un primer nivel al que denominó «capa primaria de las significaciones»[72], en el que se ubicarían el sentido y la experiencia fenoménica de la obra: en ella la atención recaería sobre las propiedades sensibles y la experiencia emocional suscitadas por ésta. Al parecer de Bourdieu, en este tipo de «lectura» se atendería en lo fundamental a conceptos demostrativos –es decir aquellos que no pertenecen al código específicamente estilístico, sino a códigos de la vida cotidiana–, «por ejemplo cuando se describe un durazno como aterciopelado o un encaje como vaporoso, o la experiencia emocional que esas propiedades suscitan en el espectador (cuando se habla de colores severos o alegres).»[73] . Para Bourdieu, en este nivel de percepción se producía una *allodoxia* o error en la aplicación de los códigos pertinentes para la percepción adecuada o propiamente estética

[71] BOURDIEU, P., *El amor al arte*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p.87
[72] BOURDIEU, P., «Elementos para una teoría de la percepción artística», *op.cit*., p.49
[73] *Ibídem*, p. 49

de una obra de arte. Se trataba de un nivel de simple *aisthesis* también llamado «nivel del goce» y en cuanto tal, de una percepción errónea o más bien incompleta de la obra: «la "comprensión" de las cualidades "expresivas" y, si se puede decir, "fisionó-micas" de la obra no es más que una forma inferior de la experiencia estética porque al no estar sostenida, controlada y corregida por el **conocimiento propiamente iconológico**, se procura una clave que no es adecuada ni específica»[74].

A este primer nivel de aprehensión le seguía una capa secundaria del sentido, que Bourdieu denominó «región del sentido del significado»[75] y que, a su juicio, presuponía la posesión de «conceptos propiamente caracterizantes»[76], es decir conceptos capaces de aprehender lo específicamente estilístico. Fue en este nivel donde él ubicó a la verdadera percepción e interpretación de la obra y al «deleite» erudito provocado por ella,

> Se puede, pues, distinguir por abstracción dos formas opuestas y extremas del placer estético, separadas por todas las gradaciones intermedias: el goce, que acompaña la percepción estética reducida a la simple aisthesis, y el deleite, obtenido por la degustación erudita y que supone, como condición necesaria aunque no suficiente, el desciframiento adecuado.[77]

El placer erudito –en cuanto provocado por la posesión del código adecuado– fue concebido como un tipo de placer vaciado de toda *aisthesis*, placer sensible o corporal: se trataba de un «placer depurado de placer»[78],

> (…) para pasar de la "capa primaria de los sentidos que podemos discernir sobre la base de nuestra experiencia existencial" (…) a la "capa del sentido, secundario (…) y que puede denominarse "región del sentido del significado", debemos disponer de "conceptos propiamente caracterizantes" (por oposición a los "conceptos demostrativos") que rebasan la simple designación de las

[74] BOURDIEU, P., *El amor al arte*, *op.cit*. p.87 (el subrayado es propio)
[75] BOURDIEU, P., «Elementos para una teoría de la percepción artística», *op.cit*., p.49
[76] *Ibídem*, p.49
[77] *Ibídem*, p.50
[78] BOURDIEU, P., «Consumo cultural» en *El sentido social del gusto*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, Argentina, 2010 p. 239.

> propiedades sensibles y, al aprehender las características propiamente estilísticas de la obra de arte (…) constituyen una verdadera "interpretación" de la obra [79]

Este segundo nivel, en el que se jugaba la percepción propiamente estética de una obra de arte, requería –como su condición de posibilidad–, la posesión de un conocimiento o saber «adquirido de forma literaria».

Se mencionó que la escuela contribuía a la elaboración de ciertos esquemas cognitivos –de clasificación, división, selección–, fundamentalmente en sus trabajos en materia de análisis literario. Se dijo también que Bourdieu reconoció la posibilidad de que dichos esquemas fueran traspuestos a otros dominios. Así por ejemplo, la disposición a la clasificación en géneros, autores, escuelas literarias, servía también para comprender el tipo de organización de las obras ofrecidas por el museo, las guías turísticas etc. Ahora bien, Bourdieu se refirió a estos esquemas como una «disposición literaria» y la definió como «la aptitud (…) a la categorización por autores, por géneros, por escuelas, por épocas (…)»[80].

Bourdieu sostuvo entonces que, si percibir es diferenciar, esto solo resultaba posible en la medida en que se dispusiera de las capacidades de «nombrar» esas diferencias, es decir en la medida en que se poseyera una «disposición literaria». De ahí que la percepción estética exigiera el conocimiento de «conceptos caracterizadores»[81],

> De esta manera, el primer grado de la competencia propiamente pictórica se define por el dominio de un arsenal de palabras que permiten nombrar las diferencias y aprehenderlas nombrándolas: son los nombres propios de los pintores célebres- Leonardo, Picasso, Van Gogh,- que funcionan como categorías genéricas (…) los conocimientos genéricos (…) son la condición de la percepción de las diferencias y, por eso, de la memorización-nombres propios, conceptos históricos, técnicos o estéticos- (…)[82]

Incluso la posibilidad misma de la percepción [en tanto capacidad de diferenciación] se debía a la capacidad de nombrar y clasificar las obras por género, escuelas, estilos etc.,

---

[79] BOURDIEU, P., *El amor al arte* p. 86
[80] BOURDIEU, P. , «Elementos para una teoría de la percepción artística», *op.cit.,* p. 65
[81] *Ibidem*. p.48
[82] *Ibídem*, p. 65

> (…) los conocimientos genéricos que son la condición de la percepción de las diferencias y, por eso, de la memorización – nombres propios, conceptos históricos, técnicos o estéticos - sean cada vez más específicos a medida que nos orientamos hacia los espectadores más cultivados, de modo que la percepción más adecuada no se distingue de la menos adecuada sino por la especificidad, la riqueza y la fineza de las categorías utilizadas.[83]

Aquí una vez más, la noción de «disposición» volvía a aparecer como condición para la adquisición metódica, sistemática y deliberada de la competencia involucrada en la percepción. Sin embargo, esta interpretación convivía con otros aspectos de la «competencia artística» que permitían pensarla, ya no como la adquisición consciente de conocimientos genéricos –y la capacidad asimismo consciente de nombrar diferencias–, sino como una capacidad de distinguir, de carácter inconsciente e incorporada, producida en el contacto repetido con las obras. Al señalar que la percepción de una obra no consistía en subsumir sus particularidades bajo un conocimiento conceptual, Bourdieu se alejaba del intelectualismo y avanzaba hacia lo que luego llamó el «sentido práctico»: un tipo de conocimiento cor-poral, cuya adquisición lenta, progresiva y eminentemente inconsciente se producía por el contacto con la obra y hacía de ella algo familiar.

> La competencia del conocedor (*connaisseurship*) es un arte que, como un arte de pensar o un arte de vivir, no puede trasmitirse exclusivamente en forma de preceptos o de prescripciones y cuyo aprendizaje supone el equivalente del contacto prolongado entre el discípulo y el maestro en una enseñanza tradicional, es decir el contacto repetido con la obra (o con obras de la misma clase). [84]

Por lo que, antes que conceptos puros, la Escuela contribuía a «suministrar el material verbal y conceptual para nombrar las diferencias «experimentadas primero de manera puramente intuitiva»[85]. De ahí que sus aportes cuajaran de modo diferencial según fuera la formación inicial de los estudiantes en su entorno familiar.

---

[83] BOURDIEU, P., *Ibídem,* p.66
[83] BOURDIEU P., «Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística», *op.cit*., p.62
[83] BOURDIEU, P., *El amor al arte*, *op.cit*., p. 113

Los diferentes grados de conciencia con los que se poseían los códigos comprometidos en la lectura de las obras, –a título de conocimiento explícito o de modo incorporado e inconsciente–, le permitieron a Bourdieu distinguir entre la actividad del teórico del arte respecto del aficionado, antes que entre «disposición» y «competencia».

> Y así como el aprendiz o el discípulo puede adquirir inconscientemente las reglas del arte, inclusive las que no son explícitamente conocidas por el maestro miso, a costa de un verdadero abandono de sí que excluye e análisis y la selección de los elementos de la conducta ejemplar, del mismo modo el aficionado al arte puede, abandonándose en cierto modo a la obra, interiorizar sus principios y sus reglas de construcción sin que estos sean llevados nunca a su conciencia y formulados como tales-lo que constituye toda diferencia entre el teórico del arte y el conocedor que casi siempre es incapaz de explicar los principios de sus juicios-. [86]

En resumen, habiendo puesto de manifiesto la relación entre el gusto estético, la percepción de las obras y el nivel de instrucción, en esta etapa Bourdieu mantuvo una posición ambigua en cuanto a los términos utilizados para designar el tipo de conocimiento comprometido en la percepción de la obra de arte. Por momentos aparecía cercano a una interpretación intelectualista, por otros dejaba vislumbrar el camino que tomará más adelante cuando elabore su «Teoría de la práctica». Esta oscilación fue reconocida por él mismo cuando, en *Las reglas del arte* afirmo que:

> El libro de Michael Baxandall, *L´oeil du quattrocento*, me pareció desde el primer momento una realización ejemplar de lo que debe ser una sociología de la percepción artística, y también una ocasión de borrar los rastros de intelectualismo que podían persistir en el informa que hace unos años escribí sobre los principios fundamentales de una ciencia de la percepción artística [87]

> (…) me costó mucho romper con la concepción intelectualista que, incluso en la tradición iconológica fundada por Panofsky, y sobre todo en la tradición semiológica, entonces en su apogeo, tendía a concebir la percepción de la obra de

[86] BOURDIEU P., «Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística», *op.cit.,* p.62
[87] BOURDIEU P., *Las reglas del arte,* Anagrama, Barcelona,1995, p. 458

> arte como un acto de desciframiento, o, como se solía decir entonces, una "lectura" (…)[88]

La idea de competencia yuxtapuesta y hasta confundida con la noción de disposición, manifestaron una ambigüedad que irá disminuyendo en la medida en que la noción de *habitus* cobre cuerpo y fuerza teórica. Ya a partir de *La distinción*, es posible especificar la naturaleza del conocimiento puesto en acción en la percepción de las obras. Alejándose de modo explícito del intelectualismo Bourdieu señaló que,

> La obra artística nunca es solo cosa mental, esa especie de discurso destinado únicamente a ser leído, decodificado, interpretado, que de ella hace la visión intelectualista. Producto de un arte en el sentido de Durkheim, es decir de una "pura práctica sin teoría", cuando no la de una simple mímesis, especie de gimnasia simbólica, también contiene siempre algo de inefable, no por exceso sino por defecto, (…) algo que comunica de cuerpo a cuerpo (…) sin llegar a las palabras y a los conceptos.[89]

La práctica será el terreno donde el concepto no tenga lugar, en tanto que lo comprometido es un conocimiento del cuerpo: un *habitus*. Así, la premisa kantiana según la cual «lo bello es lo que se percibe sin concepto» se puede seguir sosteniendo pero afirmando que la percepción de lo obra de arte exige un *habitus* cultivado –un saber corporal, un «sen-tido práctico»– que en cuanto tal, se ahorra el conocimiento intelectual. A esto se refería como una «pura práctica sin teoría».

Por consiguiente, Bourdieu no se propuso refutar a Kant. Por el contrario, al decir que el arte era la práctica de un *habitus*, afirmaba, aunque bajo otro sentido, que «lo bello es lo que agrada sin concepto».

> El sociólogo no se propone refutar la fórmula de Kant para quien «lo bello es lo que agrada sin concepto», sino más bien definir las condiciones sociales que hacen posible esta experiencia y aquellos para quienes es posible, aficionados al arte u "hombres de gusto", y determinar de ese modo dentro de qué limites puede existir en tanto que tal.[90]

---

[88] BOURDIEU P., *Ibídem,* p. 459
[89] BOURDIEU P., *La distinción, op.cit*., p. 78
[90] BOURDIEU, P. *El amor al arte, op.cit*., p. 172

Bourdieu afirmó entonces que era el cuerpo el que producía sentido sin mediación del conocimiento. La percepción es sin concepto como indicaba Kant, pero solo a condición de considerar que el cuerpo es *habitus* y por lo tanto «competencias» vueltas «disposiciones» corporales. La práctica fue el terreno que permitió pensar, que esta innecesaria mediación del conocimiento y el concepto, se debía al hecho de haberlos incorporado mediante un largo proceso de socialización y educación. La percepción resultaba inmediata sólo a condición de un largo proceso de adquisición de la cultura al que no todos accedían y el que, por tanto, otorgaba beneficios de «distinción».

Aunque Bourdieu no refutó la premisa kantiana, su interpretación de ella lo llevo sin duda, a conclusiones estructuralmente opuestas. De este modo, su crítica a la estética de Kant persistió, y en su vínculo diferencial con ella, Bourdieu encontró los pilares fundamentales de su «Teoría de la práctica».

2.6 El arte como práctica. Segundo efecto: La desfetichización de la obra de arte

Una vez elaborada su «Teoría de la práctica» y consolidadas las nociones de *habitus* y «campo», Bourdieu tuvo las herramientas teóricas para evitar y criticar las lecturas esencialistas de la obra de arte, y para desvincularse de interpretaciones tanto intelectualistas como espontaneístas de la percepción estética. Este posicionamiento teórico le permitió acceder a un conocimiento de las prácticas artísticas capaz de romper con la creencia –*doxa*– en la que se fundaban. De ahí que a la desfetichización se la haya reconocido como una de las consecuencias suscitadas por la comprensión del arte como práctica.

En lo que sigue se atenderá a la relación entre creencia y arte tal como se desprende de los planteos de Bourdieu en *El sentido práctico* y *Las reglas del arte*.

Al considerar el arte como una práctica –es decir como producto de una estructura [*habitus*] adquirida en un sistema de relaciones [«campo»] –, Bourdieu brindó la clave para pensar el valor de los objetos artísticos como producto de este sistema y no como una propiedad del objeto. De este modo se valió de las herramientas para desmontar la operación fetichista de la obra de arte –sostenida por quienes consideraban que esta tenía un valor por

sí misma–. En esta dirección, en *Las reglas del arte*, afirmó que la obra es una «institución» y que en cuanto tal supone el «reconocimiento» de su valor y el «desconocimiento» del carácter arbitrario del mismo. Bourdieu se refirió como «creencia o *doxa*» a esta relación de reconocimiento-desconocimiento que hace de los objetos del campo, objetos con sentido y valor – es decir «sensatos»–.

El fetichismo del arte consiste en desconocer que su valor es resultado de las relaciones constitutivas del «campo del arte» y, por lo tanto, en colocarlo como propiedad inherente al objeto y causa de esas relaciones. En otras palabras, el razonamiento fetichista sería: «los hombres hacen arte y aman el arte por que el arte es un objeto sublime» (aquí el valor del arte es causa del amor al arte). Por el contrario, la operación de desfetichización apunta a dar cuenta de qué modo y bajo qué condiciones, los hombres en sus relaciones al interior del campo, al amar el arte le confieren valor y cómo éste cobra luego una existencia propia al encarnarse en unos objetos o personas singulares. Por tal motivo, afirmaba Bourdieu, que es el campo el que produce la creencia en el valor de la obra de arte y la propia figura del artista como «genio creador»: «en suma se trata de mostrar, cómo se constituyó históricamente el campo de producción artística, que como tal, produce la creencia en el valor del arte y en el poder creador de valor del artista»[91].

El fetichismo de la obra de arte colocó a Bourdieu frente al problema del poder y la dominación, en cuanto solapaba las condiciones históricas de su emergencia y, por tanto, contribuía a naturalizar y universalizar las estructuras del mundo social. El ordenamiento social, vuelto orden natural, hallaba motivos suficientes para su reproducción.

En su denuncia y explicación de la fetichización de la obra de arte, Bourdieu encontró la manera de integrar el orden simbólico como una dimensión del poder, es decir, de interrogar las relaciones de sentido, en su eficacia para la mantención del orden existente; «la dominación –escribe Bourdieu–aun cuando se apoya en la fuerza desnuda de las armas o del dinero, siempre tiene una dimensión simbólica»[92]. A partir de nociones como «poder simbólico» o «violencia simbólica» señaló formas de dominación que debían su eficacia al hecho de fundarse, no sólo de modo objetivo en las instituciones, sino también de modo subjetivo en los esquemas mentales y corporales constitutivos del *habitus*. Bourdieu llamó «violencia simbólica» a «aquella forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con

[91] BOURDIEU ,P., «Pero ¿quién creo a los creadores?», *op.cit.*, p.218
[92] BOURDIEU, P., *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999.p.227

anuencia de éste»[93], en tanto supone una forma de coerción instituida «por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto a la dominación)»[94]. Por medio de su adhesión corporal al mundo social, es decir de su *habitus*, los dominados contribuían a su propia dominación, porque a través de sus prácticas reconocían, legitimaban, actualizaban, los mismos principios en virtud de los cuales eran dominados. De esto se sigue que aquello digno de ser aprehendido, percibido y producido bajo el estatuto de lo artístico, lo instituido como «arte», haya sido para Bourdieu la cultura dominante, aquella que, por estar legitimada se «reconocía» de ese modo y, aún más, aquella que se legitimaba al ser reconocida.

En *El sentido práctico*, Bourdieu afirmó que «la relación con los posibles es una relación con los poderes»[95]. Los agentes, cuya acción se orientaba a partir del *habitus*, respondían a las potencialidades inscriptas en el espacio social en el que habían sido socializados: reconocían «las cosas por hacer y por decir»[96]. Bourdieu identificó en este reconocimiento práctico –y por lo tanto prerreflexivo–, de las potencialidades objetivas del mundo social, lo que legitimaba y sostenía la dominación.

De este modo articuló en una teoría del poder entendido como «violencia simbólica», los mecanismos circulares de difusión cultural y enclasamiento, que ya había identificado desde sus primeros trabajos.

Estas operaciones puestas en juego en la obra de arte, pero también en todos los productos de la cultura: reconocimiento/desconocimiento, universalización, naturalización, dominación, totalización, explican el interés que Bourdieu tuvo por estos problemas y el lugar central que asumieron en su sociología. El arte con toda su pretensión de universalidad, ofrecía un espacio propicio para poner en funcionamiento un pensamiento sociológico preocupado por desarticular estrategias universalizantes y operaciones de tota-lización.

---

[93] BOURDIEU, P., *Respuestas. Por una antropología reflexiva, op.cit.,* p.120
[94] BOURDIEU, P., *Meditaciones pascalianas, op.cit.,* p.224
[95] BOURDIEU, P., *El sentido práctico, op.cit.* p.104
[96] *Ibídem. p. 144.*

2.7 El arte como bien simbólico

Si las investigaciones de Bourdieu en materia de cultura buscaron remarcar su carácter adquirido, las nociones de «bien simbólico» y «capital» contribuyeron a afianzar esta orientación analítica. Ambas le permitieron, no sólo destacar este carácter sino también colocarlo en relación con el problema de la desigualdad. Bourdieu llegó así a vislumbrar la función social del arte: contribuir a la mantención del orden existente y a la legitimación de las diferencias sociales. Por esta vía afirmó que el arte era «una apuesta de la lucha entre las clases (…)»[97].

> La negación del goce inferior, grosero, vulgar, venal, servil, en una palabra, natural, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse con placeres sublimes, refinados, desinteresados, gratuitos, distinguidos. Es lo que hace que el arte y el consumo artístico estén llamados a cumplir, se quiera o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales [98]

Las nociones de «capital» y «bien simbólico» forman parte de la «teoría de los campos». En efecto, para Bourdieu un campo es un mercado de capitales específicos. Se trata de un espacio de diferencias, producidas por la distribución desigual de lo valorado: los capitales. Distribución que, define a los agentes sociales como portadores de tales o cuales «bienes».

Por consiguiente, en cuanto «bien simbólico», el arte no solo comprometía relaciones de sentido sino también de poder; al reconocer que tanto su existencia social como su percepción adecuada eran el producto de la posesión desigual de los capitales comprometidos en el «campo del arte». De este modo, la noción de «bien simbólico», venía a señalar en el arte tanto una significación como una mercancía.

Desde los inicios de sus investigaciones sobre la cultura, los problemas vinculados a su recepción y consumo, asumieron un lugar privilegiado. Ya fuese a propósito de la recepción de las obras de arte en su relación con los niveles de frecuentación a los museos, o de los usos sociales de la fotografía, la moda, el sistema educativo etc., la interrogación por

[97] BOURDIEU, P., *La distinción*, Taurus, Madrid, 1988. p.45 .
[98] BOURDIEU P., «Consumo cultural» en *El sentido social del gusto, op.cit.*, p. 239.

el consumo cultural antecedió a la interrogación por la producción de la cultura. Construir la categoría de «campo» le significó, en cambio, una herramienta analítica fértil para arti-cular los análisis sobre el consumo de los productos culturales, con aquellos vinculados a los procesos de su producción y circulación. Por lo que se puede afirmar que el problema del arte cobrará unidad y espesor en la medida en que la noción de «campo» se consolide.

En lo referido a la recepción/percepción de los objetos culturales, la noción de campo permitió pensar un espacio de socialización donde se adquirían las competencias puestas en juego en su percepción, reconocimiento y valor. Mediante esta noción las «competencias artísticas» fueron identificadas como «bienes» intercambiables en un espacio circunscripto de la configuración social –el campo del arte, por ejemplo–, cuyo funcionamiento seguía la misma lógica que la de un mercado. En éste los objetos artísticos y las competencias para adquirirlos, se distribuían de modo desigual inaugurando un continuado proceso de lucha por su adquisición y conservación. Al interior del espacio social comprendido en estos términos, la posesión de «competencias artísticas» significaba la posesión de un «capital» escaso y en disputa.

Atender al proceso de socialización mediante el cual se adquirían determinados «bienes simbólicos», abrevó en la elaboración de la noción de «gusto» –especialmente trabajada en *La distinción*–. A partir de ella Bourdieu aclaró los vínculos entre disposición y competencia. El «gusto» expresaba la competencia vuelta disposición corporal. La «competencia artística» –señaló Bourdieu– «se convierte en un disposición inconsciente, en un gusto»[99]. Esta noción le permitió dar cuenta del modo en que una posición diferencial en el espacio social se manifestaba en el principio de las elecciones y de las prácticas, bajo una existencia incorporada.

En lo que respecta a la circulación de los productos culturales, la noción de campo permitió especificar el movimiento mediante el cual una práctica, objeto o persona se institucionalizaban y valorizaban como lo artístico o como artista, y el lugar y rol que en él cumplían, agentes sociales hasta entonces no considerados: los *marchants*, las galerías, los críticos de arte, los editores etc.

Por último, respecto a la producción de dichos productos, la noción de campo le permitió a Bourdieu pensar las relaciones entre: el *habitus*, como cultura incorporada, la po-

[99] BOURDIEU, P., «Cultura y política» en *Cuestiones de sociología*, *op.cit.*, p 240.

sición objetiva ocupada en el espacio social, y las «tomas de posición» que dicha relación hacía posible.

En resumen, con esta nueva herramienta analítica –en lo esencial producida[100] a partir de la década del setenta y puesta a funcionar en todo su potencial heurístico en *Las reglas del arte*–, Bourdieu pensó el arte como un «bien simbólico» o «capital» y lo puso en relación con una economía específica– «un campo»– capaz de ofrecer un marco explicativo al comportamiento de los agentes sociales. En esta línea se entiende que una «teoría de la práctica» en Bourdieu, haya comprometido también a una economía general de las mismas que: «aún tomando prestado su vocabulario de la economía, es un esfuerzo por arrancar las prácticas al economicismo y dejar ver la autonomía relativa (…), el tipo propio de interés y la lógica específica de cada género de prácticas»[101].

La existencia de una lógica económica al interior de cada uno de estos campos permitía ver en la distribución desigual del capital y en las luchas por su apropiación racionalidad que no era la del cálculo consciente y reflexivo.

> La teoría general de la economía de las prácticas caracteriza las razones (en el sentido en que se habla de razón de una función) de las acciones de los agentes como "habitadas por una suerte de finalidad objetiva sin ser conscientemente organizadas con relación a un fin explícitamente constituido; inteligibles y coherentes sin haber surgido de una intención de coherencia y de una decisión deliberada; ajustadas al futuro sin ser el producto de un proyecto o de un plan [102]

Por tal motivo, Bourdieu afirmó que la existencia del arte como «bien simbólico» era inseparable de la constitución de un mercado, cuya lógica económica, paradójicamente resultaba de la negación el mundo mercantil.

> Es en el momento mismo en que se constituye un mercado de la obra de arte cuando, por una paradoja aparente, se ofrece a los escritores y a los artistas la posibilidad de afirmar –en su práctica y en la representación que tienen de ella- la

[100] Para una genealogía de la noción de «campo» VER: MARTINEZ, A. T., *Pierre Bourdieu, razones y lecciones de una práctica sociológica, op.cit*.
[101] MARTINEZ, A.T., *Pierre Bourdieu, razones y lecciones de una práctica sociológica, op.cit.*, p.196
[102] BOURDIEU P., *El sentido práctico*, citado en CHAUVIRÉ C., FONTAINE O. *El vocabulario de Bourdieu*, Atuel, Argentina, Buenos Aires, 2008 p. 48

> irreductibilidad de la obra de arte al status de simple mercancía y, al mismo tiempo, la singularidad de su práctica. [103]

La economía del arte se fundaba así en la denegación del interés económico, y las prácticas artísticas justificaban su singularidad como prácticas «desinteresadas». El trabajo de la sociología consistió en elucidar la verdad objetiva de dicho desinterés: vale decir en dar con el interés eufemizado, disimulado bajo formas simbólicas que, al parecer de Bourdieu, subyacía a toda práctica desinteresada.

Pensar el arte como un «bien simbólico» era el resultado de su inscripción en una «teoría de los campos», y de la práctica centrada en las nociones de *habitus*-campo y del plexo de relaciones establecidos entre ellos. Provista de este marco conceptual, la sociología de Bourdieu accedía a un programa de análisis cuyo objetivo central consistía en establecer una relación desencantada con la creencia en el arte, conociendo la lógica específica del campo y las condiciones sociales objetivas y subjetivas necesarias para su funcionamiento.

En resumen, la construcción del arte como objeto sociológico significó para Pierre Bourdieu el desarrollo de una «teoría de la práctica» y del poder, cuya mayor originalidad quizá haya radicado en colocar al cuerpo, entendido como *habitus*, en el centro de las indagaciones. A la luz de esta teoría, Bourdieu halló una regularidad en los comportamientos sociales sin por ello remitirse al Sujeto de la conciencia como su fundamento. Mediante su noción de habitus, abrevó en un descentramiento del Sujeto. De este modo pudo criticar la idea de artista como «genio creador» y de la obra como «proyecto consciente». En su consideración de las obras como «bienes simbólicos» en disputa, Bourdieu vislumbró los mecanismos mediante los cuales ciertos objetos y prácticas asumían el valor y estatuto de arte, bajo una forma fetichizada, y generó las condiciones teóricas para explicar su eficacia en la mantención del orden social. Por tal motivo, se afirmó que pensar el arte como la práctica de un *habitus* y como un «bien simbólico» producido al interior de un «campo» del arte, tuvieron como consecuencia tanto el descentramiento del sujeto como la desfetichización de la obra de arte.

---

[103] BOURDIEU, P., «El mercado de los bienes simbólicos», *op.cit*. p. 88.

A pesar de haber reconocido que su preocupación por los productos de la cultura estuvo presente desde un comienzo, se tuvo especial cuidado en atender el modo paulatino con el que Bourdieu consolidó sus conceptos principales. En este sentido, las ambigüedades señaladas en torno a las nociones de «competencia artística» y «disposición estética» se identificaron como prolegómenos de una «teoría de la práctica» ya del todo sistematizada hacia la década del ochenta en *El sentido práctico*.

Sin embargo no resulta del todo claro hasta qué punto tales ambigüedades pudieron saldarse con la constitución de su noción de *habitus*. Si el pasaje de la competencia a la disposición, expresada bajo la noción de «gusto», permitía concebir una y otra como diferentes modos de existencia del sentido –conceptual en la primera, corporal en la segunda– no termina de vislumbrarse de qué modo dicho pasaje se llevaría a cabo. ¿Cómo el cuerpo se apropia de un conocimiento conceptual al punto de hacerlo *habitus*? ¿Cómo lo que en un primer momento exige la reflexión puede, con el contacto prolongado y la frecuentación, devenir un comportamiento pre-reflexivo? ¿Cómo, en suma, acontece la génesis del *habitus*? Estos interrogantes serán retomados en el último capítulo donde, a partir de la lectura de Merleau-Ponty, se discuta el abandono que Bourdieu parece haber producido de la noción fenomenológica de «intencionalidad» en su explicación del cuerpo y el *habitus*.

3. Merleau-Ponty: Arte y filosofía. La deriva estética de su pensamiento

El arte ha sido central en la filosofía de Merleau-Ponty. Tanto en lo referido al análisis del fenómeno perceptivo, a sus reflexiones sobre el lenguaje y la expresión o a sus postreras indagaciones metafísicas, el fenómeno estético ha persistido e insistido en su pensamiento. Se trata aquí de seguir la dirección de esa insistencia, de medir su intensidad y propósito.

En primer lugar, es posible decir que Merleau-Ponty toma al arte no tanto como objeto de indagación sino como un medio para pensar. Es su proyecto filosófico el que asume una deriva estética[104]. Merleau-Ponty no piensa *el* arte sino que piensa *con* el arte. Este le ser-virá para establecer sus distancias con la fenomenología ortodoxa, para criticar la metafísica dualista, para dar cuenta del fenómeno perceptivo y del estatuto y la unidad del cuerpo, para indagar en la génesis del sentido –a partir de su noción de «expresión»– y para sentar las bases de una nueva metafísica. Pero no porque funcione como un modelo de algo que acontece en otro lugar bajo su forma auténtica. Merleau-Ponty ve a través del arte y so-bre todo del trabajo artístico la efectiva realización de estas cuestiones y no un mero au-xiliar para ejemplificar su desarrollo argumentativo.

No en vano establecerá desde los inicios de su pensamiento un vínculo y una homología fundamental entre arte y filosofía[105]. En el prólogo a la *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty señalaba;

---

104 Tomamos esta expresión de los trabajos de Luis Álvarez Falcón, cfr.: ÁLVAREZ FALCÓN, L., «El régimen de *phantasia* y la experiencia estética en Merleau-Ponty», en *EIKASIA, Revista de filosofía*, año IV, 21 [noviembre de 2008]; ÁLVAREZ FALCÓN L., *Realidad, arte y conocimiento*. *La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, Ed. Horsori, Barcelona, 2009.

105 Dos consideraciones de importancia: bajo el término «arte» Merleau-Ponty se refirió a una multiplicidad de manifestaciones asociadas a la literatura, la pintura, la poesía, la música, el teatro e incluso, aunque en menor medida, el cine. Se verá más adelante que aquello que para él merece el estatuto de «arte» refiere a las operaciones de «expresión auténticas» y no coincide punto a punto con lo que una formación social dada asume bajo ese título. Por otro lado, resulta preciso advertir que las periodizaciones utilizadas por Merleau-Ponty –al referirse al «arte moderno» o al «arte clásico» deben ser comprendidas desde un punto de vista filosófico antes que estético. Como señala Mariana Larinson «el término "clásico" no se corresponde ni con el arte greco-romano, ni con el arte clásico contrapuesto al romántico, sino más bien a la llamada metafísica "clásica" del siglo XVII y al arte del renacimiento italiano. El "arte moderno", ubicado muchas veces a comienzos del siglo XX se refiere de manera eminente a la pintura de Cézanne de la segunda mitad del XIX.» [Cfr. LARINSON MARIANA, «Merleau-Ponty: filosofía y pintura» en *Cuadernos de estética aplicada*, n°8, jan-jun 2010, www.revistaviso.com.br p.11]. Será en la literatura y la pintura de esa época donde Merleau-Ponty ubicará un esfuerzo de expresión similar al que identificaba y proyectaba en su modo de concebir la filosofía.

> La fenomenología es laboriosa como la obra de Balzac, la de Proust, la de Valery o la de Cézanne: con el mismo género de atención y de asombro, con la misma exigencia de conciencia con la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente. [106]

El énfasis puesto en el carácter laborioso del arte pone al descubierto una característica que será medular en sus investigaciones: el haberse centrado en el proceso de producción, en la actividad y la experiencia artística antes que en la indagación del arte como objeto o práctica acabada. En este sentido María del Carmen López Sáenz señala que:

> La fenomenología genética de Merleau-Ponty, su concepción abierta de la racionalidad, su interrogación por los orígenes del sentido explican que su interés por el proceso de producción de la obra de arte sea superior a su tratamiento de la obra en tanto que producto. Lo que le importa es la actividad de pintar y no su resultado (…)[107]

Esta precisión permite identificar el lugar que ocupa el fenómeno artístico en la obra de Merleau-Ponty y sus diferencias respecto de Pierre Bourdieu. Al comprender el arte como la «práctica» de un «*habitus*» acontecida al interior del «campo del arte», Bourdieu afirmaba en simultáneo la necesidad y exigencia de pensarla tanto en su dimensión objetiva como subjetiva. Desde una perspectiva objetiva entendió el arte como un producto o bien acabado y sometido a la economía propia del campo en cuestión: un «bien simbólico» y un «capital». Desde su dimensión subjetiva la concibió producida por ciertas disposiciones corporales habituales. No hay en él una prioridad analítica que enfatice el arte como producto respecto del arte como práctica de un *habitus.* Esto en razón de que «nociones como las de *habitus*, campo y capital pueden ser definidas, pero sólo dentro del sistema teórico que ellas constituyen, jamás en forma aislada»[108]. Sin embargo, sí hay en Bourdieu algo que no se presenta en el filósofo: un especial interés por elucidar el modo en que determinadas prácticas y objetos al legitimarse como artísticos intervienen en los procesos de distinción,

---

[106] MERLEAU-PONTY MAURICE, *Fenomenología de la percepción*, Fondo de Cultura económica, México, 1957, p.XX.
[107] LOPEZ SÁENZ, MARIA DEL CARMEN, «M. Merleau-Ponty, estética y ontología» en *El arte como racionalidad liberadora*, Universidad nacional de educación a distancia, Madrid 2000 p. 54
[108] BOURDIEU P., «La lógica de los campo» en *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo. México 1995 p.63

enclasamiento social y dominación. En cambio, la atención puesta por Merleau-Ponty al trabajo del artista por sobre el producto terminado y su circulación social, resulta de su definición del arte como «operación de expresión infinita e inacabada» y –como se verá más adelante– ha sido solidaria a su crítica al Museo. Allí Merleau-Ponty identificaba el desprecio por el esfuerzo de expresión artístico:

> Esto explica en parte el menosprecio merleaupontyano de los museos, las bibliotecas, etc. como meros muestrarios de objetos desencarnados, que se desentienden del oscuro y lento alumbramiento de la creación, ignoran que está llena de interrogaciones, se desinteresan del esfuerzo artesanal realizado minuto a minuto por el artista en la sombra; se olvidan en definitiva del acto de gestación de la obra y se acercan a ésta como si se tratara de un objeto autogenerado que esta-ahí dado de una vez para siempre. Merleau-Ponty, por el contrario, valora la pintura por su relación con el trabajo humano (…) [109]

Si fue con la filosofía que Merleau-Ponty comparó la obra de arte, resulta pertinente restituir –aunque sea en términos generales– algunos ejes centrales de su proyecto. Fundamentalmente en lo referido a su ontología y a su concepción de la filosofía como «interrogación radical». A continuación se avanzará sobre estas cuestiones bajo el propósito de contribuir a vislumbrar el modo en que Merleau-Ponty comprendió el arte así como para precisar algunos elementos que serán útiles a la hora de avanzar hacia un diálogo con Pierre Bourdieu.

3.1 El proyecto filosófico de Merleau-Ponty

Pensar lo impensado *de* la metafísica

A lo largo de su obra Merleau-Ponty ha insistido en la reflexión sobre el origen del sentido y su relación con el fenómeno perceptivo. Reflexión que supuso el desarrollo de una nueva concepción del cuerpo y del sujeto cuyos contornos delineó a partir de la crítica a la metafísica dualista. Sabido es que su obra ha tomado posición respecto tanto del intelectualismo como del empirismo, empresas de conocimiento en las que –pese a sus dife-

[109] *Ibídem*, p.60

rencias manifiestas–, el filósofo ubicaba un denominador común: pensar el cuerpo como una cosa objetiva y tratar las cuestiones relativas a la relación del hombre con el mundo a partir de la noción de representación y de pares oposicionales tales como corpo-ralidad/conciencia, percepción/intelección, sujeto/objeto, etc. En este marco, la apuesta de Merleau-Ponty puede concebirse como la de una búsqueda por producir una revalidación filosófica del cuerpo y la vida perceptiva. Apuesta que, tal como señala Claude Lefort, es posible identificar con la de pensar lo impensado *de* la metafísica:

> A la pregunta: ¿de dónde viene el privilegio reconocido al cuerpo? Habría pues, que responder: de la función que Merleau-Ponty le cree asignada por la metafísica, una función que hace de aquel el objeto por excelencia de su negación y, en cuanto tal, le da estatuto de objeto de una ciencia.[110]

El desprecio sistemático que la metafísica produjo sobre la dimensión de lo Sensible fue precisamente lo que permitió que Merleau-Ponty pudiera pensarla. En la negación que ella efectuó del cuerpo vivido se encontraban las condiciones para abrirlo al registro de lo pensable; «tarea que se torna posible si se escruta el objeto de la negación (el cuerpo) como ese objeto que ella (la metafísica tradicional) produce sin poder alojarlo en su propio dis-curso.»[111] El cuerpo así entendido es el impensado *de* la metafísica y no el impensado *por* la metafísica. Las preposiciones no son aquí azarosas ni intercambiables y las diferencias entre ambas comprometen un modo nuevo de entender la tarea del pensamiento y de la propia filosofía. Decir que el cuerpo es lo impensado *por* la metafísica presupone dos co-sas: por un lado que éste es un objeto al que tanto la metafísica como la filosofía merleaupontyana apuntarían con mayor o menor precisión. Por otro, señala la posibilidad de reconocer aquello que la metafísica pudo y no pudo pensar, como si el conocimiento que ésta produjo fuese un cúmulo de elementos positivos sobre los cuales resultaría posible hacer un inventario. Como dijo Merleau-Ponty – aunque a propósito de la obra de Husserl–, esto implicaría «equivocarse sobre la obra y sobre el pensar»[112]. Decir que el cuerpo, tal co-mo Merleau-Ponty lo entiende, es el impensado *de* la metafísica compromete entonces una concepción

[110] LEFORT, CLAUDE, «El cuerpo, la carne» en *Merleau-Ponty y lo político*, Prometeo, Buenos Aires, Argentina 2012 p.116
[111] LEFORT, C., *Ibídem,* p.116
[112] MERLEAU-PONTY, M., «El filósofo y su sombra», en *Signos*, Seix Barral, Barcelona 1973, p.196

especifica de la tarea del pensamiento y de la filosofía: «pensar-dirá Merleau-Ponty, no es poseer objetos de pensamiento, es circunscribir mediante ellos un dominio para pensar, que por lo tanto no pensamos todavía»[113]. Así, el cuerpo en su relación vivida con el mundo es la sombra de la filosofía precedente, su «impensado»: aquello que no pen-só y, sin embargó, abrió al pensamiento futuro.

3.2 El pensamiento como expresión y no-coincidencia. La «soberanía del horizonte».

Al decir que el pensamiento de un autor no puede ser entendido como una posi-tividad posible de inventariar –en tanto siempre comprometen y a la vez producen un «im-pensado»–, Merleau-Ponty delineará una concepción del pensamiento que renuncia a con-siderarlo en términos objetivos. Tal como plantea Josep María Bech, Merleau-Ponty –recu-perando la noción de «in-pensado» de Heidegger–, produjo una historiografía del pensa-miento inspirada en la vida perceptiva. En este sentido podría decirse que él traspone a la historia de la filosofía esta constatación fundamental: las cosas en la percepción nunca pre-sentan simultáneamente todos sus aspectos posibles sino que conllevan escorzos que, aun-que potencialmente perceptibles, se sustraen no obstante a la percepción efectiva. De modo que tanto la percepción como el pensamiento presuponen un movimiento de figura/fondo, de donación/retraimiento. Toda percepción supone e implica escorzos no percibidos, todo pensamiento abre y supone un impensado.

> Todo ocurre como si el pensamiento manifiestamente «pensado» por un autor histórico conllevara siempre un pensamiento «posible». Este pensamiento virtual ni fue en su momento explícitamente pensado por el autor histórico, ni ha sido pensado más tarde por los estudiosos (es el in-pensado al que se refiere Heidegger), pero sin duda podrá ser pensado cuando sobrevengan las condiciones históricas idóneas. Conviene insistir en que se trata de un pensamiento que no ha sido jamás *pensado:* no es una referencia a aquello que el autor pensó o que es plausible que pensara, pero que por circunstancias de índole diversa no llego a pensar.[114]

[113] Ibídem. P.196
[114] BECH, J.P., *Merleau-Ponty, Una aproximación a su pensamiento*, Anthropos, Barcelona, 2005, p86

> En general, el pensamiento de un filósofo nunca es una colección de nociones astringentemente definidas, de argumentos que responden a problemas invariables, y de conclusiones que liquidan tales problemas .Si las conclusiones evalúan una andadura meditativa que fue transformada en «obra» por la interrupción, siempre prematura, del trabajo de toda una vida, el pensamiento del filósofo no puede ser definido sólo por sus logros, ya que también incluye aquello que, a pesar de haberlo intentado, nunca alcanzó a pensar. Desde luego este «in-pensado» debe venir garantizado por las palabras que lo delimitan o circunscriben. Pero éstas han de ser comprendidas junto con sus implicaciones laterales, y no partiendo únicamente de su significación manifiesta y frontal. [115]

Lo radical del pensamiento merleaupontyano es que esa relación entre algo que se da a la percepción (la figura) y algo que se sustrae a ella (el fondo) –movimiento trasponible al trabajo del pensamiento–, es ineliminable. Nunca la figura se da sin la presencia de un fondo implícito, o lo que es lo mismo, nunca la percepción ni el pensamiento se dan sin «horizontes». En líneas muy generales, –y sin pretensiones de profundizar en una noción por lo demás compleja–, resulta necesario señalar que Merleau-Ponty retomó la noción de «horizonte» de la filosofía de Husserl para explicar el modo en que se da y el trabajo incesante que compromete toda percepción y todo pensamiento. Si percibir y pensar supone encontrar horizontes que se retraen cuando nos aproximamos a ellos, el horizonte es pues «un condicionante imposible de eliminar pero indefinidamente elusivo»[116]. En la filosofía de Merleau-Ponty, pensamiento y percepción serán caracterizados como operaciones de expresión infinitas y por definición inacabadas que jamás pueden coincidir consigo mismas en tanto siempre se dan en el marco de un «horizonte soberano» y elusivo.

> Ocurre, en resumen, que ni la percepción ni el conocimiento coinciden consigo mismos («una volubilidad infatigable hace que las ideas se alteren desde el mismo instante en que nacen, como si las afectara una "necesidad de expresarse" que no se sosiega jamás) y mucho menos coinciden, a su vez, con las cosas percibidas o pensadas («la cosa [espacial o temporal] como diferencia, como trascendencia, como estando siempre "detrás", más allá, lejana. El presente mismo no es

[115]MERLEAU-PONTY M., *Résumés de cours*. Collège de France (1952-1960) pp. 159, 160, citado en BECH, J.P., *Merleau-Ponty, Una aproximación a su pensamiento*, Anthropos, Barcelona, 2005, p.92
[116] BECH, J.P., *op.cit*., p.42

> coincidencia absoluta sin trascendencia, […] es imposible aprehenderlo desde cerca, en las pinzas de la atención»).[117]

En este sentido Josep María Bech reconoce que los múltiples aspectos del pensamiento de Merleau-Ponty están enlazados por una característica común: la persistente defensa del pensamiento de la no-coincidencia, al cual nuestro autor denomino también «de la disensión o *écart*», «de la no-posesión transparente», y de «la no-fusión».[118]

Merleau-Ponty renunciará a la coincidencia entre el Ser y el pensar que le habían dado su fisionomía al Sujeto de la metafísica tradicional, para desarrollar una filosofía de los procesos cognitivos y perceptivos entendiéndolos, no como la traducción ni la representación de objetos positivos y acabados sino, más bien, como operaciones de «expresión».

A partir de la noción de «expresión» buscará suprimir la dicotomía interioridad-exterioridad y donará al pensamiento de un estatuto corporal. En tanto fenómeno expresivo el pensamiento no existe como una idealidad desencarnada. En oposición a las teorías intelectualistas –que veían en la expresión la traducción de un pensamiento acabado–, Merleau-Ponty entenderá que «la palabra, en quien habla, no traduce un pensamiento ya hecho sino que lo realiza»[119]. El pensamiento es inseparable de las expresiones, de las palabras que le brindan su materialidad, y por consiguiente su función no es la de representar objetos ni ideas sino realizarlos, producirlos[120].

Una perspectiva semejante –tendiente al desarrollo de una teoría antimimética y anti-objetiva de los procesos cognitivos y organizada a partir de la noción de «expresión»– supuso también un nuevo modo de concebir la verdad. Si el pensamiento no es una idealidad a la que la expresión apuntaría para representarlo y para brindarle una manifestación adecuada –ya que pensamiento y expresión son una y la misma cosa–, entonces la verdad no

---

[117] BECH, J. M., *op.cit.*, p.38, cita de MERLEAU-PONTY M., *Lo visible y lo invisible*, 1964, p.249

[118] *Ibídem*., p.37

[119] MERLEAU-PONTY MAURICE, «El cuerpo como expresión y el habla» en *Fenomenología de la percepción*, *op.cit.*, p. 195.

[120] Se verá más adelante que una consideración semejante, responde únicamente a lo que Merleau-Ponty entendió como «palabra hablante», en tanto que lenguaje instituyente, y no es extensible a cualquier tipo de expresión ya instituida. Sin embargo, esto no obtura el desarrollo argumentativo aquí expuesto orientado a indicar la inexistencia de las idealidades por fuera de su encarnación expresiva. Así lo afirmó Merleau-Ponty, en *Lo visible y lo invisible*, «la sedimentación es el único modo de ser de la idealidad». Cfr. MERLEAU-PONTY,M., *Lo visible y lo invisible,* Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.

podrá ser entendida como adecuación ni como representación. En este sentido, Josep María Bech señala que entre 1948 y 1950, la teoría de la expresión reorienta la totalidad del proyecto filosófico de Merleau-Ponty. En adelante le permitirá redefinir la noción de pensamiento, producir una crítica radical a la idea de representación y avanzar en el desarrollo de una nueva teoría de la verdad.

> Este planteamiento acoge una crucial actitud revisionista: la concepción de la verdad que ha prevalecido hasta nuestros días, y que la describe como claridad sin mácula, como transparencia intachable y, sobre todo como coincidencia absoluta, encubre en realidad un entramado de contradicciones. Una definición de «verdad» que a todos los efectos substituya a la verdad convencional, una vez constatado el carácter aporético de ésta, deberá resignarse a aceptar una «coincidencia parcial» o, como Merleau-Ponty también dice, tendrá que contentarse con una coincidencia de lejos (*de loin*).[121]

Una actitud semejante tiene por lo menos dos consecuencias centrales: por una lado, redefinir el pensamiento en términos de «interrogación radical» y, por otro, producir una nueva noción de verdad sostenida en una ontología para la cual el ser nunca está completamente acabado ni es inmediato sino que está transido por una negatividad interna, que en términos de Merleau-Ponty será llamado «trascendencia»[122] y cuya realización exige un trabajo de expresión constante.

3.3 La filosofía como interrogación radical

Que la filosofía sea «interrogación radical» refiere a una serie de aspectos centrales del pensamiento de Merleau-Ponty. En primer lugar, compromete un modo de concebir al Ser como apertura, indeterminación, multiplicidad horizóntica, como lo «invisible» y no como presencia, fundamento, positividad. A su vez, indica la disolución de la dicotomía sujeto-objeto a favor de una relación de co-pertenencia y entrelazamiento entre quien inte-rroga y

[121] BECH, J. M., *op.cit.* p 46

[122] Para Merleau-Ponty la noción de «trascendencia» debe ser entendida como «un ser que por principio está a distancia, para quien la distancia es un nexo y con el cual no podría haber coincidencia.» VER: MERLEAU-PONTY,M., «La filosofía dialéctica» en *Filosofía y lenguaje*, cursos en el Collège de France, 1952-1960, Proteo Bueno Aires, 1969, p.64

lo interrogado. Asimismo apunta a pensar el tipo de relación y comunicación entre las diversas empresas del pensamiento. Por último, indica la orientación y el propósito de la empresa filosófica: interrogar la «realidad originaria» en cuanto experiencia pre-objetiva, pre-reflexiva y primordial. En lo que sigue se buscará especificar estas cuestiones, aunque más no sea someramente, a los efectos de propiciar una lectura más rigurosa del modo en que Merleau-Ponty concibió el quehacer filosófico.

No ha cesado Merleau-Ponty de interrogar el propósito y la naturaleza de la filosofía. En buena medida su obra significó la reflexión y la puesta en práctica de un nuevo modo de concebir la tarea del pensar filosófico. Empresa cuyo sentido se esclarece a partir de la crítica que hizo de la epistemología moderna en la que identificó una relación de co-nocimiento que «trueca nuestra pertenencia al mundo por un sobrevuelo del mundo»[123]. Merleau-Ponty llamó «pensamiento de sobrevuelo» a aquella concepción del conocimiento basada en la afirmación de un sujeto epistémico capaz de una visión sobre su objeto: pura, imparcial y proferida desde ningún lugar –atópica–. Desde esta perspectiva, la filosofía se definía «como apropiación intelectual del mundo que se enuncia a sí misma por la coin-cidencia entre el discurso teórico y la realidad por él determinada»[124]; y el filósofo como «poder absoluto de ideación que sobrevuela el mundo y domina el espectáculo»[125].

No es de extrañar que una ontología de la apertura y el inacabamiento, como la que Merleau-Ponty se propuso desarrollar, haya mantenido sendas críticas con esta filosofía cuyos presupuestos epistémicos reducían el mundo a un espectáculo susceptible de ser objetivado por la soberanía de la conciencia. La ruptura que llevará adelante confluirá en un nuevo propósito para la filosofía: habiendo rechazado sus pretensiones posesivas, ésta se asume como interrogación. Devenida interrogación la filosofía no se reducirá a un conjunto de tesis y enunciados acabados proferidos por un «sujeto puro»; y esto en razón del horizonte insuprimible que, a juicio de Merleau-Ponty, impide la coincidencia del pensar consigo mismo y con el Ser.

[123] MERLEAU-PONTY M., *Lo visible y lo Invisible*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010. p.59
[124] CHAUÍ DE SOUZA, *Merleau-Ponty La experiencia del pensamiento*, Colihue, Buenos Aires, 1999, P. 66
[125] *Ibídem*, p. 100

> Afirma Merleau-Ponty que el pensamiento se decide por una interrogación de alcance auténticamente radical cuando impone un «carácter abierto» a sus propios cuestionamientos, aceptando su constitutiva subordinación a un «horizonte» más o menos tiránico. El hecho de que éste retroceda cuando el pensador se aproxima a él, en vez de frustrar las ambiciones del pensamiento corrobora su carácter «abierto».[126]

De este modo, Merleau-Ponty negó que la filosofía fuese posesión intelectual y –afirmándola como pensamiento de la no-coincidencia, de la desviación, del *ècart*–, la definió como «des-posesión»: «la filosofía no puede ser un pensamiento total y activo, o sea una posesión intelectual, ya que aquello que hay que aprehender es una desposesión. La filosofía no está por encima de la vida, en una posición de sobrevuelo, sino que está por debajo de ella»[127]. En adelante la «interrogación» será la dimensión propia del discurso filosófico.

> Al parecer de Merleau-Ponty, en suma, la contrapartida «afirmativa» del concepto negativo de «no-coincidencia» no puede ser otra que la concepción de la filosofía como «interrogación radical», o sea el exacto contrario del pensamiento resignado a su propia disolución en beneficio de la cosa investigada[128]

Al concebirla bajo estos términos su filosofía abandonó todo *principium* o punto de partida. Según De Souza Chauí, Merleau-Ponty rechaza tres principios tradicionales: la tradición naturalista que sitúa a la Naturaleza como absoluto en sí –de donde los seres se infieren por relaciones de género, especie y diferencia específica–, la tradición de la subjetividad que sitúa a la conciencia como punto de partida o las antropologías filosóficas de donde nacen los diversos humanismos –en cuyos planteos el hombre es puesto como comienzo–, y la tradición lógico-teológica que plantea al Verbo como principio. En la nota de trabajo que cierra *Lo visible y lo invisible*, Merleau-Ponty señala:

> Mi plan: I lo visible- II la Naturaleza -III el logos. Debe ser presentado sin ningún compromiso con el humanismo, tampoco con el naturalismo ni con la

[126] BECH, J. M, *op.cit.*, p.52
[127] MERLEAU-PONTY M. citado en BECH, J. M., *op.cit*., p.64
[128] *Ibídem*., p.58

> teología. Se trata, precisamente, de mostrar que la filosofía ya no puede pensar siguiendo ésta escisión: Dios, el hombre, las criaturas (…)[129]

De modo que, desprovista de principios, rechazando su tarea como la acción de un sujeto constituyente y sin pretensiones posesivas, la filosofía apuntará a un Ser indeterminado, que no es principio sino *quiasma*, entrelazamiento: «el quiasma, entrelazamiento o entrecruzamiento reversible del mundo, de la animalidad y del hombre, anula la idea de *principium* o de *principia*»[130].

Al comprender el pensamiento y la filosofía bajo estas coordenadas Merleau-Ponty se resistió a concebir al Ser como presencia absoluta, positividad, acabamiento. En efecto, su trabajo le restituyó importancia a lo «discontinuo», lo «invisible», la «ausencia»; «es preciso restituir a lo percibido su aspecto alusivo y discontinuo. En modo alguno el contacto agota la cosa. La cosa es presencia pero también es ausencia»[131].

En tanto siempre está dado en el marco de un horizonte elusivo e ineliminable el Ser es multiplicidad abierta, indefinida y compuesta por vínculos de «implicación recíproca». En esta dirección el desarrollo de su ontología apuntó a disolver las clásicas dicotomías entre cuerpo y conciencia, sujeto-objeto, yo y mundo. Su «convicción preponderante (…) es que las cosas son una fracción de la misma realidad sensible a la que pertenece la propia mirada».[132] Definido como «intraontología» u «ontología de la carne», su proyecto ontológico se asentó sobre nuevas nociones tales como las de entrelazamiento/*quiasmo*, reversibilidad, visible/invisible, orientadas a pensar un ser de indivisión, «*Ineinander*», «inserción recíproca» o «complicidad promiscua» de todo con todo.

Por consiguiente, la interrogación como dimensión propia del discurso filosófico supone renunciar a la pretensión de la filosofía de ser la expresión justa de un orden natural del mundo. Es en virtud de la indeterminación constitutiva del Ser, de su carácter irremediablemente abierto, que –retomando la expresión de Lefort– la filosofía está «condenada a la interrogación».

---

[129] MERLEAU-PONTY M., *Lo visible y lo invisible*, *op.cit.*, p. 242
[130] CHAUÍ DE SOUZA, *op.cit.*, p. 67
[131] Palabras pronunciadas en el *Collège de France* el año 1956, según refiere Xavier Tilliette en: «La démarche ontologique de Merleau-Ponty», *Maurice Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, Paris 1993, p.378, citado en BECH, J. M., *Merleau-Ponty, Una aproximación a su pensamiento*, op.cit., p.71.
[132] *Ibídem*, p.64

> ¿Qué ocurre con la filosofía cuando adquiere la convicción de estar condenada a la interrogación? (…) ¿No vuelven extraña [las obras pasadas], acaso, la empresa de la filosofía presente, desde el momento en que, manteniendo el voto de una reflexión radical, ya no cree en un orden natural del mundo, garante de la expresión justa?[133]

Desprovisto de garantías y órdenes fijos que limiten su propio devenir, el pensamiento lleva adelante la exigencia continuamente renovada de pensar. Es la ausencia de fundamento lo que le brinda a la filosofía su carácter interrogativo. Y será esta misma ausencia lo que le llevará a Merleau-Ponty a concebir las obras como empresas abiertas, como «llamados» a pensar y, por lo tanto, a renunciar a considerarlas como positividades enumerables dignas de un propietario.

En este marco, la interrogación filosófica no debe ser entendida como una ausencia provisoria de saber que podría colmarse. Tampoco el papel del filósofo como una conciencia interrogadora que se relaciona con el mundo al igual que un sujeto frente a un objeto o un «para sí» frente a un «en sí». Por el contrario, la idea de un pensamiento abierto e interrogativo señala la imposibilidad de una distinción semejante y la relación de «entrelazamiento» (*empiètement*) del sujeto con el mundo.

> La interrogación parece destinada a perpetuarse por el solo hecho de que impide pensar la distinción entre un sujeto y un objeto, de que no tiene, hablando con todo rigor, ni punto de origen ni término, de que se efectúa *en* el Ser, de que la distancia que hace surgir es una distancia del Ser al Ser, y, finalmente, de que el hombre que interroga no hace más que someterse a una necesidad donde se enuncia la paradoja de su pertenencia al mundo que no es en sí sino en la medida en que es para él. [134]

Tal como señala Esteban García, la afirmación «yo soy un cuerpo», que Merleau-Ponty sostuvo en *Fenomenología de la Percepción*, implicó una redefinición del sujeto moderno[135] y de los caracteres con los que había sido concebido tras cinco siglos de reflexión

---

[133] LEFORT, C., *op.cit.*, p. 34

[134] LEFORT, C., «La idea de *ser bruto* y de *espíritu salvaje*», *op.cit.*, p. 40

[135] Existen disidencias entre los exégetas de Merleau-Ponty respecto de las derivas que la noción de sujeto esbozada en *La Fenomenología de la Percepción*, asumió a lo largo de su obra. Cuestión que vuelven poco rigurosa una consideración acotada de estos problemas. Sin embargo, no se pretende aquí sino indicar, casi como en negativo, la escisión que la filosofía merleaupontyana produjo respecto de la tradición moderna.

filosófica. El sujeto ya no será entendido como pensamiento, autonomía, autoconciencia y capacidad constituyente sino que a partir de una «encarnación de la conciencia» será re-definido en términos de «cuerpo». Esto siempre y cuando se entiendan los términos «sujeto» y «cuerpo» bajo la clave de inteligibilidad que Merleau-Ponty se esforzó en producir.

> La definición del sujeto como cuerpo y viceversa, significa evidentemente una redefinición de ambos términos, sujeto y cuerpo. Por un lado el cuerpo-sujeto de la percepción no es para Merleau-Ponty el cuerpo anátomo fisiológico, ya que éste es el cuerpo objetivado subsidiario de la partición cartesiana entre la sustancia pensante y extensa. El proyecto merleaupontyano consiste entonces en redefinir la corporalidad tal como es vivida, y esto significa abordar el cuerpo, entre otras cosas, como posibilidad de movimiento, como comportamiento, como sujeto de habitualidades motrices (…)[136]

Cuerpo y mundo ya no serán dos términos capaces de existir independientemente sino que formarán parte de una estructura única: «cuerpo-mundo». En este sentido, De Souza Chauí señala que la figura del espectador desencarnado– el *kosmotheoros*– cede su lugar al sujeto como «vidente». En tanto vidente el sujeto es «cuerpo», pero cuya exis-tencia no se da a título de una cosa, o una mera materia [*res extensa*] enfrentada al mundo sino que forma parte de él: «[…] está hecho [con la] misma carne del mundo, él la *refleja*, él la invade y ella lo invade a él […]»[137]. Se trata de un vidente que no sobrevuela el mundo sino que, en tanto encarnado, está desde ya inserto en aquello que solicita su mirada.

3.4 La filosofía como des-posesión: la tradición como olvido de los orígenes

---

En este sentido se acompañarán las posiciones que apuntan a considerar las reflexiones merleaupontyanas acerca del sujeto como sujeto carnal, como sujeto cuerpo, bajo el signo de una continuidad que ha persistido hasta en sus últimos trabajos. Otras posibilidades interpretativas apuntan a distinguir un planteo inicial más ligado a las filosofías de la conciencia y ubicable en la *Fenomenología de la percepción,* de las consideraciones postreras, en las que los desarrollos ontológicos de Merleau-Ponty a partir de nociones como la de «carne», habrían disuelto la tematización del cuerpo-sujeto o de un yo-cuerpo a favor de un ser de indivisión y promiscuidad ontológica. Cfr.: BARBARAS, R., *Le torunant de l´expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998, WALDENFELS, BERNHARD, «Perception and Structure in Merleau-Ponty, *Research in Phenomenology*, New Jersey, Humanities Pres, Vol. X, 1980.

[136] GARCIA, E., «La encarnación de la conciencia en la filosofía de M. Merleau-Ponty y sus consecuencias respecto de la concepción moderna del sujeto», en *Ágora-papeles de filosofía*-,Vol.24 n°2 pp.: 199-227, 2005.

[137] MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo Invisible*, *op.cit*., p. 219

La filosofía como des-posesión y trabajo interrogativo también alude al modo en que Merleau-Ponty pensó la relación que mantienen entre sí las diversas empresas de pensamiento. Concebido como des-posesión e interrogación y no como un cumulo de tesis o enunciados, el quehacer filosófico pone al descubierto la temporalidad del pensamiento: su relación con el pasado y su apertura al porvenir.

A los efectos de vislumbrar el modo en que el pensamiento pasado instituye una historia y la especificidad de su temporalidad, Merleau-Ponty recurrirá a las nociones de «sedimentación» y «tradición». Por «tradición» entenderá el movimiento en virtud del cual los sentidos permanecen, sedimentan y constituyen la historia a partir de un vínculo específico mantenido entre el presente, el pasado y el porvenir: el «olvido». En *El filósofo y su sombra* –un ensayo dedicado a Husserl– Merleau-Ponty retomó de su maestro la noción de tradición como «olvido de los orígenes». En esta línea, el pasado de la filosofía –aquello que la llevo a ser lo que es en su presente–, no es algo del orden de una posesión in-telectual, sino que por el contrario, es algo que se vive y continúa por su propio olvido. La noción de «sedimentación» vendrá a precisar este tipo de apropiación que resulta del ol-vido de lo apropiado;

> (..) Este olvido es característico de toda tradición o sedimentación. La prueba de que ha habido progreso es precisamente el olvido. Es una quimera aspirar a una generatividad espiritual que no consista en olvido. Después de la *Stiftung* [operación instituyente] viene el vaciado de sentido o *Sinnentleerung*, es decir, el olvido de los orígenes, el tradicionalismo, la sedimentación[138]

La «tradición» es pues, vínculo con un origen que no es tenido en cuenta, un origen que –siendo olvidado, es decir sedimentado–, no se posee pero que nos hace progresar. E incluso más, nos hace progresar precisamente a causa de su propio olvido: «esta imposible posesión de cuanto ha sido pensado a lo largo del tiempo, paradójicamente, explica el poder del pasado sobre el pensamiento (…)».[139]En este sentido la tradición es des-posesión. Que el origen no se posea significa que la relación con el pasado del pensamiento no compromete al orden de las ideas y su apropiación por medio del entendimiento. Razón por la cual,

[138] MERLEAU-PONTY MAURICE, *Notes de cours au Collège de France*, 1855-1959 et 1960-1961 p.76 citado en BECH, J.P., *op.cit.*,p.181
[139] BECH, J.P.,*op.cit*., p.83

Merleau-Ponty entenderá que la noción de tradición articula una crítica a las filosofías de la conciencia: «las relaciones que se establecen entre el filósofo y las obras de sus antecesores no pueden traducirse en términos de la filosofía de la conciencia»[140]. Esto en virtud de que dicha relación no exige el concurso de la captación intelectual sino de la «reasunción» por el cuerpo.

Una perspectiva de esta naturaleza señala un modo de lectura y de acercamiento al pensamiento pasado que desdeña por igual tanto a la lectura objetiva como a la crítica interna. Se trata, al parecer de Merleau-Ponty, de restituir un impensado a partir del «contacto» con la obra, «el in-pensado sólo puede aparecer por contacto»[141], es decir reasumiendo la tarea de volver a «pensar por nuestra cuenta».

> O sea que la lectura atenta y pormenorizada de los textos históricos conduce a buscar su sentido, no [entre las cosas que han sido afirmadas], sino entre la articulación que está latente entre tales «cosas», siempre en el bien entendido que para acceder a ellas no hay más remedio que [pensar por nuestra cuenta][142]

Volver a pensar por nuestra cuenta, tal es la orientación de la re-activación del sentido que Merleau-Ponty señala a partir de la noción de «reasunción»: «cada científico, artista, artesano, hombre "común" o filósofo realiza la reactivación del sentido cuando reabre el campo del pensar, del ver o del decir»[143]. Tal reactivación o reapertura sólo es posible en la medida en que la filosofía siempre puede suscitar más pensamientos de los que ya contiene y que, incapaz de reducirse a un conjunto de tesis, debe ser entendida como un tra-bajo constantemente recomenzado e inacabado, «la interrogación filosófica no tiene fin»[144].

En cuanto supone la reasunción de lo ya pensado y su apertura al porvenir, la interrogación filosófica –pero como se verá también el arte–, es siempre histórica y se revela como comunicación de un tiempo a otro. De este modo la filosofía expresa un movimiento de intercambio entre problemas y soluciones, preguntas y respuestas, cuya verdad no está dada por su remisión a una instancia soberana y exterior. Antes bien, la relación entre la ig-

---

[140] LEFORT, CLAUDE, *op.cit*., p.36
[141] MERLEAU-PONTY M., *Notes de cours sur L´origine de la géometrie de Husserl* citado en BECH, J.P., *op.cit.*, p.90
[142] BECH, J. M., *op.cit.*,p.90
[143] CHAUÍ DE SOUZA, *op.cit.*, p.39
[144] *Ibídem*, p.21

norancia, los problemas, las preguntas, y el saber, las soluciones, las respuestas, jamás logra una paridad tal que permita reducir el déficit y la precariedad de conocimiento. Si esto fue-se posible el sentido no sería abierto e indeterminado y la filosofía sería capaz de coincidir y adecuarse a las cosas: sería saber absoluto. Ambas cuestiones que la propia noción de «interrogación» viene a discutir.

El carácter siempre situado del filósofo –y el hecho de que sea un ser que está en el mundo–, hace que la tarea filosófica jamás pueda ser pensada como «un juicio llevado en alto sobre la vida, sobre el mundo, sobre la historia, como si el filósofo no estuviera en él»[145]. Con lo cual los términos mismos de la interrogación filosófica –lo que es posible pensar y preguntar– son siempre históricos, «aprendemos con Merleau-Ponty que las preguntas son interiores a nuestra vida y a nuestra historia, donde nacen, mueren o se transforman si conseguimos responderlas»[146]. El carácter histórico de la filosofía no sólo indica que el saber que produce no es absoluto, sino que además la pone bajo la tarea de expresar «el devenir del saber en nosotros». En este sentido la filosofía es «sentido en devenir»;

> (…) Que ella [la filosofía] es un sentido en devenir, que se construye a sí mismo, en concordancia consigo mismo y en reacción contra sí mismo, que una filosofía es necesariamente una historia (filosófica), un intercambio entre problemas y soluciones. Cada una de las soluciones parciales transforma el problema inicial, de suerte que el sentido de conjunto no preexiste sino como un estilo preexiste a unas obras y de pronto parece anunciarlas.[147]

Por consiguiente, la filosofía es histórica –pues al reasumir el pasado forma parte de una tradición–, pero en la medida en que se proyecta hacia un futuro y trasciende su contexto histórico, continúa la tradición y hace la historia. Este movimiento del saber y del sentido caracterizado por la reasunción del pasado y la proyección hacia el futuro está implí-cito en la idea de «devenir» e indica un modo de concebir el carácter inacabado del sentido. En cuanto jamás está acabado y cerrado sobre sí, la verdad filosófica no consistirá en su fiel

[145] MERLEAU-PONTY M., *Elogio de la filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2006 p. 23
[146] CHAUÍ DE SOUZA, *op.cit.*, p.16
[147] MERLEAU-PONTY M., *Elogio de la filosofía*, *op.cit*., p. 16

expresión: su tarea y su función serán « (…) registrar este pasaje del sentido, más que la de tomarlo como un hecho consumado».[148]

> (…) sólo han sido filósofos en la medida en que, al mismo tiempo se negaban el derecho a instalarse en el saber absoluto y en la medida en que enseñaban, no este saber sino su devenir en nosotros. Lo que hace al filósofo es el movimiento que reconduce sin cesar del saber a la ignorancia y de la ignorancia al saber, y una suerte de reposo en ese movimiento.[149]

En este sentido, lo verdadero en Merleau-Ponty, no consistirá en la adecuación a una instancia externa, sino en el enlace de un pensamiento presente con un pensamiento pasado: «sucede, en otras palabras, que la verdad filosófica enlaza unas filosofías con otras y las conmina a comunicar entre sí, de modo parecido a como las diversas percepciones de una misma realidad se integran unas con otras»[150.] Este modo de concebir la verdad parece ser lo que lo llevó a referirse a ella como un «centro virtual» al que apuntarían las diversas experiencias de pensamiento.

> (…) la verdad no es coincidencia de una conciencia consigo misma, ni adecuación del intelecto a las cosas, sino centro virtual al que se dirigen las palabras y las ideas, sin jamás poseerlo, porque, al no ser representación, no se presta a la apropiación intelectual.[151]

De lo dicho hasta aquí se desprende que lo que se suprime en la concepción de la historiografía que sostiene Merleau-Ponty es la noción misma de «obra» como una totalidad cerrada adjudicable a una conciencia constituyente. Las diversas empresas filosóficas ya no serán identificadas a partir de la adecuación de un autor a su obra o de la conciencia a la expresión sino, más bien, como la pertenencia común a una misma búsqueda. Por consiguiente, lo que une a las diversas empresas de pensamiento –y hace de la filosofía comunicación–, es su participación en una interrogación infinita, que se revela histórica –pues

[148] *Ibídem*, p.10
[149] MERLEAU-PONTY M., *Elogio de la filosofía*, *op.cit*., p.8
[150] BECH, J.P., *op.cit.*,p.88
[151] DE SOUZA CHAUÍ, *op.cit*.,p.23

siempre es *en* el mundo donde el filósofo interroga–, pero que a la vez, siempre trasciende su contexto histórico instituyendo sentidos capaces de abrirse a en el futuro.

La noción de horizonte trabajada anteriormente ya preanunciaba la crítica merleaupontyana a la noción de «obra» como algo acabado y total. Si los pensamientos pasados no están completos ni circunscriptos en un momento del tiempo sino que, –al ser sobrepasados por un horizonte– se proyectan hacia el futuro y dan a pensar, se comprende que comunicar con los filósofos precedentes sea reunirse con ellos en su impensado.

Ha sido este modo de concebir la empresa del pensamiento lo que le permitió a Merleau-Ponty desarrollar un programa de indagación a partir del cual reconocer aquello que, aun no habiendo sido pensado por sus antecesores, ellos no obstante, le permitieron pensar. Este es el sentido de las palabras con las que Lefort identificaba la revalidación filosófica del cuerpo y la vida perceptiva como la apuesta por pensar el impensado *de* la metafísica. Y este es también el camino que le permitirá a Merleau-Ponty borrar las fronteras entre el discurso filosófico y otras empresas de expresión e incluso ver en esfuerzos de pensamientos por lo demás heterogéneos la confluencia de una interrogación común.

Es posible deducir de este modo de concebir la empresa filosófica como: desposesión, interrogación, tradición, en definitiva como comunicación y apertura a lo impensado, un movimiento orientado a quitarle todo fuero especial a la filosofía. Que ésta pueda encontrarse en esfuerzos de pensamiento y de expresión por demás disimiles se debe al hecho de que no tiene territorio privilegiado sino que está «por doquier y en parte alguna».

Se atisba de este modo, los caminos que le han permitido a Merleau-Ponty emparentar la filosofía y el arte. Si bien, en lo que sigue, se habrá de precisar detenidamente este vínculo, huelga aclarar que no es sólo en la actividad artística donde Merleau-Ponty encuentra esfuerzos de pensamiento similares a la filosofía. Ya en la serie de conferencias dadas en la radio francesa hacia 1948 publicadas bajo el titulo *El mundo de la percepción*, él comenzaba apreciando en el pensamiento contemporáneo una dirección similar a la asumida por su concepción de la filosofía.

> En estas conversaciones me gustaría mostrar que en una gran medida es ignorado por nosotros, mientras permanezcamos en la actitud práctica o utilitaria; que hizo falta mucho tiempo, esfuerzos y cultura para ponerlo al desnudo, y que

> uno de los méritos del arte y del pensamiento moderno (con esto entiendo el arte y el pensamiento desde hace unos cincuenta o setenta años) es hacernos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar.[152]

Ahora bien, si la filosofía es interrogación, aquello sobre lo que se interroga es el ser pre-objetivo, cuyo redescubrimiento definirá la empresa fenomenológica tal como Merleau-Ponty la concibió.

3.5 El ser pre-objetivo

La filosofía como interrogación de la experiencia originaria

Que la empresa filosófica sea concebida en términos de interrogación radical compromete, según se ha visto, el modo en que Merleau-Ponty concebía al Ser como ser de indivisión. Su intraontología u ontología de la carne desarrollada de un modo más sistemático en sus últimos trabajos, volverá ilusoria la posibilidad de acceder a un conocimiento de la realidad desde una perspectiva completamente exterior (objetivismo) o interior (subjetivismo). Al parecer de Merleau-Ponty la realidad no está nunca completamente acabada y lo externo y lo interno, el adentro y el afuera no son más que un pliegue de un tejido único e indiviso. De modo que, como se ha dicho, quien conoce pertenece a la misma rea-lidad que quiere conocer. Sin embargo, no es el propósito de Merleau-Ponty abolir la dis-tancia entre el sujeto y el mundo, suponiendo entre ambos una relación de identificación. Podría decirse que su propuesta rechaza tanto la idea de una realidad cerrada y acabada a la que la conciencia tética y el pensamiento objetivador podría acceder, como a una pre-tendida fusión intuitiva con las cosas. En esta dirección, señala Josep María Bech,

> (…) sería erróneo suponer que Merleau-Ponty pretende abolir la distancia entre el sujeto y el mundo. En realidad se propone todo lo contrario: aspira a preservar la «trascendencia» de las cosas y del mundo, siempre teniendo en cuenta que «trascendencia» es para nuestro autor un sinónimo de «horizonte» soberano.[153]

---

[152] MERLEAU-PONTY, M., *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008 p.9

[153] BECH, J.P., *op.cit.*,p.65

Sin embargo, en Merleau-Ponty esta distancia entre el sujeto y el mundo es producida como segregación o pliegue de un Ser indiviso y señala la relación de co-pertenencia ontológica que hace del hombre un ser-en-el-mundo.

> Se trata por tanto de una realidad que en modo alguno está cerrada sobre sí misma, con lo cual la relación que mantenemos con ella no puede ser imputada a nosotros. De hecho debe ser atribuida a la propia realidad: no es impropio afirmar, discrepando del pensamiento moderno, que el vínculo humano con la realidad forma parte de la realidad misma. Pertenecemos a ella aun cuando no nos sea posible identificarnos con ella.[154]

Si la realidad no es del orden de lo exterior al sujeto y por consiguiente susceptible a una mirada objetivadora «desde ningún lugar» sino del orden de un único Ser, abierto, inacabado, ambiguo del que el hombre forma parte, se comprenden entonces los límites del pensamiento objetivador que Merleau-Ponty no dejará de señalar. Una ontología de esta naturaleza tiene como corolario un nuevo propósito para el conocimiento filosófico. En adelante su tarea será interrogar este ser «preobjetivo», este ser primordial, anterior a la escisión sujeto-objeto y a todo pensamiento objetivador.

En esta dirección es posible decir que Merleau-Ponty definirá el proyecto de la filosofía en tanto «interrogación radical» como la indagación del «suelo primordial» del cual las idealizaciones de la ciencia e incluso la propia noción de «sujeto puro» sólo son sus derivados: «únicamente esta búsqueda del estrato originario merece ser llamado «cuestionamiento radical»[155].

> Es necesario que el pensamiento de ciencia-pensamiento de sobrevuelo, pensamiento del objeto en general- se vuelva a situar en un "hay" previo, en el sitio, en el suelo del mundo sensible y del mundo trabajado, tal como está en nuestra vida, para nuestro cuerpo; no ese cuerpo posible del que se puede sostener que es una máquina de información, sino este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y a mis actos.[156]

---

[154] *Ibídem*., p.68
[155] *Ibídem*., p.51
[156] MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el espíritu*, Biblioteca del hombre contemporáneo, Paidós, Buenos Aires, 1977. p. 11

De modo que es plausible identificar en el pensamiento de Merleau-Ponty la consideración de una experiencia originaria –un «hay» previo a las tematizaciones de la conciencia, al análisis reflexivo y a las construcciones de la ciencia–, vinculado a la experiencia perceptiva y la apertura corporal al mundo. Sin embargo, esta experiencia no es «originaria» en el sentido de que subsiste como una plenitud positiva de la que la em-presa fenomenológica debiera dar cuenta. Aun cuando Merleau-Ponty, en *Fenomenología de la percepción,* le asigne a la fenomenología una suerte de tarea exhumatoria, ésta no debe confundirse con una especie de actividad arqueológica cuyo propósito consistiría en elucidar una realidad ya dada, una positividad primordial constante e inmediata.

> En un sentido, lo que quiere [el proyecto de la *Fenomenología de la percepción*], es revelar la infraestructura corporal que sostiene el edificio de nuestras representaciones, hacer redescubrir la forma del mundo percibido a través de un trabajo comparable al del arqueólogo, pero este descenso hacia las capas profundas se distingue absolutamente de la búsqueda de un fundamento positivo[157].

El «retorno a las cosas mismas», a una «*hay*» previo no debe confundirse con la postulación de una positividad a la espera de ser exhumada, « [nunca se accede a la cosa misma], ya que [la trascendencia de la cosa obliga a admitir que solo es plenitud en la medida en que es inagotable]» [158]. De modo que la filosofía como interrogación de esta realidad originaria supone un modo innovador de pensamiento que en nada se asemeja a un simple retorno a lo inmediato ni coincide con la experiencia bruta del sentido común; «es un error suponer que la vida nos ofrece ya hecha la filosofía de la percepción»[159]

> A este respecto es preciso no olvidar que los «fenómenos» en sentido fenomenológico, por lo pronto, en modo alguno nos son simplemente dados, (…), y que aun cuando la exigencia de volver al origen es rigurosamente fenomenológica, lo originario (la automostración fenoménica como estrato primigenio de la experiencia) sólo puede ser alcanzado o rememorado después de

[157] LEFORT, CLAUDE, «¿Qué es ver?» en *Merleau-Ponty y lo político*, *op.cit*., p.137
[158] MERLEAU-PONTY M., *Lo visible y lo invisible*, *op.cit*., p.178 citado en BECH, J.M, *op.cit.*, p. 72
[159] MERLEAU-PONTY M., *La structure du comportement, Paris 1942* p.236 en BECH, J.M., *op.cit.*, p. 74

> una labor prolongada y difícil que excluye las aproximaciones instantáneas e intuitivas. [160]

Que el acceso a esta realidad originaria no sea inmediato es lo que está a la base de la caracterización de la filosofía merleaupontyana como una filosofía negativa y de la no-coincidencia cuya tarea principal consistirá en una indagación dedicada a elucidar los prejuicios que ocultan esta experiencia primordial. La radicalidad con la que Merleau-Ponty asume esta tarea es lo que le permite decir a Claude Lefort[161] que todo el propósito de la *Fenomenología de la percepción* podría resumirse en su título introductorio: «los prejuicios clásicos y el retorno a los fenómenos». Tal es también el sentido del redescubrimiento del cuerpo como el impensado *de* la metafísica con el que se inauguraba el presente capitulo. Merleau-Ponty accede a un nuevo modo de concebir el cuerpo y la vida perceptiva de modo indirecto poniendo en suspenso los prejuicios que lo encubren. De ahí que establezca su posición impugnando otras teorías, e incluso más, que su propio discurso «parezca alimentarse de los mismos discursos que critica».[162] Este trabajo indirecto y negativo de la filosofía puede también identificarse en el uso que Merleau-Ponty hace de lo patológico: la enfermedad le enseña –bajo la forma del rechazo– la especificidad y naturaleza del cuerpo y la percepción.

La filosofía entonces no accede a lo originario inmediatamente, puesto que lo originario no es un sustrato, una positividad que permanece a la espera de ser exhumada, «la realidad originaria no puede ser aprehendida directa e inmediatamente porque en cierto modo, (…), está [privada de sí misma]»[163]. Por tal motivo Merleau-Ponty considera que la filosofía como interrogación de este estrato primordial exige un esfuerzo creador: «el Ser es lo que exige de nosotros creación para que tengamos experiencia de él»[164]. Este esfuerzo creativo debe ser entendido a partir de la noción merleaupontyana de «expresión».

A grandes rasgos, puede señalarse que el concepto de «expresión» en la filosofía de Merleau-Ponty indica un nuevo modo de pensar la institución del sentido fuera del paradigma intelectualista –para el cual ésta consistía en un mero envoltorio de una idea exis-

---

[160] BECH, J. M., *op.cit.*, p. 74
[161] LEFORT, CLAUDE, *Merleau-Ponty y lo político*, *op.cit*., p. 117
[162] BECH, J. M., *op.cit.*, p. 73
[163] *Ibídem*, p. 76
[164] MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, *op.cit*., p. 176

tente de suyo por fuera de su encarnación expresiva– y del paradigma empirista–que veía en la expresión el montaje de articulaciones nerviosas–. Por el contrario, para Merleau-Ponty el sentido expresado no antecede al acto mismo de expresión. A su juicio, en la expresión, lo presentado y la manera en que se presenta a la mirada son inseparables. De modo que el sentido no existe sino en su manifestación expresiva. Distingue, Merleau-Ponty dos sentidos de este término. Por un lado, una «expresión primera», que corresponde al momento de institución de un sentido nuevo dentro de un campo de sentidos ya insti-tuidos; por el otro, una «expresión segunda», «que retoma lo que se encuentra sedimentado en este campo de sentidos ya instituidos»[165]. En este orden de cosas, para Merleau-Ponty el arte y la filosofía pondrían de manifiesto dos modalidades de expresiones primeras, tam-bién llamadas auténticas o instituyentes.

Si el acceso a la experiencia originaria –que define lo propio del arte y de la filosofía– exige un trabajo expresivo, se concluye que ésta antes que una positividad revela el modo originario en que el sentido se instituye. Con lo cual es acertado afirmar que a partir de sus reflexiones sobre el arte y la filosofía, Merleau-Ponty exhibe el dinamismo de una institución originaria de sentido.

Arte y filosofía participan por igual de esta operación expresiva en virtud de la cual un sentido nuevo se instituye. De ahí que las investigaciones de Merleau-Ponty en torno al arte se inscriban al interior de una «Teoría de la expresión»: «el arte y la pintura aparecen como modos ejemplares del fenómeno expresivo y nos permiten comprender las carac-terísticas propias de la operación expresiva»[166], «lo que llamamos idea está necesariamente vinculado a un acto de expresión y le debe su apariencia de autonomía».[167].

En su modo de concebir la expresión, Merleau-Ponty ha sostenido un acercamiento a la experiencia estética y a la experiencia del pensamiento desde una perspectiva anti-mimética y antirepresentacionalista; «el arte no es una imitación ni una fabricación siguiendo los deseos del instinto o del buen gusto. Es una operación de expresión».[168] De modo que, a su juicio, el arte no tendría por objeto representar ni imitar sino antes bien dar acceso a nuevas significaciones, a un acontecimiento originario de sentido que por defi-

[165] LARINSON MARIANA, «Merleau-Ponty: filosofía y pintura» en *Cuadernos de estética aplicada*, n°8, jan-jun 2010, www.revistaviso.com.br p.5
[166] *Ibídem*, p.1
[167] MERLEAU-PONTY M., *Fenomenología de la percepción*, *op.cit*., p.427
[168] MERLEAU-PONTY M., «La duda de Cézanne» en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona 2000, p.44

nición es infinito e inacabado y que puede ser identificado con el acceso a una experiencia originaria de igual naturaleza.

Tal como señala María del Carmen López Sáenz, fueron los pintores modernos los que, al parecer de Merleau-Ponty, se anticiparon a los filósofos en el descubrimiento de los contornos de la ontología primordial. Y es el arte moderno el que, a través de un esfuerzo expresivo, recuperaría un sentido originario del mundo: «la pintura de Cézanne pondrá en suspenso los hábitos y revelará el fondo de naturaleza inhumana sobre el que reposa todo lo constituido y sobre el que el ser humano se instala»[169]. Esta suerte de *epojé* estética, es decir de puesta en suspenso de los hábitos constituidos –que Merleau-Ponty suele señalar como los «prejuicios del mundo»–, hacen del arte un trabajo interrogativo similar al de la filosofía. Incluso, si tanto la filosofía como el arte no tienen como propósito acceder una experiencia primordial que funcionaría como sustancia, sino de dar cuenta de ella a través de un esfuerzo expresivo que por principio jamás llegará a alcanzarla, se comprende entonces la tesis radical sobre la que pivoteará la empresa fenomenológica tal como Merleau-Ponty la ha concebido: «el mundo fenomenológico no es la explicitación de un ser previo, sino la fundación, los cimientos del ser; la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad»[170]

La puesta en suspenso de los prejuicios del mundo que ocultan el acceso a la men-tada experiencia pone de manifiesto que el trabajo filosófico no coincide con el modo en que el mundo se hace presente como ya dotado de sentido. Como habrá de verse más ade-lante, si es posible adjudicar esta inmediatez del sentido a la relación hábito-mundo, habrá que considerar que la filosofía y también el arte exigen su puesta en tensión.

Por consiguiente, la experiencia primordial a la que estaría aludiendo Merleau-Ponty, no puede confundirse con la «experiencia del sentido común». Este punto habrá de ser fundamental a la hora de pensar el proyecto merleaupontyano a la luz de los aportes de Pierre Bourdieu. A modo de avance, podría decirse que, entendida en estos términos, la «experiencia originaria» que el arte vendría a expresar, en modo alguno es la *doxa* del campo artístico. Será contrariando esta *doxa* –a través de la puesta en suspenso de los hábitos adquiridos y los sentidos comunes propios de cada campo–, que el arte y la filosofía acce-

[169] ÁLVAREZ FALCON, LUIS, «El régimen de phantasia y la experiencia estética en Merleau-Ponty», en *EIKASIA, Revista de filosofía*, año IV, 21 (noviembre de 2008) p. 84 www.revistadefilosofia.org
[170] MERLEAU-PONTY M., *Fenomenología de la percepción, op.cit.,* p.XIX

derían a la expresión de lo originario. Esta cuestión puede considerarse capital a la hora de evaluar el esfuerzo de la fenomenología merleaupontyana. Si bien más adelante se avanzará sobre ella detenidamente, su mención en este apartado resulta oportuna fundamentalmente para alertar sobre un malentendido que ha entorpecido la comprensión de la fenomenología y que Josep María Bech tiene la virtud de señalar;

> El malentendido según el cual las filosofías de inspiración fenomenológica proponían el retorno a las vivencias inmediatas de la conciencia ingenua, presuponiendo que la experiencia fenomenológica de la percepción coincide con la experiencia ingenua del sentido común, ha solido entorpecer la comprensión del legado husserliano. En el caso de Merleau-Ponty, este prejuicio ha hecho creer a numerosos lectores que acceder a la experiencia descrita en sus obras no requiere esfuerzo analítico o reflexivo alguno.[171]

Se puede pensar que esta no-coincidencia constitutiva entre la operación de expresión y la realidad originaria también es lo que propició una deriva estética en el pen-samiento de Merleau-Ponty. Ante la exigencia de acceder a una realidad originaria por principio inaccesible, Merleau-Ponty se valió de diferentes modos de expresión: en espe-cial del arte. De ahí que se haya señalado que él no piense *el* arte sino *con* el arte. Incluso su propio estilo, el uso sistemático y prodigioso de la inflexión metafórica, indican el es-fuerzo expresivo en el que se vió comprometido. Merleau-Ponty, al igual que el trabajo del artista, debió realizar un uso creativo del lenguaje, no pensar mediante significaciones sedimentadas, mediante expresiones segundas. Aun cuando haya usado los mismos términos –cuerpo, expresión, conciencia– su operación siempre consistió en «sacudirlos» para hacerles decir algo nuevo. A juicio de Josep María Bech, su rechazo por un lenguaje directo, segundo, ya instituido radicó en lo fundamental en que es «(…) el propio [lenguaje directo] el que suscita en cierto modo el [pensamiento de sobrevuelo]» [172].

Por consiguiente, la deriva estética del pensamiento de Merleau-Ponty también se deja ver en el uso que hizo del lenguaje y brinda un aspecto más en común con el arte.

---

[171] BECH, J. M., *op.cit.*, p. 74
[172] BECH, J. M., *op.cit.*, p. 66

En lo que sigue se precisará esta deriva estética a partir de la indagación de tres o-bras: *La duda de Cézanne* [1948], *La prosa del mundo* (1952/1969), *El lenguaje indirecto y las voces del silencio* [1960] y *El ojo y el espíritu* [1964]. Una elección semejante, si bien no pretende agotar la totalidad de sus reflexiones, es fiel al propósito que aquí se ha bus-cado: propiciar una mirada de conjunto capaz de medir la persistencia de un pensamiento li-gado al arte, su dirección y su alcance.

4. El arte en la evolución del pensamiento de Merleau-Ponty

4.1 La década del cuarenta: arte y cuerpo

La elucidación del fenómeno perceptivo

Son conocidas las discusiones entre los comentadores y estudiosos de Merleau-Ponty sobre el modo con que debe ser concebida la evolución de su trabajo. En algunos casos se la ve en términos de etapas en las que prevalecería una continuidad tanto problemática como conceptual –pese a intereses nuevos o renovados– y, en otros, desde una perspectiva rupturista que identifica en sus últimos trabajos el abandono radical de una herencia moderna y subjetivista todavía persistente, pese a las intenciones manifiestas de apartarse de ella. Si bien no se abordarán aquí estas discusiones, se arriesgarán de modo general y esquemático algunas etapas en el desarrollo del trabajo de Merleau-Ponty, en las que resulta posible identificar diversos acentos con los que el arte lo acompañó en el curso de sus investigaciones.

Bajo este propósito puede decirse que durante la década del cuarenta, Merleau-Ponty hizo del arte la ocasión para especificar la naturaleza corporal del sujeto y el fenómeno de la percepción. Tal parece su objetivo cuando en *Fenomenología de la percepción* [1945] comparó el cuerpo con la obra de arte; «no es con el objeto físico con que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte»[173]. La recuperación del arte moderno,–en donde Merleau-Ponty identificó especialmente la pintura de finales del siglo XIX y principios del XX– puede considerarse solidaria con su propósito de aplicar el método fenomenológico a la descripción del fenómeno perceptivo.

Como señala Mariana Larinson[174], el hecho de que para Merleau-Ponty Cézanne haya sido el exponente privilegiado de lo mejor de la pintura moderna, se debe a que identificó en él la liberación del ideal clásico de la representación sobre el que se sostenía la pintura figurativa. Las deformaciones en sus dibujos, la prioridad del color por sobre el contorno, su persistente interés en la Naturaleza e incluso aún su propia vida, hacían del trabajo del

[173] MERLEAU-PONTY, M. «La síntesis del propio cuerpo » en *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.167

[174] LARINSON MARIANA, «Merleau-Ponty: filosofía y pintura», en *Viso Cuadernos de estética aplicada*, n°8 jan-jun/2010, disponible en www.revistaviso.com.br

pintor la expresión de una búsqueda análoga a la de la fenomenología: redescubrir los fenómenos, la perspectiva vivida en la experiencia más allá del pensamiento objetivo.

En «La duda de Cézanne», un artículo compilado en *Sentido y Sinsentido* (1947) [175], Merleau-Ponty afirmó que, en las investigaciones del pintor hay «fidelidad a los fenómenos»[176]. El trabajo sobre su obra le permitió a Merleau-Ponty mostrar los avances que su propia filosofía realizaba en la elucidación del problema de la percepción, el cuerpo y el sentido.

4. 1.2 El cuerpo como ser-en-el-mundo

Percepción y expresión en la filosofía de Merleau-Ponty

La prioridad asignada al arte en la filosofía de Merleau-Ponty permitió afirmar que su pensamiento había asumido una deriva estética. Desde *Fenomenología de la percepción* [1945] Merleau-Ponty vislumbró entre el arte y la filosofía un programa en común: la interrogación de la apertura corporal y perceptiva al mundo entendida como experiencia originaria. En lo que sigue se desarrollarán los aspectos principales de su teoría de la percepción y de la expresión bajo el propósito de comprender su concepción de la «expresión artística» y su vínculo con el cuerpo como *ser-en-el-mundo*.

Las nociones de «comportamiento» y de cuerpo como *ser-del-mundo* que fueron desarrolladas en *La estructura del comportamiento* [1942] y *Fenomenología de la percepción* [1945], apuntan a pensar un vínculo originario y pre-objetivo con el mundo y a la conciencia como conciencia encarnada. La adopción de esta perspectiva tuvo la intención de superar la alternativa del «en si» y el «para sí», de la cosa y la conciencia como elementos exteriores unos de otros, que Merleau-Ponty reconoció tanto en el empirismo como en el intelectualismo y que, a su juicio dificultan –si no hacían imposible– elucidar el fenómeno de la corporalidad. En este sentido, el propósito de Merleau-Ponty se inscribe

[175] Si bien este artículo se publicó en 1947, Bernhard Waldenfels [«Visión plástica. Merleau-Ponty tras las huellas de la pintura»] señaló que Claude Lefort afirmaba que su escritura se había producido hacia 1942. Esta precisión permitiría conjeturar que, o bien se escribió con anterioridad a la *Fenomenología de la percepción* (1945) o durante el proceso de su escritura. Como sea, la cercanía de ambas obras manifiestan una problemática en común, cuestión que contribuye a sostener la esquematización aquí expuesta sobre el arte en la evolución del pensamiento de Merleau-Ponty.

[176] MERLEAU-PONTY, M., «La duda de Cézanne» en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona 2000 p. 39

siempre en la exigencia de re-establecer un tipo de contacto pre-objetivo y prerreflexivo con el mundo que subtiende las operaciones de la inteligencia y la reflexión pero que se da con independencia a ellas.

En este marco, el cuerpo no es un objeto del mundo, como concebía el empirismo, ni una representación de la conciencia, como lo entendía el intelectualismo. En *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty señaló que el fenómeno de la corporalidad tiene importantes consecuencias filosóficas en tanto compromete una nueva definición del ser: el cuerpo no es objeto (cosa) ni hecho psíquico (conciencia), sino un «tercer tipo de ser» al que se referirá como «ser-del-mundo». Ni cosa ni conciencia, ni sujeto ni objeto, el cuerpo está atravesado por una radical ambigüedad.

El privilegio otorgado al fenómeno perceptivo es solidario de esta nueva concepción del cuerpo. La percepción es entendida como una apertura al mundo anterior al pensamiento objetivo, es decir pre-objetiva, y como una operación producida por el cuerpo entendido como «cuerpo fenomenal» o «cuerpo propio». Para Merleau-Ponty la unidad del cuerpo no es el producto de una sumatoria de partes exteriores unas de otras, sino la unidad de un «comportamiento». Se trata de un cuerpo solicitado por la situación, polarizado pos sus tareas, en suma, tendido hacia al mundo y a los otros,

> El cuerpo no es más que un elemento en el sistema del sujeto y de su mundo, y la tarea le arranca lo movimientos necesarios por una especie de atracción a distancia, como las fuerzas fenomenales en acción en mi campo visual me arrancan, sin cálculo, las reacciones motrices que establecerán entre si el mejor equilibrio, o como las usanzas de nuestro medio, la constelación de nuestros auditores, nos arrancan inmediatamente las palabras, las actitudes, el tono que resulta conveniente; no porque busquemos camuflar nuestros pensamientos o cómo agradar, sino porque somos literalmente lo que los demás piensan de nosotros y lo que nuestro mundo es.[177]

A esta concepción del cuerpo, como parte de un sistema cuerpo-mundo-otro, le subyace el reconocimiento de una intencionalidad corporal a la que Merleau-Ponty llamó

[177] MERLEAU-PONTY,M., *Fenomenología de la percepción*, *op.cit*. p. 123

«intencionalidad operante». La noción de «intencionalidad operante»[178] es retomada por Merleau-Ponty de la filosofía de Husserl. En una referencia explícita a Brentano, Husserl señalaba el carácter intencional de la conciencia, al ser siempre conciencia de *algo* y no sustancia o *res cogitans*. El carácter «operante» indica que esta apertura a *algo* le pertenece originariamente al cuerpo. Es el «cuerpo propio» o cuerpo fenoménico el que, en virtud de la «intencionalidad operante», está siempre orientado al mundo y solicitado por él. Ahora bien, según Merleau-Ponty esta relación que el cuerpo mantiene con el mundo no debe ser pensada según los parámetros de un pensamiento causal y objetivante, como si cuerpo y mundo fueran totalidades cerradas e independientes unas a otras: «partes extra partes». En este sentido, el cuerpo no compromete un polo de actividad en relación a un mundo como polo pasivo. Lo que hace que el cuerpo y el mundo formen un sistema o como también indicó Merleau-Ponty retomando a la *Gestaltheorie*, una forma (*Gestalt*), es que ambos mantienen una relación de implicación reciproca que imposibilita distinguir qué viene del mundo y qué viene del cuerpo. Así, la percepción y la motricidad como intencionalidades del cuerpo, es decir, como modos originarios de apertura al mundo, presuponen una comunión y como una comunicación con él.

> Hemos aprendido a poner en duda el pensamiento objetivo, y hemos tomado contacto, más acá de las representaciones científicas del mundo y del cuerpo, con una experiencia del cuerpo y del mundo que aquellas no consiguen reabsorber. Mi cuerpo y el mundo no son ya objetos coordinados el uno al otro por medio de relaciones funcionales del tipo que establece la física. (…) Tengo el mundo como individuo inacabado a través de mi cuerpo como facultad de éste mundo, y tengo la posición de los objetos, no en una implicación lógica (…) sino en una

[178] En *Ideas II* Husserl señaló la existencia de una intencionalidad del cuerpo a la que denominó «operante». Merleau-Ponty retomó esta noción y la convirtió en una pieza clave en su filosofía. Josep María Bech señala que Merleau-Ponty le rechazó a Husserl el no haber abordado el alcance filosófico de esta noción, a la que habría considerado perjudicial para su fenomenología. Cfr. BECH, J.M *Merleau-Ponty, Una aproximación a su pensamiento*, Anthropos, Barcelona, 2005 p.116. Para profundizar en la noción de «intencionalidad operante» VER: RAMIREZ COBIÁN M.T., «Intencionalidad y virtualidad. Merleau-Ponty: filósofo de la realidad virtual», en *Merleau-Ponty desde la fenomenología*, Sociedad española de fenomenología, Madrid, 2008, p.223., PFEIFFER, M.L., «Intención e intencionalidad. Aportes para aclarar un equívoco.», en *ÉNDOXA*, Series Filosóficas, n.°16,UNED, Madrid, 2002. pp. 255-270. GARCIA, B.A., «La intencionalidad operante en Merleau-Ponty», en *Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía*, vol. II, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, España, 1997.

> implicación real, y porque mi cuerpo es movimiento hacia el mundo, el mundo es punto de apoyo de mi cuerpo[179]

4.1.3 El cuerpo como «esquema corporal» y el hábito

La inherencia y co-pertencia del cuerpo al mundo y del mundo al cuerpo llevó a Merleau-Ponty a la elaboración de la noción de «esquema corporal»: «el esquema corporal es una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo»[180]. Desarrollada fundamentalmente en *Fenomenología de la percepción*, esta noción le permitió especificar el tipo de unidad del cuerpo y, a la vez, evitar «los prejuicios del pensamiento objetivo» en los que, según Merleau-Ponty había caído la Psicología Clásica en sus explicaciones sobre el tema. Por ejemplo, al hablar de «esquema corporal» el asociacionismo entendía una unidad sensomotora e intersensorial establecida a través de asociaciones entre las diversas partes del cuerpo y producida durante el curso de la experiencia. Así se encaminaban hacia una explicación del «esquema corporal» como el «residuo de una cenestesia consuetudinaria», reduciendo la experiencia vivida del cuerpo a un mosaico de sensaciones aisladas que era el resultado una concepción objetiva del mismo.

Los análisis de casos patológicos como el miembro fantasma, en los que el paciente mantiene la sensación de un miembro después de su amputación o la aloquiria, en la que los estímulos presentes a un lado del cuerpo son percibidos como si se hubiesen presentado en el lado opuesto, le sirvieron a Merleau-Ponty para poner de manifiesto que el cuerpo posee una espacialidad y una unidad que desborda las definiciones que de ella había dado la psicología clásica y lo colocaron ante la exigencia de nuevas explicaciones capaces de hacer comprender esos fenómenos. Fueron los aportes de la *Gestaltheorie* los que le permitieron reformular dichas definiciones al adoptar la noción de forma (*Gestalt*) y aplicarla al cuerpo.

La estructura de *Gestalt* refiere a una totalidad que antecede y que es más que la mera suma de sus partes. Por consiguiente, la unidad del cuerpo, en tanto forma (*Gestalt*), no es el resultado de un aglomerado de órganos yuxtapuestos en el espacio, ni sus diversas partes están desplegadas unas al lado de las otras como el cenicero puede estar al lado del libro. El cuerpo se mantiene como una posesión indivisa, una totalidad que se organiza y adopta una

[179] MERLEAU-PONTY,M., *Fenomenología de la percepción*, *op.cit*. p 362
[180] *Ibídem.*, p. 118

postura en relación a las tareas que a cada momento lo solicitan. Con lo cual, no es necesario conocer las coordenadas objetivas del espacio, medir sus longitudes y ángulos para mover el cuerpo. Es el cuerpo quien en vistas a sus tareas actuales o posibles se organiza sin la necesidad de intervención del intelecto.

Pero no basta con decir que se trata de una totalidad a la que no se accede por mera sumatoria. Si la unidad del cuerpo es en situación; si se da siempre en relación a sus tareas, hay que advertir que el espacio exterior, los objetos manipulados y las tareas comprometidas, funcionan como anexos de la espacialidad corporal. Tal como lo ejemplificó Merleau-Ponty, la pluma del sombrero forma parte del cuerpo de la señora que lo porta. Sin necesidad de recordar su presencia a cada momento, se mueve como si efectivamente el sombrero y la pluma formara parte de su cuerpo; o, para quien baila tango, los movimientos de su *partenaire* forman parte de los movimientos propios y, sin intervención del pensamiento, conoce el lugar de sus piernas y de las piernas del otro y es capaz de moverse y hacer mover en la efectuación de la marca. La pluma del sombrero de la señora y el *partenaire* del bailarín son apéndices del cuerpo, extensiones de la síntesis corporal.

De este modo, el «esquema corporal» compromete una unidad que trasciende los límites objetivos del cuerpo. La apertura intencional del cuerpo al mundo hace posible que entre ambos no haya una relación de exterioridad, sino que estén envueltos uno en otro; permite que el cuerpo se anexione al mundo, que «organice el mundo dado según los proyectos del momento» y que éste a su vez dirija los movimientos del cuerpo como «los letreros de un museo dirigen al visitante»[181].

Comprender la espacialidad del cuerpo propio como *Gestalt* exige pensarla no sólo como una totalidad indivisa a la que no se accede por mera sumatoria, sino en relación a su estructura de figura-fondo. Diversas regiones del cuerpo en el movimiento se presentan como figuras sobre el fondo indiferenciado del espacio corporal y a su vez la totalidad del cuerpo surge como fondo ante el cual puede aparecer el objeto como propósito de la acción. Por ejemplo, en el movimiento de tomar un objeto la totalidad de mi espacio corporal se me presenta como un fondo sobre el cual puede destacarse la figura de mi mano en su actividad de manipulación y el objeto propiamente dicho como figura en relación al fondo de mi

[181] *Ibídem.,* p. 129

cuerpo que se organiza en vistas a esa tarea. Por lo tanto, entre espacio corporal y espacio exterior se establece un « (…) sistema práctico, siendo aquel el fondo sobre el que puede destacarse, o el vacío ante el que puede aparecer el objeto como objetivo de nuestra acción (…)»[182].

La unidad del cuerpo, formando sistema con la unidad del mundo a través del «esquema corporal», compromete una nueva relación entre ambos a la que en sus primeras obras Merleau-Ponty se refirió como relación de «envoltura» o «co-pertenencia» de unas partes del cuerpo en otras y del cuerpo con los objetos. En la medida en que avanzó en el desarrollo de su ontología, Merleau-Ponty también se refirió a esta relación bajo nociones como «intrusión recíproca de todo con todo», «*empiètment*», «entrelazamiento» o «*quiasmo*».

Ahora bien, que una relación de esta naturaleza resulte posible se debe a que el cuerpo funciona como un «sistema de equivalencias» capaz de efectuar trasposiciones o traducciones de unas partes del cuerpo a otras y de la solicitación del mundo al cuerpo de modo inmediato.

> Lo que hemos llamado «esquema corporal es justamente este sistema de equivalencias, esta invariante inmediatamente dada por la que las diferentes tareas motrices son instantáneamente transponibles. Eso equivale a decir que aquel no es solo una experiencia de mi cuerpo, sino también una experiencia de mi cuerpo en el mundo[183]

Al dibujar, el cuerpo traduce lo que ve en el movimiento de la mano. En este sentido, el trabajo del pintor resulta ejemplar: «Y en efecto –decía Merleau-Ponty- no se ve como un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura»[184].

Merleau-Ponty insistió en indicar que la unidad del cuerpo como «esquema corporal» y sistema de equivalencias es de carácter pre-objetivo. Indica un tipo de unidad que no es la de un conglomerado de partes exteriores unas a otras que mantienen relaciones causales

---

[182] *Ibídem* p.119
[183] *Ibídem.*, p. 158
[184] MERLEAU-PONTY,M., *El ojo y el espíritu*, Biblioteca del hombre contemporáneo, Buenos Aires,1977 p.15

entre sí. Ya se ha dicho que su trabajo se inscribe en la tarea de pensar el cuerpo evitando los dualismos que caracterizan a la filosofía moderna y que el pensamiento objetivo y científico del cuerpo tendería a reproducir. Para él, la posibilidad de tratar al cuerpo desde este punto de vista objetivo era secundaria en relación a una experiencia del cuerpo que la precede y hace posible: la experiencia del cuerpo como ser-en-el-mundo. Merleau-Ponty encontró así la ocasión de superar las dicotomías: el mundo no será del orden del en-sí, un objeto determinado y plenamente constituido. La evidencia de estar ante un mundo que se ofrece como único será ahora explicada como el correlato de la unidad pre-objetiva del cuerpo. La actitud del cuerpo funcionará como potencia de cierto espectáculo perceptivo, «mi cuerpo está apostado en permanencia en las cosas para poderlas percibir, e inversamente las apariencias están siempre envueltas en mí en una cierta actitud corpórea»[185]. De modo que la cosa no es un sustrato que funciona como soporte de determinadas cualidades: color, olor, forma etc. sino que al igual que el cuerpo es un sistema de equivalencias que expresan una «única manera de existir». Así «una cosa no tendría este color si no tuviese también esta forma, estas propiedades táctiles, esta sonoridad, este olor (…)»[186]. Concluyó Merleau-Ponty que en la cosa hay «un simbolismo que vincula cada cualidad sensible con las demás».

Las propiedades sensoriales de la cosa no son pues la sumatoria de ciertas cualidades objetivas ni elementos de la conciencia. El limón no sería entonces resultado de la sumatoria de su cualidad amarilla, ácida y redondeada. Por el contrario, es porque se me hace presente como un todo que luego puedo distinguir sus cualidades. Por consiguiente, el conocimiento de las cualidades que harían de la cosa un objeto determinado es secundario y derivado de una unidad pre-objetiva organizada en virtud de la intencionalidad operante y pre-reflexiva del cuerpo.

[185] MERLEAU-PONTY,M., *Fenomenología de la percepción, op.cit.,* p.251
[186] *Ibídem., op.cit.,* p.332

4.1.4 El cuerpo como sujeto de las prácticas

Para Merleau-Ponty este modo peculiar de existencia del cuerpo es lo que lo hace sujeto de las prácticas. No es el yo como sujeto consciente el que percibe, ni quien efectúa las prácticas, sino el cuerpo. El es el que percibe o, más bien, como señaló Merleau-Ponty, un impersonal percibe en mí, *se* percibe. Esto no quita que podamos mover nuestro cuerpo a voluntad, ni que podamos tener del movimiento un saber consciente. Sino que se trata de reconocer, por debajo de la representación del movimiento o del conocimiento objetivo que de éste pueda tenerse, aquello que los hace posible: las operaciones de un cuerpo abierto al mundo, formando unidad con él a partir de una motricidad y una percepción originarias.

> La experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento; nos proporciona una manera de acceder al mundo y al objeto, una «practognosia» que debe reconocerse como original y, quizás, como originaria. Mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas «representaciones», sin subordinarse a una «función simbólica» u «objetivante»[187]

El carácter pre-reflexivo del cuerpo y su reconocimiento como sujeto de las prácticas, es otro modo de descentrar la conciencia respecto de ellas. Se podría, entonces, señalar que es lo mismo considerar al cuerpo como sujeto de las prácticas que afirmar que éstas son procesos sin sujeto, siempre y cuando se prescriba en cada caso un sentido específico del vocablo sujeto: operación pre-reflexiva en el primero, sujeto de la conciencia en el segundo.

Esta condición general del cuerpo de ser portador de una intencionalidad pre-reflexiva en unidad con el mundo, estará presupuesta en la manera en que Merleau-Ponty comprendió los hábitos. En su esfuerzo de pensar este problema superando las alternativas intelectualistas y mecanicistas, que explicaban los comportamientos corporales como producto de síntesis entre representaciones o en términos de reflejos, Merleau-Ponty continuó sus reflexiones en la dirección marcada por la condición general del cuerpo de ser-en-el-mundo. De este modo «el hábito – decía Merleau-Ponty– expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos

[187] *Ibídem*, p.158

instrumentos»[188]. Esto significa que la adquisición de un hábito compromete una renovación del «esquema corporal», el desarrollo de un nuevo equilibrio, en virtud del cual el cuerpo adquirirá el poder de responder mediante «cierto tipo de soluciones» a una «cierta forma de situaciones», sin que las soluciones ni las situaciones indicadas tengan que poseer la fijeza de un estímulo y sin que sea necesaria la intervención del entendimiento. En rechazo a ambas explicaciones Merleau-Ponty señaló que la adquisición de un hábito compromete la captación de una significación, pero no de orden intelectual sino motriz: «la adquisición de una habilidad es la captación de una significación, pero la captación motriz de una significación motriz»[189]. Cuando, por ejemplo, en una clase de gimnasia se formula una consigna verbal de un ejercicio motor: «elevar el brazo izquierdo hacia arriba y dirigir el brazo derecho hacia el costado», entre los alumnos que no poseen el hábito del movimiento pedido, resulta frecuente observar la imposibilidad de producir el ejercicio, pese a tener un conocimiento intelectual del modo en que debería hacerse: «sé lo que debería hacer pero no me responden los brazos». Incluso las direcciones «derecha-izquierda» les resultan difíciles de hallar. Hay quienes imitan el movimiento de la escritura para conocer la diestra y la siniestra. Para Merleau-Ponty, esto se debe a que el brazo derecho, para quien se limita a vivirlo, no es más que el brazo hábil, aquel que sabe tomar un lápiz y conducirlo en el papel y cuyos movimientos le son como «arrancados» en la urgencia de la escritura. La noción «derecha»-«izquierda» como determinaciones objetivas, si bien pueden poseerse en términos intelectuales, deben encontrar un equivalente en el cuerpo para que pueda responder con el movimiento. Es decir, el cuerpo debe encontrar un equivalente motor a la significación intelectual de la consigna, para que el ejercicio se produzca sin sobresaltos. A esto se refería Merleau-Ponty al decir que «es el cuerpo el que comprende en la adquisición del hábito»[190]. Que el entendimiento no tenga lugar en esta operación supone, entonces, que la comprensión del movimiento no se explica por la subsunción de un dato sensible bajo una idea. Por el contrario, que el cuerpo «comprenda», según Merleau-Ponty, significa «experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectuación»[191]. La pretendida adecuación compromete de este modo a la

[188] *Ibídem*, p.161
[189] *Ibídem*., p.160
[190] *Ibídem*, p.162
[191] *Ibídem*, p.162

intencionalidad del cuerpo y al mundo como polo solicitante de ciertas tareas, y redunda en un tipo de «saber de familiaridad» con el mundo que hacen del cuerpo nuestro anclaje en él, su mediador, «mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas "representaciones", sin subordinarse a una "función simbólica" u "objetivante". (…) El hábito no reside en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo.»[192]

El ejemplo de la dactilógrafa, utilizado por Merleau-Ponty, ilustra la naturaleza de este saber. Quien tiene el hábito de escribir a máquina no mueve sus dedos objetivos en un espacio objetivo, sino que experimenta una intención que hace de las teclas un anexo del espacio corporal y, sin necesidad de pensar, produce los movimientos necesarios para realizar su tarea. El caso[193] de los deportistas o bailarines que abandonan por un tiempo prolongado su actividad y que, a causa de la falta de entrenamiento, no pueden realizar las tareas que antes hacían cotidianamente, pone de manifiesto, en cambio, el mantenimiento de un campo práctico pese a que el cuerpo ya no esté en condiciones de responder a él. Si queriendo saltar, el bailarín se ve impedido de realizar el movimiento que antaño le permitía cruzar sin más esfuerzo el espacio, lo que experimenta es la inadecuación de su intención corporal. Se trata aquí de un desfasaje entre las condiciones actuales del cuerpo, que Merleau-Ponty llamó «cuerpo actual» y su «cuerpo habitual», que continúa dirigiéndose al mundo de un modo en el que ya no puede responder. Se descubre de este modo una significación existencial de la danza: para quien tiene muy adquirido el hábito del baile, bailar es habitar el mundo a través suyo, estar empeñado y comunicar con el mundo a partir de ella. Merleau-Ponty pensó en esta misma clave el trabajo del pintor. Pintar será comunicar con el mundo a través de la pintura, que el cuerpo intencione el mundo y lo interrogue de modo tal que de él emerjan *motivos* para pintar.

Las explicaciones sobre enfermedades neurológicas –que Merleau-Ponty criticó sistemáticamente en *Fenomenología de la percepción*–, como el fenómeno del «miembro

[192] *Ibídem*., p.162

[193] Es notable la similitud entre los desarrollos de Merleau-Ponty aquí expuestos y el modo en que Bourdieu plantea el problema de la *hysteresis*, en la que las condiciones objetivas del campo ya no coinciden con las condiciones subjetivas del agente implicado en él. Se podría, señalar posibles dificultades en la que recaería su Teoría del *habitus* al rechazar la noción de «intencionalidad». Podría decirse que, pese a que Bourdieu no pretende hacer filosofía e incluso desarrolla su trabajo sociológico en el marco de una profunda crítica al pensamiento filosófico, su teoría del cuerpo como *habitus* y del espacio social como «campos» mantiene como presupuesto la condición general y metafísica del cuerpo como ser-en-el-mundo, portador de una «intencionalidad operante». En la segunda parte se buscará desarrollar esta hipótesis.

fantasma», encuentran a su parecer, una explicación adecuada restituyendo la significación vital del miembro amputado. En efecto, Merleau-Ponty consideró, que quien sufre un «miembro fantasma» continúa sintiendo el brazo aún después de su amputación, porque éste sigue permaneciendo abierto a todas sus acciones, continua empeñado en el mundo como si jamás hubiese sido mutilado. «Lo que en nosotros rechaza la mutilación y la deficiencia, -dirá Merleau-Ponty- es un Yo empeñado en cierto mundo físico e interhumano, un Yo que continúa tendiéndose hacia su mundo pese a deficiencias o amputaciones (…)».[194] Este Yo, al que se hace referencia no debe, sin embargo, entenderse como un «Yo pienso». Se trata, por el contrario, del cuerpo como portador de ciertas posibilidades de acción. Así, «la conciencia es originariamente no un "yo pienso" sino un "yo puedo".[195] Merleau-Ponty procedió, entonces, a unir lo que la filosofía moderna había escindido al considerar el pensamiento y la extensión como dos sustancias diferentes: a su juicio la conciencia debía comprenderse como «conciencia encarnada». Esta es la perspectiva presupuesta en la consideración del cuerpo como sujeto de las prácticas cuyo desarrollo tiene como corolario el rechazo de la autonomía ontológica del yo a favor de entenderlo como un cuerpo vuelto hacia el mundo y hacia los otros, formando con ellos un sistema o estructura (*Gestalt*).

La «intencionalidad operante» señala entonces una dirección. Expresa los términos de un vínculo atravesado por una característica fundamental: el de no tener comienzo ni punto de partida. En efecto, Merleau-Ponty consideró la relación cuerpo-mundo como una suerte de diálogo cuyo inicio no puede ser atribuido a ninguno de los interlocutores. No hay pues términos prioritarios, ni un polo de actividad y otro de pasividad sino una reciprocidad entre el cuerpo y el mundo, el mundo y el cuerpo a la que Merleau-Ponty describió como si se tratase de una suerte de interrogatorio, de un juego continuo de pregunta-respuesta, pero en donde quien pregunta no es aquel que desconoce frente a quien posee un saber, sino aquel que espera del otro una respuesta que ya estará condicionada por los términos de la pregunta. Así las cosas, la pregunta no es el origen de la respuesta, puesto que su propia existencia ya presupone el reconocimiento de algo capaz de responder, ni tampoco la respuesta el punto de partida de la pregunta, pues sólo adquiere su fisionomía de ella. La relación del cuerpo con el mundo solo puede ser entendida como un interrogatorio a condición de reinterpretar los términos comprometidos. Merleau-Ponty pudo decir que en la percepción el cuerpo

[194] MERLEAU-PONTY, M., en *Fenomenología de la percepción,op.cit.,*p.100
[195] *Ibídem.,* p. 154

interroga las cosas, en el sentido de que se articula con en ellas de una manera particular, «la mirada obtiene más o menos de las cosas según como las interrogue, como se deslice o recueste en ellas»[196].

4.1.5 La pintura de Cézanne y el fenómeno perceptivo

Es este vínculo primordial, este contacto pre-objetivo del cuerpo con el mundo que lo define como un comportamiento, lo que Merleau-Ponty identificó en la producción de la obra de arte, fundamentalmente en su vertiente moderna.

En este sentido, a diferencia de la pintura clásica que buscaba adecuarse y coincidir con un objeto cuya función sería imitar, la pintura de Cézanne consistiría en expresar su contacto con el mundo. Se trataría de alcanzar el modo en que las cosas, el espacio, los colores, se ofrecen a la percepción prescindiendo de las dicotomías clásicas [sujeto-objeto, conciencia-mundo, sensibilidad-inteligencia etc.] que organizaban la actividad pictórica alrededor del ideal de representación. De este modo, Cézanne no sería un sujeto enfrentado a un mundo al que pintar, «un puro sujeto desencarnado»[197] frente a «un objeto lejano»[198] y el aspecto de sus pinturas no tendría por propósito ser fiel a una realidad exterior por definición ya completa y acabada. Al decir que Cézanne expresa su contacto con el mundo, Merleau-Ponty señaló el vínculo primordial por medio del cual somos-del-mundo y estamos abiertos a él por medio de nuestro cuerpo. No se trata de la relación entre un sujeto de la conciencia enfrentado a un objeto, como afirmaba la filosofía moderna, sino la de «un habitante del espacio con su medio familiar»[199], la de un cuerpo abierto al mundo formando un sistema o estructura (*Gestalt*) con él: un comportamiento.

Esta peculiar experiencia, a la que Merleau-Ponty denominó «experiencia primordial u originaria», vendría a manifestar la evidencia con la que el mundo se hace presente al cuerpo, la manera en que éste lo comprende e instituye sentido en su relación con él. Se trata de una «creencia originaria» o «fe perceptiva» en virtud de la cual *hay* un mundo y *hay*

---

[196] *Ibídem.*, p.170
[197] MERLEAU-PONTY, MAURICE, «Exploración del mundo percibido: el espacio» en *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Fono de Cultura Económica, Buenos Aires 2002, p.23
[198] *Ibídem.*,p.23
[199] *Ibídem.*,p.23

sentido y sobre la que, *a posteriori*, se desarrolla el pensamiento tético y objetivador de la ciencia.

Por consiguiente, para Merleau-Ponty, hay que reconocer que el sentido temático o explícito que caracteriza al pensamiento objetivo se apoya en un sentido no temático: «una significación expresiva» de carácter corporal, también llamada «significación gesticulante». A esto se refería Merleau-Ponty al indicar que «el pensamiento objetivo se nutre de lo irreflejo y se ofrece como una explicitación de la vida de la conciencia irrefleja»[200].

La especificidad del arte para Merleau-Ponty consiste, entonces, en ser expresión de este contacto pre-objetivo y pre-reflexivo con el mundo acontecido a través del cuerpo, y por el que se asiste a la génesis del sentido: «lo maravilloso del arte es mostrar cómo alguna cosa se pone a significar algo, no por alusión a ideas ya formadas o adquiridas sino por una disposición temporal o espacial de los elementos».[201]

Ahora bien, lo propio del arte, aquello que lo hace «expresión» de una «experiencia primordial», es que su existencia *muestra* el proceso de generación del sentido. No sólo lo realiza, sino que lo deja ver. En este dirección, resulta posible afirmar que la experiencia artística permite recuperar una adhesión y un contacto con el mundo de continuo olvidado, tanto en el pensamiento objetivante como en el vínculo habitual y utilitario con él.

> El mundo de la percepción, es decir aquel que nos revelan nuestros sentidos y la vida que hacemos, a primera vista parece el que mejor conocemos, ya que no se necesitan instrumentos ni cálculos para acceder a él, y en apariencia, nos basta con abrir los ojos y dejarnos vivir para penetrarlo. Sin embargo esto no es más que una falsa apariencia. (…) me gustaría mostrar que es una gran medida es ignorado por nosotros, mientras permanezcamos en la actitud práctica o utilitaria; que hizo falta mucho tiempo esfuerzo y cultura para ponerlo al desnudo, y que uno de los méritos del arte y el pensamiento modernos (…) es hacernos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar.[202]

Por lo tanto, para Merleau-Ponty la «mirada de Cézanne» –del artista–, tendría la capacidad de distender este vínculo pragmático con el mundo para acceder al modo en que

---

[200] MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción, op.cit*., p.256
[201] MERLEAU-PONTY, M., «El cine y la nueva psicología» en *Sentido y sinsentido, op.cit*., p.103
[202] MERLEAU-PONTY, M., «El mundo percibido y le mundo de la ciencia» en *El mundo de la percepción. Siete conferencias, op.cit.*, p.9

los objetos adquieren una unidad ante nuestro cuerpo; la manera en que se ofrecen en el espectáculo perceptivo, «el propio nacimiento del paisaje bajo nuestra mirada»[203]. La experiencia artística supone entonces la elaboración de una actitud de «asombro ante el mundo»[204] que resulta solidaria con la empresa fenomenológica. Arte y fenomenología estarían de acuerdo en su búsqueda de recuperar el ámbito sensible y el mundo de la vida, cuyo menosprecio sistemático organizó las estructuras fundamentales de la ciencia y la filosofía moderna. En este sentido, podría considerarse que el énfasis en el ojo, en el hecho mismo de mirar, deja entrever un aspecto central de la crítica de Merleau-Ponty a la filosofía cartesiana: ni yuxtaposición de *partes extra partes* ni autómata, el cuerpo es nuestro vínculo con el mundo y sus movimientos, anteceden al pensamiento y la reflexión. De modo que el énfasis en «la mirada de Cézanne» persigue el objetivo de reubicar la visión respecto del pensamiento. En efecto, Merleau-Ponty sostuvo que «la visión no es pensamiento de ver»[205]. No es el pensamiento el que ve, sino el cuerpo: el ojo. Por lo que la mirada indica ya «el empeño de nuestro cuerpo en las estructuras típicas de un mundo»[206].

En esta línea, Merleau-Ponty afirmó que la de Cézanne es una «mirada que va hasta los orígenes» que «pone en suspenso (…) hábitos y revela el fondo de naturaleza inhumana en que el hombre se instala»[207]. Con lo que podría decirse que, al igual que en la fenomenología, en el arte se produciría una suerte de *epochè*: la puesta en suspenso de nuestra relación habitual con el mundo, de nuestra complicidad con él, que permite acceder a la operación de S*innbildung*, de generación del sentido o, para utilizar una expresión recurrente en Merleau-Ponty, al sentido en «estado naciente».

La noción de «expresión» y su concepción del sentido como «sentido encarnado» funcionan como pivotes centrales en la precisión del vínculo entre expresión artística y experiencia originaria, a tal punto que puede considerarse que las investigaciones de Merleau-Ponty asumen su relieve al inscribirlas al interior de su Teoría de la expresión.

Merleau-Ponty consideró a la obra de arte como una «operación de expresión auténtica o primordial» cuyo rasgo fundamental estaría dado por producir sentidos nuevos. Se trata de reconocer en la experiencia artística una práctica instituyente.

---

[203] MERLEAU-PONTY, M., *Ibídem*., p.22
[204]MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, *op.cit*.,p.13
[205] MERLEAU-PONTY, M., *Ibídem.*, p.363
[206] MERLEAU-PONTY, M., *Ibídem.*, p.324
[207] MERLEAU-PONTY, M., «La duda de Cézanne» en *Sentido y sinsentido*, *op.cit*., p.43

A modo de resumen: hacia la década del cuarenta sería posible localizar una primera aproximación de Merleau-Ponty al problema del arte, producida, en lo fundamental, en *Fenomenología de la percepción* (1945) y en los ensayos compilados en *Sentido y sinsentido* (1947). En líneas generales, podría decirse que en esta instancia Merleau-Ponty entendió al arte como una «operación de expresión primordial» producida por un sujeto cuerpo -el «cuerpo propio»- al que concibió como portador de una intencionalidad [intencionalidad operante] y una capacidad instituyente de sentido, y en el que reconoció la posibilidad de suspender sus lazos habituales con el mundo para acceder a la «experiencia originaria» que precede y hace posible la cultura. Ya desde aquí resulta posible inscribir el tratamiento sobre el arte al interior de una Teoría de la expresión cuyo propósito central consiste en ofrecer una explicación genética del sentido y de su originaria existencia gestual como encarnación de la intencionalidad significativa del cuerpo.

4.1.6 El cuerpo y su capacidad instituyente de sentido: la expresión

En sus desarrollos acerca de la adquisición del hábito, Merleau-Ponty concluyó que el cuerpo sólo puede *comprender* su comercio habitual con el mundo sin necesidad de la intervención del pensamiento porque es capaz de instituir sentido. La respuesta del cuerpo frente a la solicitación de las cosas, (los dedos de la dactilógrafa ante la máquina de escribir, el bailarín ante el espacio, el pianista frente a su instrumento etc.), que hace que la máquina, el espacio o el instrumento signifiquen un campo de acciones posibles, obliga a reconocer en el cuerpo una capacidad de significar, que antecede e incluso hace posible el sentido objetivo y la representación. Cuando Merleau-Ponty señaló que el cuerpo no es el cuerpo objetivo de la ciencia, ni tampoco está en el espacio objetivo, hecho de magnitudes determinadas, sino que *habita* el espacio, se inserta en él y lo abarca, apuntaba a reconocer en la motricidad «el poder elemental de dar un sentido (*Sinngebung*)»[208]

Este ámbito de sentido instituido por el cuerpo, que Merleau-Ponty calificó de «originario», sólo puede ser reconocido en la medida en que nociones como cuerpo y conciencia abandonen las coordenadas en las que la filosofía moderna los había instalado. La noción de «esquema corporal» y el reconocimiento del cuerpo como sujeto de las

[208] MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción, op.cit.,* p159

prácticas y de la conciencia como conciencia encarnada, serán los cimientos de una teoría de la génesis corporal del sentido, que en Merleau-Ponty adoptó la forma de una «teoría de la expresión».

A partir de la noción de «expresión», Merleau-Ponty inauguró un nuevo modo de concebir el sentido al que calificará como «sentido encarnado». Una perspectiva de esta naturaleza tiene como corolario el reconocimiento de un nuevo vínculo entre la expresión propiamente dicha y lo expresado por ella.

Afirmó Merleau-Ponty que en la expresión, hay una adherencia del sentido a la materialidad en la que se ofrece, ya sea que se trate de la cosa percibida o de los signos del lenguaje. En ambos casos la expresión no funciona como instrumento que representa un sentido ajeno a ella, no es mero vehículo de una significación producida en otra parte, por ejemplo en el pensamiento. Que el sentido en la expresión, como precisó en *Fenomenología de la percepción*, se de siempre «adherido a ciertos contenidos» implica, que éste no antecede a la operación expresiva sino que se realiza en ella. La expresión, entendida en estos términos, será expresión de *su* propio sentido y no de un sentido ajeno cuya función vendría a representar. A esto pareció referirse Merleau-Ponty al señalar que la expresión es expresión de sí, o como una suerte de lenguaje que se enseña a sí mismo: «la expresión es el lenguaje de la cosa misma y nace de su configuración»[209].

Este peculiar modo de concebir la expresión, cuyo ámbito de aplicación se extenderá tanto a la percepción como al fenómeno de la palabra, compromete el reconocimiento de una significación vital o existencial instituida por el cuerpo, anterior al sentido conceptual o nocional. Se trata de identificar una vez más, por debajo de las operaciones del entendimiento, una apertura y una comunicación primordial del cuerpo al mundo, en cuyo comercio acontece la génesis del sentido. Para Merleau-Ponty, esta capacidad de instituir sentido, hace del cuerpo un «poder de expresión natural »[210]. El cuerpo entendido en estos términos se confunde con el movimiento mismo de la expresión, en tanto se define como un espacio expresivo origen de todos los otros, «(…) nuestro cuerpo no es solamente un espacio expresivo entre todos los demás. (…) Es el origen de todos los demás, el movimiento de expresión, lo que proyecta hacia fuera las significaciones dándoles lugar, lo que hace que

[209] MERLEAU-PONTY, M., *Ibídem*., p.336
[210] MERLEAU-PONTY, M., *Ibídem*., p.198

ellas se pongan a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos». [211] De esto se desprende que los análisis que Merleau-Ponty llevó a cabo de cualquier fenómeno expresivo, sea la percepción, la palabra o incluso la obra de arte, se sostienen en el reconocimiento de la experiencia corporal como origen del sentido.

4.1.7 Percepción y la palabra como operaciones de expresión

Los aportes de la *Gestalttheorie* le permitieron a Merleau-Ponty concluir que en la experiencia perceptiva no se perciben objetos ni cualidades determinadas, sino relaciones de figura y fondo; es decir formas (*Gestalten*) y que estas estructuras perceptivas elementales tienen un sentido, de modo que toda percepción es ya expresión.

Que una *Gestalt* sea la percepción más simple que pueda obtenerse, significa que todo lo percibido se encuentra adherido a su contexto, toda figura se da sólo en tanto mantiene una relación con un fondo: «el algo perceptivo está siempre en el contexto de algo más: siempre forma parte de un "campo"»[212]

La adopción de esta perspectiva le permitió a Merleau-Ponty rechazar la distinción entre los signos y su significación, la percepción y su sentido. A su juicio, será la propia organización sensible la que vehiculice la significación, no como soporte o instrumento de un sentido que le es ajeno y que se produce en otra parte sino, como ya se ha dicho, porque se realiza en ella. Así, por ejemplo, el color rojo no funcionará como una idea o categoría que en cada percepción se aplicaría al objeto y se reconocería en él. El rojo en cuanto tal es inseparable de la manera en que se presenta y adopta su sentido de ella, «esta mancha roja que veo en la alfombra, solamente es roja si tenemos en cuenta una sombra que lo atraviesa, su cualidad solamente aparece en relación con los juegos de luz, y por ende como elemento de una configuración espacial. (…) En fin, este rojo no sería literalmente el mismo si no fuese el "rojo lanudo" de una alfombra»[213].

En lo que se refiere a las expresiones del lenguaje, la prioridad que Merleau-Ponty le asignó al cuerpo en sus investigaciones sobre el sentido y la expresión, lo llevaron a reconocerlo como el «centro de significaciones vividas sobre las que se funda la pala-

[211] MERLEAU-PONTY, M., *Ibídem*., p.163
[212] MERLEAU-PONTY, M., *Ibídem*., p.26
[213] MERLEAU-PONTY, M., *Ibídem*., p.26

bra»[214]. Esta cuestión le permitió desarrollar una crítica sistemática y exhaustiva de la psicología clásica, tanto en su vertiente intelectualista (en donde el sentido de la palabra era resultado de una operación del pensamiento) como empirista (para quien el vocablo era respuesta a estímulos o estados de conciencia organizados según las leyes de la mecánica nerviosa o las leyes de asociación), en las que reconoció un error en común: sus explicaciones acerca del lenguaje coincidían en afirmar que la palabra en cuanto tal no tiene ningún sentido.

Para Merleau-Ponty, la afirmación de un sentido inmanente a la palabra, inducido por ellas mismas y que no es el resultado de una asociación mecánica ni de una operación categorial, sólo es posible en la medida en que se reconozca en ella, una primera significación de carácter corporal, una «significación gestual» sobre la cual y *a posteriori* se erigiría su significación conceptual.

> Se trata, pues, de que la palabra, o las expresiones entrañen una primera capa de significación que le es adherente y que da al pensamiento como estilo, como valor afectivo, como mímica existencial, más que como enunciado conceptual. Descubrimos bajo la significación conceptual de las palabras una significación existencial que no sólo traducen, sino que las habita y les es inseparable.[215]

Ya en sus análisis de los gestos corporales, como la cólera o la tristeza, Merleau-Ponty rechazaba aquellas explicaciones que veían en ellos la manifestación exterior de un hecho psíquico. Desde esta perspectiva la comprensión de un gesto como la cólera, por ejemplo, se efectuaría por una asociación por semejanza o un razonamiento por analogía: se trataría de reponer los sentimientos internos alguna vez experimentados al producir, por cuenta propia, los gestos de los que ahora se es testigo.

En un curso dictado en la Sorbonne en 1951, editado bajo el título *Las relaciones con el prójimo en el niño*, Merleau-Ponty se detuvo sobre esta cuestión. Bajo el propósito de elucidar el problema de la percepción del otro en el niño, señaló las dificultades en las que incurren quienes hacen intervenir la asociación o el juicio en la comprensión del otro.

---

[214] MERLEAU-PONTY, M. *Ibídem*, p. 205
[215] MERLEAU-PONTY, M. *Ibídem*., p.199

En su explicación de la expresión de la sonrisa, por ejemplo, Merleau-Ponty sostuvo, que el niño no la comprende al asociar los movimientos que ve en el otro con la sensación de beneplácito experimentada cuando ejecutaba gestos similares. La precocidad con la que el niño percibe tales expresiones, imposibilitan recurrir a un razonamiento de esta naturaleza. Puesto que, aún antes de conocer él mismo la expresión de su rostro al sonreír, el niño es capaz de percibir la sonrisa ajena, debe reconocerse, al parecer de Merleau-Ponty, que la percepción del otro no compromete la elucidación de sus estados de conciencia internos sino de sus acciones, de su comportamiento. La reconducción de este problema al terreno del comportamiento, le permitió a Merleau-Ponty afirmar que es el cuerpo y no la conciencia quien percibe los gestos del otro.

Al ser el comportamiento el modo en que el cuerpo se relaciona con el mundo, el sentido de los gestos abandona el solipsismo en que la psicología clásica lo habría ubicado, al considerarlo como el estado de conciencia de un psiquismo cerrado sobre sí. El gesto, en cuanto comportamiento, no es el representante de un sentido interno sino que lleva en sí mismo su sentido porque es intencionalidad de un cuerpo capaz de instituirlo en su comercio habitual con el mundo.

En efecto, si los gestos son comportamientos, su comprensión se produce según la misma lógica con la que Merleau-Ponty explicaba la incorporación de un comportamiento nuevo en la adquisición del hábito. En este caso como en aquel se hace intervenir un tipo de comprensión de carácter corporal: la adecuación entre la intención y la efectuación motriz, a la que Merleau-Ponty se refirió también como «reasunción».

Si a propósito del hábito se decía que el cuerpo de la dactilógrafa comprende el espacio de la máquina de escribir, porque ésta se le hace presente como un espacio de acciones posibles que le hablan directamente a sus posibilidades motrices, sin necesidad de que intervenga una facultad del entendimiento, de modo análogo, decía Merleau-Ponty, la sonrisa que el adulto le profiere al niño, es comprendida por éste, en la medida en que le señala una acción posible para su cuerpo. Ese gesto tiene sentido en cuanto es para el cuerpo del niño un movimiento posible; es decir, en cuanto se le ofrece como un objeto intencional capaz de ser reasumido por la intencionalidad de su propio cuerpo. A esto se

refería el filósofo al señalar que los gestos «le hablan directamente a mi propia motricidad»[216].

Merleau-Ponty retomó de Husserl la noción de «transgresión intencional» para identificar el fenómeno por el que las intenciones corporales de un cuerpo pueden ser apropiadas por otro, sin la mediación de una facultad del intelecto ni de la representación, en la medida en que se adecúen a sus posibilidades de acción.

> Y como (…) el otro que se trata de percibir no es un psiquismo cerrado sobre sí, sino una conducta, un comportamiento en relación con el mundo, se ofrece por sí mismo a la aprehensión de mis intenciones motrices y a esta «transgresión intencional» (Husserl) por la que yo lo animo y me transporto a él. (…) En la percepción del prójimo mi cuerpo y el del prójimo son puestos en pareja, cumplen como una acción a dúo: ésta conducta que yo solamente veo, la veo en cierto modo a distancia, la hago mía, la retomo o la comprendo. [217]

Al igual que los gestos corporales como la sonrisa, para Merleau-Ponty la palabra es un gesto lingüístico, por lo que puede considerársela como un comportamiento del cuerpo en el mundo. Así entendido, el sentido de la palabra deja de ser resultado de una excitación psíquica o fisiológica, como lo quería el empirismo, o la envoltura vacía de un pensamiento interior como lo era para el intelectualismo. Al parecer de Merleau-Ponty, entre pensamiento y expresión, entre expresión y experiencia expresada no hay una relación de exterioridad, que haga de ella el mero vehículo de un sentido formulado en otra parte. La expresión lingüística no implica dar a conocer un sentido oculto detrás de las palabras, ni buscar en ellas una suerte de equivalente capaz de traducir el pensamiento. Si ya tiene un sentido es porque «la palabra, en quien habla, no traduce un pensamiento ya hecho sino que lo realiza»[218]

Esta adherencia del sentido al contenido sensible realizado en la expresión, tiene el privilegio de ofrecer una explicación acerca de la génesis del sentido sin arreglo a las dicotomías tradicionales: interior-exterior, idea-materia, cuerpo-espíritu.

---

[216] MERLEAU-PONTY, M., *Las relaciones con el prójimo en el niño*, traducción Carlos Savransky, material para uso interno de la materia Seminario de diseño gráfico publicidad, carrera de Ciencias de la comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, cátedra Savranzky. p.5

[217] *Ibídem.* p.6

[218] MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción, op.cit*., p.195

Sea que se trate del sentido de la cosa percibida, de los comportamientos del otro, de la palabra o, como se verá, de la obra de arte, Merleau-Ponty consideró que esta adherencia del sentido en la expresión hace de ella una operación «misteriosa», «milagrosa» y «paradójica».

En efecto en *Fenomenología de la percepción* señaló: «(…) realiza la cosa este *milagro* de la expresión: un interior que se revela al exterior, una significación que desciende en el mundo y se pone a existir en él, y que no podemos comprender plenamente más que buscándola en su lugar con la mirada»[219]. El milagro de la expresión consistiría, entonces, en que ella permite que algo nuevo comience a existir. Con ella se abre una «nueva dimensión en la existencia», un nuevo sentido acontece. Pero, como reza la cita, que sea la mirada quien deba ir a su encuentro, implica que es el cuerpo y no el pensamiento, quien la comprende. Este sentido adherido a la expresión «es recogido por un acto del espectador. La cuestión estriba en concebir bien este acto y no confundirlo con una operación de conocimiento».[220]

Si la expresión revela algo, no se trata de una interior que existe con anterioridad a ella. Merleau-Ponty consideró ilusoria la proclamación de una «vida interior», independiente de la operación expresiva:

> El pensamiento-dirá Merleau-Ponty- no es nada interior, no existe fuera del mundo y fuera de las palabras. Lo que nos engaña, lo que nos hace creer en un pensamiento que existiría por sí mismo antes de la expresión, son los pensamientos ya constituidos y ya expresados que podemos evocar silenciosamente y, por medio de los cuales, nos damos la ilusión de una vida interior. Pero, en realidad, el pretendido silencio trasuda palabras, esa vida interior es un lenguaje interior. [221]

Con lo cual si es posible hablar de un interior, sólo es *a posteriori*, es decir una vez que se hayan sedimentado las operaciones expresivas que lo hicieron existir. En su teoría de la expresión Merleau-Ponty distinguió entre «expresiones auténticas» y «expresiones segundas». Una «expresión auténtica» supone una «institución originaria de sentido».

---

[219] *Ibídem.*,p.214
[220] *Ibídem.*, p.202
[221] *Ibídem.*, p.200

Merleau-Ponty también se refirió a ella como «expresión creadora», «expresión primera», «expresión instituyente» o «palabra hablante o auténtica» Fue a este tipo de expresión de la que se habló hasta aquí. Sin embargo no toda expresión supone una institución de sentido. Merleau-Ponty se refirió como «expresiones segundas» a aquellas que resultan de las sedimentaciones de operaciones expresivas instituyentes. Las expresiones segundas cuentan como adquisiciones disponibles y constituyen la «tradición».

Una distinción de esta naturaleza resulta crucial a la hora de comprender la importancia del arte en la filosofía de Merleau-Ponty. Para él, el arte es una «operación primordial de expresión», en la que se asiste a la creación de un sentido nuevo: «lo maravilloso del arte es mostrar como alguna cosa se pone a significar algo, no por alusión a ideas ya formadas o adquiridas, sino por una disposición temporal o espacial de los elementos»[222].

No obstante, podría decirse que Merleau-Ponty encontró en el arte no sólo un exponente ejemplar de una «operación primordial de expresión», sino también un tipo de experiencia cuya realización cuestiona el contacto habitual con el mundo, nuestro estado de complicidad con él, para acceder a la experiencia en su «estado naciente». Esta especificidad del arte es la emparenta con el propósito de la fenomenología, y la que contribuye –como se sostuvo en el capítulo anterior– a que el pensamiento de Merleau-Ponty asuma una deriva estética.

4.2 La década del cincuenta: arte y expresión. Hacia una nueva ontología

Puede considerarse que la creciente relevancia que asumió la Teoría de la expresión en la filosofía de Merleau-Ponty, indica el compás con el que prosiguieron sus indagaciones sobre los fenómenos artísticos. Con lo cual, la primera aproximación de arte, correspondiente a los ’40, no es abandonada en el curso de los años posteriores. Es más bien complejizada, en la medida en que nuevos problemas se van jalonando a los anteriores y, también, en la medida en que su pensamiento se nutra de nuevos aportes teóricos. Fundamentalmente de la lingüística de Saussure[223].

[222] MERLEAU-PONTY, M., «La novela y la metafísica» en *Sentido y sinsentido, op.cit*.,p. 103

[223] Para profundizar en la lectura que Merleau-Ponty hizo de Saussure, VER: LAGUEUX, M., «Merleau-Ponty et la linguistique de Saussure», *Revue Dialogue* n°3, vol. n°4, 1965.p. 351-364.

Así lo entiende Josep María Bech[224] cuando señala el final de la década del cuarenta como un punto de inflexión en el que el proyecto filosófico de Merleau-Ponty se redefinió como una Teoría de la expresión. Operación que a su juicio también hizo posible la elaboración de una ontología propia hacia el final de los cincuenta.

En relación al arte, esta posible evolución en el pensamiento de Merleau-Ponty, se expresa en el pasaje que va desde el problema fenomenológico del sujeto de la percepción hacia una preocupación de carácter ontológico. En primer momento sus indagaciones se organizaron en torno a la obra de arte como expresión de la naturaleza corporal del sujeto; en una segunda etapa los interrogantes recayeron sobre el Ser de lo percibido. Si bien la obra de Cézanne permanecerá como foco de sus indagaciones, la preocupación central de esta última etapa radicó en abordar, desde un punto de vista metafísico, el Ser y el mundo al que se dirigía su pintura.

Quizás la tesis central de este período podría ubicarse en *El ojo y el espíritu* (1964), un breve ensayo en el que Merleau-Ponty trabajó el fenómeno de la visión y la visibilidad a partir de una discusión con la *Dióptrica* cartesiana, y en el que resolvió que «toda teoría de la pintura es una metafísica»[225]. De modo que Merleau-Ponty ubicó en Descartes la formulación teórica de la concepción clásica de la pintura. En ella, el tratamiento sobre la perspectiva y el dibujo, afirman una visión geométrica y homogénea del espacio –un espectador como punto cero «geometral de todas las perspectivas»–, que redunda en una concepción filosófica del espacio y del Ser como *res extensa*.

Por el contrario, la pintura moderna en su búsqueda de recuperar la visión de un sujeto encarnado, habría de inaugurar una nueva relación con ambos;

> Por lo tanto, el espacio no es ya ese medio de las cosas simultáneas que podría dominar un observador absoluto igualmente cercano a todas ellas, sin punto de vista, sin cuerpo, sin situación espacial, en suma, pura inteligencia. El espacio de la pintura moderna, decía hace poco Jean Paulhan, es el "espacio sensible al corazón", donde también nosotros estamos situados, cercano a nosotros, orgánicamente ligado a nosotros[226].

[224] BECH J. M., *Merleau-Ponty, una aproximación a su pensamiento*, Anthropos, Barcelona 2005 p. 21.
[225] MERLEAU-PONTY M., *El ojo y el espíritu*, Paidós, Buenos Aires 1977 p. 32.
[226] MERLEAU-PONTY, M., *El mundo de la percepción. Siete conferencias, op.cit*., p.22.

Para Merleau-Ponty una consecuencia filosófica de estas características se vislumbra, por ejemplo, de la manera en que los pintores abordaron el problema de la profundidad. En este sentido la obra de Cézanne es ilustrativa; su renuncia a dibujar los objetos encerrándolos en un contorno bajo el propósito manifiesto de pintar el modo en que lo percibido se forman ante la mirada y participa del espectáculo visible, le permitieron advertir la especificidad de la cosa percibida: la de no ofrecerse como una positividad compacta y acabada distinguible según bordes precisos sino como una totalidad, una «voluminosidad» desde siempre atravesada por un fondo no percibido que sin embargo la sostiene y hace posible.

A esto se refería Merleau-Ponty al afirmar que las investigaciones de Cézanne son una suerte de prolegómeno a los desarrollos que, unas cuantas décadas después, realizó la *Gestalttheorie;*

> Las investigaciones de Cézanne en el dominio de la perspectiva descubren por su fidelidad a los fenómenos aquello que la psicología reciente iba a formular. La perspectiva vivida, la de nuestra percepción, no es la perspectiva geométrica o fotográfica: en la percepción los objetos cercanos parecen más pequeños, los alejados mayores de como lo hacen en una fotografía (…) el genio de Cézanne consigue que las deformaciones de la perspectiva, dejen de ser visibles por sí mismas ante una mirada global, y contribuyan solamente, como ocurre en la visión natural a dar la impresión de un orden naciente, de un objeto que está apareciendo, que se está aglomerando ante nuestros ojos.[227]

Lo que Cézanne advirtió es la unidad con la que los objetos se hacen presentes en la percepción. No las concebía como resultado de una sumatoria de partes exteriores unas a otras, sino como un todo «compuesto por cosas y huecos entre las cosas»[228], es decir como formas «*Gestalten*», estructuras de figura y fondo.

Con lo cual, el tratamiento que la pintura moderna sobre el problema de la profundidad fue capaz de descubrir en ella una dimensión «originaria». Como lo notó Merleau-Ponty, antes de ser una cualidad de las cosas y sus relaciones, como podría advertir un punto de vista objetivo, la profundidad remite a una característica de la relación del

[227] MERLEAU-PONTY, M., «La duda de Cézanne» en *Sentido y sinsentido*, *op.cit*., p.40.
[228] MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, *op.cit*., p.37.

cuerpo en el espacio. Se descubre entonces, en la profundidad, la condición *sine qua non* de las cosas percibidas: su *ser-ahí*, su ser a distancia; es decir, su estar siempre en relación con un cuerpo frente al cual se ofrecen como próximas, lejanas, detrás, delante, etc. Por lo tanto, la profundidad entendida de este modo sería una exigencia de toda percepción: aquella por la lo cual ésta es posible.

Por ende, la manera en que Merleau-Ponty, ayudado por la pintura, especificó la naturaleza del mundo percibido pondría de manifiesto su carácter indirecto y alusivo. El objeto no es una positividad sino que está atravesado por una invisibilidad constitutiva: «el mundo sensible precisamente porque es sensible sólo es dado por alusión»[229] .

Lo que el trabajo de Cézanne permitió ver es el modo en que lo visible está siempre engarzado en un fondo u horizonte de invisibilidad. Como bien lo señala Mariana Larinson, al asumir esta perspectiva, Merleau-Ponty reconoció que «la pintura moderna no expresa otra metafísica que aquella de lo visible y lo invisible»[230]. Puede sostenerse entonces que en esta instancia de la evolución del pensamiento de Merleau-Ponty, la pintura se ofrece como modelo de su ontología.

Tanto en el caso de describir el fenómeno perceptivo o como en el elaborar la ontología del Ser percibido, la prominencia con que la pintura ha acompañado las derivas de la trayectoria filosófica de Merleau-Ponty, hace posible afirmar que ésta aparece, desde un comienzo, como una operación de expresión privilegiada. No en el sentido de que ella resultaría esencialmente diferente de otros fenómenos expresivos[231], sino en cuanto, dadas sus características fisonómicas, parece tener la virtud de hacer visible con más facilidad lo central de la expresión: la encarnación del sentido.

> En el caso de la prosa o de la poesía, el poder de la palabra es menos visible, porque tenemos la ilusión de poseer ya en nosotros, con el sentido común de los vocablos, lo que se precisa para comprender cualquier texto, mientras que como

[229] BECH, J. M., *op.cit.*, p.192, cita de MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, 1964, p.267.
[230] LARINSON, M., «Merleau-Ponty: filosofía y pintura», *op.cit*. p.7.
[231] En *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty se ocupa de aclarar ésta cuestión: «Así, no hay una diferencia fundamental entre los modos de expresión, no puede darse un privilegio a uno de ellos como si expresara una verdad en sí. La palabra es tan muda como la música, la música tan elocuente como la palabra. La expresión es en todas partes creadora y lo expresado es siempre inseparable de ella», en «El *cogito*» , *op.cit*.,p.400.

> es evidente, los colores de la paleta o los sonidos de los instrumentos, tales como la percepción natural nos los da, no bastan para formar el sentido musical de una música, el sentido pictórico de una pintura[232].

Por consiguiente, la pintura le permitió a Merleau-Ponty describir con más claridad, lo que también acontece con otras operaciones expresivas, como por ejemplo la literatura e incluso la propia filosofía, cuya existencia en un mundo ya transido de significaciones sedimentadas dificultan consignar el origen del sentido en la expresión.

Si bien en este recorrido se localizó un primer momento en la obra de Merleau-Ponty en el que el arte dejaría entrever la naturaleza corporal del sujeto y del fenómeno de la percepción, y un momento ulterior, en el que se constituye en modelo para sus indagaciones ontológicas, también es posible reconocer una instancia intermedia, ubicable hacia principios de la década del cincuenta.

Dos proyectos dedicados a pensar el arte son interrumpidos o directamente abandonados en este momento por Merleau-Ponty. Se trata de *Introducción a la prosa del mundo* (1952) y *El origen de la verdad.* Tal como lo advierte Claude Lefort –encargado de realizar la publicación póstuma de esos dos proyectos inconclusos– Merleau-Ponty consideraba a *La prosa del mundo* (1969) como la primera parte de un díptico, cuyo propósito central consistía en confrontar las ideas de Sartre sobre la literatura. El desarrollo de estas cuestiones, en *El origen de la verdad,* tuvieron como propósito la elaboración de una nueva Teoría de la verdad.

Sin embargo, como señala Mariana Larinson[233] este doble abandono que, por su parte coincidió con la elección de Merleau-Ponty como profesor en el *Collège* de France, no significó un desinterés por los problemas vinculados a la expresión, el lenguaje y la historia. Así parecen testimoniarlo los cursos que Merleau-Ponty ofreció durante ese período.

Entre las primeras indagaciones sobre el arte en *Fenomenología de la percepción* y *Sentido y sinsentido*, y su posterior trabajo en *El ojo y el espíritu*, se ubica *El lenguaje indirecto y las voces del silencio.* Se trata de un ensayo escrito hacia principios de la década del cincuenta, como parte integrante de *Introducción a la prosa del mundo,* publicado en *Les Temps modernes* en 1952 y finalmente compilado en *Signos* (1959).

---

[232] MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción, op.cit.*,p.196.
[233] LARINSON M., «Merleau-Ponty y los cursos en el *Collège* de France» en MERLEAU-PONTY MAURICE, *La institución La pasividad*, Anthropos, Barcelona 2012 p. 7.

Este trabajo resulta decisivo por lo menos en dos aspectos: por un lado, porque evidencia la recepción de la lingüística de Saussure y, a la vez, por la confrontación de sus concepciones sobre la pintura con la estética de André Malraux[234], de quien retomó la noción de «expresión creadora» y con quien discutió su visión de la pintura moderna como un retorno al subjetivismo.

En *El lenguaje indirecto* se encuentra un énfasis en la necesidad de pensar la obra de arte más allá de la tradicional dicotomía subjetivo-objetivo. En coincidencia con la propuesta de Pierre Bourdieu, Merleau-Ponty destacó que la obra de arte no puede ser entendida como un dispositivo encargado de representar objetos ni tampoco reducida a mera expresión de la subjetividad del artista. En esta dirección, es posible señalar que la elaboración de su noción de «estilo» es un aporte importante para superar ambas alternativas y contribuye a elaborar un tipo de abordaje de la obra de arte centrado en la «experiencia» del cuerpo en el mundo.

4.2.1 Arte y «estilo»

En el marco de una discusión con Malraux, en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio* Merleau-Ponty afirmó que lo que el artista hace en la obra es expresar su «estilo»; es decir, el modo en que está abierto al mundo a través de su cuerpo y la manera particular y única con la que lo habita.

La noción de «estilo» en Merleau-Ponty se aleja de todo voluntarismo o confianza en el sujeto como conciencia constituyente. En efecto, el «estilo» no compromete al intelecto ni es de una naturaleza tal que permita inventariar sus adquisiciones: «lo que es dado con su estilo no es una manera, un cierto número de procedimientos o de tics de los que [el pintor] pueda hacer inventario (…)»[235], sino que pone de manifiesto la inherencia del pintor, en tanto cuerpo, al mundo en que habita, y por lo tanto, el modo en que es capaz de «convertir

---

234 A modo de conjetura podría señalarse que la elección del título de éste ensayo indican de antemano, la importancia que tendrá el debate con André Malraux y la recepción de la lingüística de Saussure. En efecto, *El lenguaje indirecto* pondría de manifiesto el carácter oblicuo del sentido, su emergencia de modo no inmediato, sino como efecto de la relación diferencial de unos signos con otros. *Las voces del silencio*, en cambio alude al título de la obra homónima de André Malraux.

235 MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» en *Signos*, Seix Barral, Barcelona 1973 p.64.

el mundo en pintura»[236]. La operación de estilo es esa traducción producida por el cuerpo del pintor en virtud de la cual se objetiva, en la tela pintada, el mundo tal como él lo ve. Aun así, Merleau-Ponty insiste con que el estilo no tiene por función representar el mundo. Se trata de recordar una vez más, que el mundo y el cuerpo, el mundo y la pintura, no mantienen relaciones exteriores que expresen un vínculo de modelo-copia. No hay, por lo tanto, un modelo exterior que la pintura vendría a representar y el «estilo no es un medio de representar»[237]

Como ya se ha señalado, para Merleau-Ponty, la obra de arte –en tanto tiene la capacidad de instituir un sentido nuevo– consiste en un tipo de expresión al que llamó «originaria o auténtica». En ella lo expresado y su sentido se ofrecen en conjunto sin que medie ninguna operación de representación. Así, el esfuerzo de Merleau-Ponty se orientó en distinguir este nivel originario de la expresión como la dimensión primordial del que todas las expresiones han surgido[238]. Ya desde la *Fenomenología de la percepción* la teoría de la expresión de Merleau-Ponty pivoteó sobre la distinción entre la «expresión originaria o auténtica» y las «expresiones segundas». Por su parte, la aplicación de esta diferencia en el dominio del lenguaje lo condujo, en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio,* a articular las nociones de «lenguaje auténtico» y «lenguaje empírico».

A diferencia de las expresiones originarias, para Merleau-Ponty las expresiones segundas son en sentidos ya instituidos y sedimentados, constitutivos de un suelo de significaciones compartidas y disponibles. De modo que la pretendida representación de un sentido en la expresión desaparece en la medida en que éste deviene el producto de operaciones de expresión sedimentadas.

---

[236] MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu op.cit*., p.16.

[237] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio», *op.cit*.,p.64.

[238] Es posible que sea esta la razón por la cual Merleau-Ponty consideró que el arte clásico también fue en su momento una operación primordial de expresión, a pesar de que se haya concebido a su tarea como la de representar la realidad. En modo alguno Merleau-Ponty consideró que sólo el arte moderno era expresión primera. Una perspectiva semejante supondría circunscribir una teoría del sentido a una sola de sus manifestaciones históricas. Esto significaría un déficit o impotencia en la capacidad heurística de la misma. La diferencia entre el arte moderno y el clásico no es la que hay entre una expresión creadora y una expresión que representa, sino entre una expresión primera y una expresión segunda, cuyo carácter sedimentado brinda como una «ilusión» el ideal de representación. Así, en relación a la perspectiva geométrica Merleau-Ponty afirmó que «es una de las maneras inventadas por el hombre de proyectar ante él el mundo percibido, y no su calco. Es una interpretación facultativa de la visión espontánea, no porque el mundo percibido desmienta sus leyes e imponga otras, sino porque no exige ninguna y porque no es del orden de las leyes» MERLEAU-PONTY M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit*., p.59

> (…) nos hemos vistos obligados a distinguir una palabra secundaria que traduce un pensamiento ya adquirido y una palabra originaria que lo hace existir primero para nosotros mismos igual que para el otro. Pues bien, todos los vocablos que se han convertido en simples indicios de un pensamiento unívoco, nada más han podido hacerlo porque funcionaron primero como palabras originarias y aún podemos recordar el aspecto precioso que poseían, como un paisaje desconocido, cuando estábamos a punto de "adquirirlos" y cuando ejercían aún la función primordial de la expresión.[239]

A partir de aquí Merleau-Ponty avanzó sobre una nueva forma de abordar el pensamiento, las ideas e incluso la propia noción de verdad. Ya no al margen de las operaciones expresivas sino como su resultado: «lo que llamamos idea está necesariamente vinculado a un acto de expresión y le debe su apariencia de autonomía»[240].

La obra de arte así como otras prácticas instituyentes (la filosofía, la política etc.) suponen un «esfuerzo de expresión», una operación expresiva originaria a la que no precede un pensamiento claro y transparente, cuya existencia puede explicarse «al margen de las incomodidades del discurso y la comunicación»[241].

Nuevamente fue Cézanne quien le facilitó dar cuenta del surgimiento de la expresión sin el auxilio de un dominio de ideas o pensamientos. En *Sentido y sinsentido* Merleau-Ponty tituló el ensayo dedicado a la obra del pintor haciendo alusión a su «duda». Justamente fue la duda de Cézanne y no un conjunto de ideas claras y desencarnadas lo que se encontraba antes de su pintura.

Podría decirse que la recuperación de la figura de la duda por parte de Merleau-Ponty le permitió afirmar que lo que antecede a la operación expresiva es la «intencionalidad significativa» cuya existencia no compromete a ninguna facultad del intelecto sino a una condición general del cuerpo: la de estar abierto al mundo, la de ser-en-el-mundo e instituir sentido en su relación con él.

Merleau-Ponty se refirió a esta intencionalidad del cuerpo, que en nada se asemeja a una intención consciente, como una «vaga fiebre» cuya existencia sólo resulta reconocible una vez acontecida la operación expresiva: «la "concepción" no puede preceder a la

---

[239] MERLEAU-PONTY, M., «El *cogito* » en *Fenomenología de la percepción, op.cit.,* p.398
[240] MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción, op.cit.,* p.399
[241] *Ibídem* p.194

"ejecución". Antes de la expresión no existe otra cosa que una vaga fiebre, y solo la obra realizada y comprendida demostrará que podía encontrarse alguna cosa en vez de nada»[242]

Por consiguiente la institución de un sentido nuevo supone un *querer decir algo* siempre y cuando no se entienda por ello una operación propositiva de la conciencia sino la intencionalidad del cuerpo que *busca colmarse en la expresión*. Por ende, las dificultades con las que tropezaría Cézanne, sus miedos y dudas le permitieron a Merleau-Ponty ejemplificar aquello que antecede a la expresión. Una vez rechazada la posibilidad de encontrar allí la actitud de la conciencia tética o la existencia de un pensamiento independiente: «las dificultades de Cézanne son las de la primera palabra».[243]

De este modo podrían ubicarse las razones por medio de las cuales Merleau-Ponty justificó que la obra de arte, en cuanto expresión de «estilo», no representa nada. Si así fuera, la expresión se reduciría a traducir algo ya consumado al margen de ella o a copiarlo. En cambio, para Merleau-Ponty lo que acontece en la obra de arte es una puesta en forma, un traer a la existencia a través de la expresión.

> Se puede hacer pintura mirando el mundo porque el estilo que distinguirá al pintor a los ojos de los demás, a él le parece encontrarlo en las cosas mismas y porque cree deletrear la naturaleza en el momento en que la re-crea[244]

Por consiguiente, el «estilo» del pintor involucra a la intencionalidad de un cuerpo capaz de instituir sentido en su comercio con el mundo. Este contacto existencial, expresado en la obra funciona, según lo nota Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, como un «primer bosquejo de sentido»[245] ya presente en la propia operación perceptiva. Al estilo «hay que verle aparecer en lo hondo de la percepción del pintor como pintor: es una exigencia salida de ella»[246].

No obstante, hay señalar que el «estilo» en cuanto visión del pintor sobre el mundo en modo alguno supone un intuicionismo que haga mella de todo lo que pueda haber de estudio y aprendizaje. Merleau-Ponty nunca quiso decir que el artista para ser tal debe remitirse a una interioridad en la que se hallaría una autenticidad apodíctica. Nada más lejos

---

[242] MERLEAU-PONTY, MAURICE, «La duda de Cézanne» en *Sentido y sinsentido*, *op.cit.*, p.46
[243] *Ibídem.*, p.47
[244] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio», *op.cit.*,p.67
[245] MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción, op.cit.*, p.196
[246] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.*, p.65

que eso. De ser así, en vano habría desarrollado una teoría de la expresión y de la sedimentación bajo el propósito de dar cuenta de la historicidad de la cultura y del hombre. Y en vano también habrían sido sus críticas al subjetivismo de Malraux.

> Su pintura no niega ni la ciencia ni la tradición. En París Cézanne iba todos los días al Louvre. Creía que se aprende a pintar, que el estudio geométrico de los planos y de las formas es necesario. Se documentaba sobre la estructura geológica de los paisajes. Estas relaciones abstractas iban a operar en la acción del pintor, pero dirigidas al mundo visible. La anatomía y el dibujo están presentes, cuando da un toque de color, como las reglas del juego en una partida de tenis.[247]

Podría decirse que, impulsado por despejar estas interpretaciones, en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Merleau-Ponty se detuvo en el vínculo entre la expresión originaria y los sentidos ya sedimentados constitutivos de una «tradición». En esta dirección puede afirmarse que si la institución de un sentido expresa un vínculo primordial del cuerpo en el mundo acontecido en la propia percepción del pintor, éste nunca se da al margen de un nivel de significaciones de las que se participa como integrante de un mundo común de sentidos en el dominio histórico-social. Con lo cual, Merleau-Ponty sostuvo que la operación expresiva originaria es aquella que reasumiendo los sentidos y mecanismos significantes disponibles los transciende para acceder a un sentido nuevo.

> Existe, para las expresiones ya adquiridas, un sentido directo, que corresponde punto por punto a giros, formas, palabras instituidas. Aparentemente, ninguna laguna en esto, ningún silencio parlante. Pero el sentido de las expresiones que están en vías de cumplirse no puede ser de este modo: es un sentido lateral u oblicuo, que crepita entre las palabras, es otra manera de sacudir el mecanismo del lenguaje para arrancarle un sonido nuevo.[248]

En *El lenguaje indirecto y las voces del silencio* hay un especial interés por elucidar el tipo de relación comprometida entre las significaciones adquiridas y aquellas que instituyen un sentido nuevo, tanto en lo referido a la historia personal del pintor–«historia personal»– como en relación a la historia de la pintura en general–«historia pública»–. En ambos casos

[247] MERLEAU-PONTY, M., «La duda de Cézanne» *op.cit.*, p.44
[248] MERLEAU-PONTY, MAURICE, «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.*, p. 57

Merleau-Ponty desarrolló una reflexión sobre la institución del sentido y su conservación. Pueden distinguirse algunos núcleos problemáticos centrales según sea el nivel en el que se lo inscriba. Así, si el interés radica en pensar la institución de un sentido nuevo en la «historia personal», es decir la actividad del artista como expresión de su «estilo», el problema involucrado es el de la adquisición y transformación del hábito. Si, por el contrario, se prioriza el modo en que las diversas expresiones artísticas comunican entre sí para conformar un «universo de la pintura» o una «unidad de la cultura», la cuestión se dirige al problema de la historia.

Del modo en que sea, Merleau-Ponty parece desplegar lo que él entendió como «la paradoja de la expresión»: en efecto, la adherencia del sentido a la expresión, que hace que ella sea siempre expresión de sí misma– y no de un pensamiento o de un sentido *a priori*– redundaría, no obstante, en una capacidad de decir más o significar más que aquello efectivamente expresado. Lo paradoja constitutiva de la expresión consistiría en esta suerte de trascendencia del sentido en la propia inmanencia de la operación expresiva.

> Se quiere siempre significar, hay siempre algo que decir, a lo que se acerca uno más o menos. Sencillamente el "ir más lejos" de Van Gogh en el momento en que pinta los *Cuervos* ya no indica alguna realidad hacia la cual sería necesario caminar, sino lo que queda por hacer por restituir el encuentro de la mirada con las cosas que lo solicitan, de quien tiene que ser con lo que es. Y esta relación no es efectivamente de las que se copian.[249]

En efecto, para Merleau-Ponty siempre hay «un exceso de significado respecto del significante»[250]. Una afirmación de esta naturaleza lejos de reponer la idea de un pensamiento constituido con anterioridad a la operación expresiva, o de una positividad que se debiera copiar, tiene el propósito de señalar la unión indisoluble que asume en su filosofía, la experiencia y el lenguaje, el cuerpo y la expresión. De modo que este exceso o trascendencia será el resultado de una experiencia vivida ante-predicativa que buscando colmarse en la expresión no consigue agotarse en ella. Así, por ejemplo, la palabra «supera nuestros propios pensamientos» haciéndonos comprender algo que va más allá de lo que

[249] *Ibídem.,* p.68
[250] MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción, op.cit.,*p.399

antes sabíamos, o los gestos improvisados del cuerpo añaden de súbito un movimiento inesperado a nuestro hábito motriz.

Con lo que la «paradoja de la expresión», según Merleau-Ponty, confirma «el exceso de lo vivido sobre lo ya dicho» y hace de ella una operación infinita, en cuanto jamás coincide con la intencionalidad muda que la antecede y hace posible.

4.2.2 Arte y comunicación: la institución de un sentido nuevo y su relación con lo disponible

La consideración del sentido y de su génesis en los términos señalados, le permitió a Merleau-Ponty vislumbrar la comunicación como un problema. Una vez aceptados los puntos nodales de su Teoría de la expresión, hay que comprender cómo las nuevas significaciones deforman y amplían las anteriores, cómo son «reanudadas» a propósito de una nueva intención significativa. Ya sea que se trate de disponibilidades constitutivas de un hábito en particular–el pintor por ejemplo– o de aquellas que conforman una dimensión de la cultura –la historia de la pintura–.

En este sentido resulta emblemático el comentario de Merleau-Ponty sobre la pintura de Matisse en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio* en el que recuerda la conmoción que el pintor experimentó al ver reproducir en cámara lenta una filmación del proceso de su trabajo:

> La impresión era prodigiosa, hasta el punto que conmovió al propio Matisse, se dice. Aquel mismo pincel, que a simple vista saltaba de un acto a otro, se le veía meditar , en un tiempo dilatado y solemne, en una inminencia de principio de mundo, emprender diez posibles movimientos, bailar ante la tela, rozarla varias veces, y abatirse por fin como el rayo sobre el único trazado necesario.[251]

Ciertamente no es Matisse, en cuanto conciencia propositiva, quien meditaba sobre la tela sino la intencionalidad aun muda de su cuerpo instalado en un tiempo y en un espacio, solicitado por la situación. Es su mirada, su mano, la que recupera los trazos anteriores y los continúa, los «hace ir más lejos», según un proceso que al propio Matisse se le escapa,

[251] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.* p.56

porque es el cuerpo propio en su capacidad de volver sobre si–«su reflexividad»– lo que permite «reanudar» las significaciones anteriores y trascenderlas hacia un sentido nuevo según una guía y una orientación que en nada se asemeja a la intención consciente y deliberada.

> El pintor trabaja y hace su surco, y, excepto cuando se trata de obras antiguas en las que se divierte encontrando lo que él ha llegado a ser, no le gusta mucho mirarlo: tiene algo mejor en su poder, el lenguaje de su madurez contiene en grado eminente el débil acento de sus primeras obras. Sin volverse hacia ellas, y **por el sólo hecho de que han realizado ciertas operaciones expresivas, se encuentra dotado de nuevos órganos, y experimentado el exceso de lo que hay que decir sobre su poder ya comprobado**, es capaz– a menos que intervenga una misteriosa fatiga, de lo cual hay más de un ejemplo–, **de ir "más lejos" en el mismo sentido, como si cada paso exigiese e hiciese posible otro paso** (…)[252]
> (el subrayado es propio)

En virtud de la capacidad de instituir sentido originariamente a través del cuerpo habría, en lo referido al trabajo del pintor, una comunicación entre las disponibilidades sedimentadas que constituyen su hábito y las nuevas significaciones que, si bien las trascienden y transforman–las «metamorfosean»–, sólo resultan posibles gracias a ellas.

Es este mismo carácter paradójico y corporal de la expresión, el que le permitió a Merleau-Ponty avanzar hacia una teoría de la historia capaz de explicar su sentido y su unidad sin recurrir a principios *a priori*. Tal fue su interés en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio* donde, al discutir con quienes explican el devenir de la pintura como el desarrollo de un principio trascendente– «el Espíritu de la pintura»–, se preguntó por aquello que permite que unas culturas puedan tener sentido para otras y, por consiguiente, comunicar entre sí:

> El verdadero problema está en comprender por qué culturas tan diferentes emprenden la misma búsqueda, se proponen la misma tarea (en el camino de la cual encontrarán, llegada la ocasión, los mismos modos de expresión), porqué lo que produce una cultura tiene un sentido para otras culturas, incluso si no es ése

[252] *Ibídem*., p.64

> su sentido de origen, porque nos tomamos la molestia de metamorfosear en arte fetiches, porqué, por último, hay *una* pintura o *un* universo de la pintura.[253]

Para Merleau-Ponty la posibilidad de habitar un mundo común de sentido que permita hablar de la «unidad» o del «universo» de la pintura, descansa en la semejanza de todas las actividades humanas en cuanto operaciones de expresión: «la historia de la pintura que corre de una obra a otra reposa sobre sí misma y no es llevada más que por la cariátide de nuestros esfuerzos que convergen por el solo hecho de que son esfuerzos de expresión (…) la tentativa continuada de la expresión funda una sola historia»[254]

Del mismo modo en que por la reflexividad del cuerpo propio los gestos anteriores son reasumidos y superados en gestos nuevos –el trazo del pintor recuperado y contenido en la pincelada siguiente o el paso del bailarín retomado y transformado en la adquisición de un movimiento nuevo– en el orden de la cultura la institución de una obra, supone la instauración de una nueva dimensión que modifica las relaciones que todas las obras anteriores mantenían entre sí. Lo nuevo ejerce una suerte de «deformación coherente» de lo disponible, lo reanuda, lo comprende y lo continúa.

Esto es posible, en tanto el sentido instituido es para Merleau-Ponty del orden del advenimiento: «proponemos por el contrario admitir el orden de la cultura o del sentido como un orden original del *advenimiento* (…)»[255]. A diferencia del acontecimiento no está cerrado y acabado de una vez por todas sino «que va más allá de su simple presencia»[256] y en este sentido se presenta como «aliado o cómplice de todas las demás tentativas de ex-presión»[257]. Tal parece ser la razón por la que Merleau-Ponty vislumbró en advenimiento «una promesa de acontecimientos»[258].

Ahora bien, para Merleau-Ponty esta familiaridad entre la actividad de un cuerpo singular, como hábito del pintor, y el desarrollo de las obras, como historia de la pintura, no supone una simple analogía. Por el contrario, el que respondan a una lógica en común se debe a que ambos son operaciones de expresión. Merleau-Ponty señaló que «la opera-ción expresiva del cuerpo, comenzada por la menor percepción, es lo que se amplifica en pintura

---

[253] *Ibídem*, p.80
[254] *Ibídem*., p.82
[255] *Ibídem*., p.80
[256] *Ibídem* p.79
[257] *Ibídem* p.81
[258] *Ibídem* p.82

y en arte (…) –y que– la cuasi-eternidad del arte se confunde con la cuasi-eternidad de la existencia encarnada (…)»[259].

La analogía cuerpo-arte ya desarrollada en *Fenomenología de la percepción* encuentra ahora nuevas ínfulas pero a propósito del problema de la historia: «la tentativa continuada de la expresión funda una sola historia, de la misma manera que la aprehensión de nuestro cuerpo sobre todo objeto posible funda un solo espacio»[260].

A esto se debe que Merleau-Ponty no haya creído que el desarrollo histórico responde a una instancia exterior, suprema y determinante –como sostenía Malraux en sus explicaciones sobre el devenir de la pintura–, sino a su carácter expresivo y a las cualidades que se desprenden de ello. En efecto, es la «intimidad de toda expresión a toda expresión, su pertenencia a un único orden»[261], su capacidad de trascenderse a partir de sí misma, lo que le permitió pensar la historia como «inscripción y acumulación, más allá de los límites de los países y de las épocas»[262], y como un movimiento «sin más guía que su propia iniciativa [y] que sin embargo no escapa fuera de sí mismo, sino que se reanuda y se confirma a grandes intervalos»[263].

El arte también le sirvió de apoyo para pensar el problema de la historia: «y sin duda volveríamos a encontrar el concepto de historia en su auténtico sentido si nos acostumbráramos a formarlo de acuerdo con el ejemplo de las artes y del lenguaje.»[264]

Reponer algunos aspectos centrales del tipo de comunicación comprometido entre los sentidos anteriores y los nuevos, es de importancia en la medida en que estas cuestiones comprometen el problema de la «institución». Ya sea en lo referido al cuerpo del pintor o de la historia de la pintura se trata de responder a la pregunta por la emergencia y la permanencia de nuevas significaciones.

A este respecto, si bien es cierto que hasta aquí se ha enfatizado la deriva estética que asumió el pensamiento de Merleau-Ponty, debería señalarse que una consideración de esta naturaleza no debe reducir el arte a estatuto de mero ejemplo. Por el contrario, hay que señalar que lo que Merleau-Ponty dice *con* el arte también dice algo *del* arte. En efecto, hay,

---

[259] *Ibídem* p.83
[260] *Ibídem* p.83
[261] *Ibídem* p.86
[262] *Ibídem* p.87
[263] *Ibídem* p.86
[264] *Ibídem* p.86

quizá de modo solapado, una teoría del arte que encuentra en una ontología del cuerpo y del sentido sus parámetros fundamentales.

Una consideración semejante resulta de interés en cuanto hace posible fundar un terreno en común a partir del cual establecer un diálogo con el modo en que Pierre Bourdieu, desde la sociología, ha pensado problemas similares.

Se trata entonces de medir la fecundidad que podría tener el tratamiento de Merleau-Ponty sobre el arte en su análisis como objeto social.

El propósito consiste en dar cuenta de los posibles aportes que la fenomenología de Merleau-Ponty podría realizarle a la sociología del arte de Pierre Bourdieu. Por otro lado, se pretende retomar las discusiones y críticas que el sociólogo le hizo a la fenomenología para sopesarlas en relación a la obra de Merleau-Ponty. Esta inscripción bifronte: de la fenomenología de Merleau-Ponty en la teoría social de Bourdieu y viceversa, persigue el interés de brindar las condiciones para el desarrollo de un diálogo, que si bien nunca se concretó, encuentra en el problema del arte la ocasión de su efectuación tardía y necesaria.

PARTE II

1. Pierre Bourdieu y Maurice Merleau-Ponty
Debates en torno al arte y su sentido

El recorrido hasta aquí propuesto permite afirmar que la sociología de Pierre Bourdieu y la filosofía de Merleau-Ponty encontraron en el arte una preocupación en común. En sus producciones teóricas, el interés por conocer las condiciones mediante las cuales algo se considera artístico, asume tal envergadura que resulta posible identificar allí un proble-ma teórico que los conminó tanto al desarrollo conceptual como a la definición de las disciplinas a las que ambos suscribían.

La investigación de Bourdieu a propósito de la constitución de la literatura como una práctica autónoma –*Las reglas del arte* [1992]– le permitió consolidar su concepto de «campo». Este reveló su capacidad heurística al brindar una explicación del espacio social, no como una totalidad unívoca, sino como un plexo de sub-espacios relativamente autónomos unos de otros. Provistos de reglas y capitales específicos, en cada uno de ellos se reconocen y valoran ciertas prácticas y objetos, configurando un mundo de sentido en común. De esta manera, Bourdieu pensó al arte como el resultado de operaciones de reconocimiento y legitimación producidas por los agentes familiarizados con las reglas del «campo del arte», al que identificó como un sub-espacio social al interior de la cultura dominante o «campo del poder».

Bajo el propósito de producir ciencia[265], Bourdieu rechazó la *doxa* que organizaba este campo,–a la que vio actualizada, no sólo entre los agentes familiarizados en él, sino también en los diversos abordajes que, desde la teoría social, intentaban brindar una explicación sobre el tema–. Identificada y denunciada como «ideología carismática», esta *doxa* colocaba en la penumbra –cuando no en el absoluto olvido–, las condiciones sociales que hacían posible tanto la producción y el consumo de las obras de arte, como la institución de la figura del artista.

[265] BOURDIEU, P., «Campo intelectual y proyecto creador» en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Montressor, Buenos Aires, 2002, p.65

Por lo tanto, una de sus preocupaciones principales consistió en ofrecer una matriz teórica adecuada para la construcción del arte como un objeto ya no ideológico sino científico. Se trataba de elaborar un haz de conceptos con los que elucidar las condiciones sociales que hacían posible la existencia del arte y su rol en la organización social. A partir del desarrollo de la teoría del *habitus* y su articulación con la noción de «campo», Bour-dieu abrevó en su concepción del arte como una «práctica» eficaz para la reproducción de las desigualdades sociales.

Se comprende entonces que su producción teórica se haya desarrollado al compás de una crítica sistemática al modo en que la teoría social y también la filosofía, habían abordado este problema. El abandono de su condición de filósofo y su «conversión» a la sociología significó el rechazo al pensamiento filosófico, al que llamó «escolástico», por sostener pretensiones de universalidad que velaban su dependencia a condiciones sociales específicas. Esto puede verse en *La distinción* [1979,] donde Bourdieu emprendió el estudio de la lógica de la economía de los bienes culturales en la sociedad francesa, a partir de su crítica de la filosofía moderna. El subtítulo de este libro, *Critica social del juicio*– una clara referencia a la obra de Kant[266]– anunciaba su intención de someter a un análisis histórico las categorías de la estética kantiana. Bajo el encuadre de la preocupación por los objetos culturales y artísticos Bourdieu avanzó hacia una crítica a la filosofía y tomó partido por un modo de concebir la labor de la sociología.

Desde esta perspectiva es posible advertir el peso que el problema del arte asume en la obra de Bourdieu: no solo en cuanto supuso el desarrollo de conceptos sino también en tanto su construcción como objeto científico, le significó un problema epistemológico cuyo tratamiento sentó las bases para la elaboración de un nuevo modo de pensar el conocimiento. Se trataba en un solo movimiento de rechazar el «pensamiento escolástico», que eludía la pregunta por sus condiciones sociales de posibilidad y promulgar una sociología reflexiva o genética capaz de interrogarse a sí misma en su proceso productivo.

Cabe entonces preguntarse qué sentido tiene volver sobre esos pasos e interrogar su sociología desde la filosofía de Merleau-Ponty. Incluso este cuestionamiento se tensa aún más al recordar la exigencia de Bourdieu de «sociologizar el análisis fenomenológico»[267].

---

[266] KANT, I., *Critica del juicio*, Losada, Buenos Aires, 2005.
[267] WACQUANT,BOURDIEU, P., *Respuestas Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México 1995, p. 47

Sin embargo, se ubican en su lectura conjunta, puntos de encuentro que anticipan un diálogo no sólo posible sino también fértil en la problemática del arte. En primer lugar, ambos compartieron la convicción en el carácter situado e histórico del conocimiento. Ambos le criticaron al pensamiento de pretensiones universales y basado en prejuicios, el dificultar un verdadero trabajo de interrogación: sea el de la filosofía como «interrogación radical» en Merleau-Ponty o el de la sociología como «sociología reflexiva» en Pierre Bourdieu, y al que denominaron «pensamiento de sobrevuelo» y «pensamiento escolásti-co» respectivamente.

Aun cuando Bourdieu haya criticado a la fenomenología, estas críticas no fueron puntualmente adjudicadas al pensamiento de Merleau-Ponty. Más bien el sociólogo se refirió a los abordajes que desde esa disciplina propusieron el estudio de la vida social, entre cuyos exponentes localizó la sociofenomenología de Alfred Schütz y la etnometodo-logía de Harold Garfinkel. En lo referido específicamente a Merleau-Ponty se encuentran en la obra de Bourdieu más deudas que distanciamientos explícitos: su teoría del *habitus* y la importancia de la percepción en el reconocimiento y legitimación de los objetos sociales tienen, en sus cimientos, la descripción fenomenológica de la experiencia vivida que Merleau-Ponty desarrolló fundamentalmente en sus obras inaugurales: La e*structura del comportamiento* [1942] y *Fenomenología de la percepción* [1945].

También compartieron un notable interés por superar las dicotomías y los dualismos que, según ellos, habían estructurado el pensamiento moderno y que aun persistían or-ganizando las ciencias contemporáneas: vitalismo-mecanicismo, empirismo-intelectualis-mo, en sí-para sí, sujeto-objeto entre otros.

La importancia con la que Merleau-Ponty utilizó avances de investigaciones provenientes de dominios no estrictamente filosóficos como la psicología, biología, historia, ciencias exactas, etc., lo mantuvieron en un diálogo ininterrumpido con la «no-filosofía». Cuestión que lo llevó a tomar una posición explicita respecto a la sociología, en la que identificó exigencias y objetivos similares a los que señaló Bourdieu.

En crítica al objetivismo, para el cual lo social debía ser estudiado como si fuera una cosa ajena al analista, Merleau-Ponty advirtió la necesidad de incorporar en el análisis, la experiencia vivida del investigador como sujeto social;

> Conviene no separar nunca la investigación sociológica de nuestra experiencia de sujetos sociales (que abarca, por supuesto, no sólo lo que hemos experimentado por nuestra cuenta, sino también las conductas que percibimos a través de los gestos, los escritos, los relatos de los demás hombres), puesto que las ecuaciones del sociólogo solo empiezan a ser representativas de lo social en el momento en que las correlaciones que resumen se articulan unas con otras y se envuelven en una determinada visión única de lo social y de la naturaleza propia de la sociedad considerada (…)[268]

> (…) el objetivismo olvida esa otra evidencia de que no podemos dilatar nuestra experiencia de las relaciones sociales y formar la idea de las verdaderas relaciones sociales más que por analogía o por contraste con las que nosotros hemos vivido, en una palabra, por una *variación imaginaria* de éstas, desde el punto de vista de la cual, sin duda recibirán un significado nuevo, (…), pero a la cual proporcionarán todo lo que de sentido sociológico puede tener de ella. [269]

Merleau-Ponty se propuso continuar la reflexión que Husserl había iniciado sobre los vínculos entre la ciencia y la filosofía. Su diagnóstico era que ambas vivían en un «régimen de separación»[270] y rivalidad que colocaba a la cultura en una posición de crisis permanente. Al recuperar estas reflexiones, Merleau-Ponty afirmó que,

> […] todas las formas de pensamiento son en cierto modo solidarias, que no hay que derribar las ciencias del hombre para echar los cimientos de la filosofía ni que derribar la filosofía para echar los cimientos de la ciencia del hombre, que de toda ciencia emana una ontología y que toda ontología anticipa un saber y que, por último, a nosotros toca componérnoslas y hacer de modo que la filosofía y la ciencia sean ambas posibles.[271]

Para él tanto la ciencia como la filosofía compartían una labor de interrogación sobre «el mundo, los hombres, el espíritu»[272]. La distinción disciplinar no estaba dada por diferentes campos de estudio sino por «cierto modo de la conciencia que tenemos de los de-

[268] MERLEAU-PONTY, M., «El filósofo y la sociología» en *Signos*, Seix Barral, Barcelona 1973 p.122
[269] *Ibídem* p.121
[270] *Ibídem*, p.119
[271] *Ibídem*, p.119
[272] *Ibídem* p.132

más, de la naturaleza o de nosotros mismos»[273]. La sociología y la ciencia tendrían por propósito la elaboración de mecanismos de objetivación y esquematización de las relaciones sociales inherentes a todo hombre –en cuanto situado en el mundo–, mientras que la filosofía se definiría por alcanzar una conciencia de esta intersubjetividad «tal como se ofrece en nuestro comercio actual de conocimiento y de acción»[274] y sobre la cual se erigen, secundariamente, las objetivaciones del saber científico.

De ningún modo hay en Merleau-Ponty la proclama del saber filosófico como un conocimiento de fundamentos trascendentales al margen de la historia. Más bien todo lo contrario. Es la inherencia del pensamiento en general y el filosófico en particular a una determinada situación histórica la que invita a reconocer, por debajo de las relaciones objetivas de las que habla la ciencia, una dimensión originaria de las relaciones sociales, vinculada a la experiencia vivida, y que brinda a la filosofía su razón de ser:

> Precisamente, la inherencia de mi pensamiento a una determinada situación histórica suya, y, a través de ella, a otras situaciones históricas que le interesan –puesto que es originaria con respecto a las relaciones objetivas de que la ciencia nos habla–, hace del conocimiento de lo social un conocimiento de mí mismo, invoca y autoriza *una visión de la intersubjetividad* como mía que la ciencia olvida aun utilizándola y que es lo propio de la filosofía.[275]

Merleau-Ponty llegó a la conclusión de que la filosofía y la sociología no sólo eran posibles sino mutuamente necesarias: «no sólo hay que decir que la filosofía es compatible con la sociología, hay que decir que le es necesaria como una constante llamada a sus tareas (…)»[276]. Según él, cuando el sociólogo interroga su propia experiencia como sujeto social, los prejuicios de los que parte, las determinaciones que lo atraviesan por su ins-cripción en un tiempo histórico, en suma, cuando procede a partir de una vigilancia epis-temológica, es ya filósofo, puesto que «la filosofía no es un cierto saber, es la vigilancia que no nos deja olvidar la fuente de todo saber»[277].

---

[273] *Ibídem* p.132
[274] *Ibídem* p.132
[275] *Ibídem.,* p.131
[276] *Ibídem* 132
[277] *Ibídem* p.133

Merleau-Ponty definió así las tareas y objetivos de ambas disciplinas de un modo que hace recordar a la concepción que Pierre Bourdieu tiene de la sociología. Incluso podría decirse que la empresa sociológica de Bourdieu encuentra en estas premisas sus propios cimientos. En efecto, Bourdieu no sólo mantuvo la experiencia del agente entre sus preocupaciones principales, sino que la concibió como parte constitutiva del hecho social y por consiguiente, como instancia indispensable de todo análisis sociológico. Una perspectiva de esta naturaleza lo llevó a admitir que todo fenómeno social se encuentra subtendido por una «doble verdad»: tanto subjetiva y vinculada a la experiencia vivida del agente, como objetiva u objetivada por el conocimiento científico. En consonancia con Merleau-Ponty, avanzó en su concepción de la sociología enfrentándose con el objetivismo al que concibió como una física de lo social, en el que la perspectiva vivida del agente no poseía estatuto epistemológico alguno.

> No podemos limitarnos a la visión objetivista, que conduce a un fisicalismo, y para la que existe un mundo social en sí, que puede tratarse como una cosa, pues el investigador está en condiciones de tratar los puntos de vista, necesariamente partidistas y parciales de los agentes, como meras ilusiones.[278]

Sin embargo –y en este punto quizá sea donde la comparación entre ambos parece manifestar cierto límite–, en *Esbozo de una teoría de la práctica* [1972], a la par con el objetivismo, Bourdieu también rechazó a la fenomenología. Reconoció en ella, el retorno a una filosofía subjetivista y cuyo énfasis en el carácter inmediato y originario de la experiencia, encubría sus determinaciones sociales.

Una toma de partido de estas características, en el marco de un cuestionamiento que abrace tanto los aportes de Bourdieu como los de Merleau-Ponty en la elucidación de los fenómenos artísticos, exige en principio interrogar los desarrollos del filósofo a la luz de las críticas que el sociólogo hizo a la fenomenología en particular y al pensamiento filosó-fico en general. Se trata de justificar la pertinencia que mantiene la descripción fenome-nológica de los fenómenos artísticos y una perspectiva filosófica –orientada a identificar condiciones generales–, para el conocimiento del funcionamiento y eficacia de dichos fe-nómenos al interior de una formación social determinada.

[278] BOURDIEU, P., *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999 p.247

Un interrogante asume especial interés: se ha dicho que Merleau-Ponty ubicó en el arte una «operación de expresión auténtica» cuya especificidad radicó en poner al descubierto una «experiencia originaria» o «fe perceptiva primordial», que pondría de manifiesto una vida de la conciencia de orden pre-reflexivo y corporal anterior al pensamiento objetivo. Así, Merleau-Ponty vio en los trabajos de Cézanne, Proust, Mallarmé, Renoir entre otros, una dirección similar al de la fenomenología: al igual que en ella, su actividad exigía «volver a abrir la experiencia en su estado naciente»[279] para acceder a la institución –«*Stiftung*»– de un nuevo sentido. Se dijo que Merleau-Ponty inscribió sus investigaciones sobre el arte al interior de una Teoría de la expresión mediante la cual buscó elucidar un modo de ser del sentido al que denominó «sentido encarnado» y al que concibió como producto de la capacidad instituyente del cuerpo propio. De modo que el arte, en tanto «operación de expresión auténtica», ponía al descubierto condiciones generales del cuerpo: su apertura constitutiva que lo definía como ser-en-el-mundo y que lo hacían portador de una intencionalidad propia [«intencionalidad operante»]. Merleau-Ponty reconoció la percepción y la motricidad como modos de la intencionalidad operante y de institución corporal de sen-tido.

Se ha visto también que Bourdieu señaló la existencia fetichizada de los objetos artísticos. Para él, su reconocimiento como obras de arte exigía la adhesión de los agentes a la reglas del campo. Estas definían tanto qué cosa asumiría el estatuto de arte, como su mo-dos de producción y percepción legítimos. Desde su perspectiva, la obra de arte no ma-nifestaba condiciones generales del cuerpo y del sentido, sino la lógica de funcionamiento del «campo del arte».

A la luz de los planteos de Bourdieu, resulta adecuado preguntarse si Merleau-Ponty no termina por legitimar las manifestaciones artísticas con las que reflexiona sobre estos

[279] La expresión «estado naciente» es usada en múltiples ocasiones por Merleau-Ponty. Desde *Fenomenología de la percepción* consideró que el objetivo de la fenomenología era «captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente.». [VER: MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción, op.cit*.p.21]. Mediante esta expresión el filósofo se refería al modo en que las cosas se ponen a significar, el movimiento de expresión que hace que de pronto se instituya un sentido. En las notas de los cursos sobre la pasividad, Merleau-Ponty precisa «nacimiento [quiere decir] ante todo apertura de un futuro, de un fondo de no-ser en el que se proyecta lo que era [de ahí la expresión]: "nacer a". El nacimiento es un acto, y, como todos los actos, surge de nada» [VER: MERLEAU-PONTY, M, *La institución, la pasividad*. *Notas de cursos en el Collège de France [1954-1955*,Anthropos, Barcelona, 2012. p.7]. Es notable el parentesco entre este modo de concebir la institución con la concepción de Cornelius Castoriadis. El la definió como una creación *ex-nihilo,* con el mismo propósito de señalar que lo instituido «surge de nada». Entre el ser y el por ser no hay determinación. Cornelius Castoriadis señaló las deudas que su noción de institución tenía con la de Merleau-Ponty en «Merleau-Ponty y el peso de la herencia ontológica» VER: CASTORIADIS, C., *Hecho y por hacer*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

problemas –Proust, Cézanne, Mallarmé, Renoir–. De ser así, desconocería que su valor como obras de arte no se debe al hecho de ser «expresiones auténticas», sino a las relaciones establecidas al interior del campo al que pertenecen. Al concebir que en el arte se accede a una «experiencia originaria» o «fe perceptiva primordial», Merleau-Ponty estaría universalizando, como un estrato originario de la conciencia, lo que en rigor sería la *doxa* especifica del campo del arte.

Y, al plantear que en el objeto artístico, en cuanto «expresión auténtica», el sentido emerge de su propia organización sensible, el filósofo estaría tomado, como una condición general del sentido, lo que en rigor es el resultado de un modo de ver el mundo mediatizado por la posesión de «disposiciones estéticas». Sería su propio *habitus* lo que lo llevó a ver en la obra de Cézanne la expresión del «mundo primordial». Incluso podría decirse que la deriva estética del pensamiento de Merleau-Ponty pondría al descubierto una lectura de la obra de arte mediatizada, más que por «disposiciones estéticas», por sus propias «disposiciones filosóficas». Antes que una lectura legitima de la obra, organizada según las reglas del campo del arte, la pertenencia social de Merleau-Ponty al campo filosófico lo estaría llevando a percibirla según los esquemas perceptivos importados de este espacio social. De modo que sus investigaciones sobre el arte incurrirían en lo que Bourdieu denominó un error de *allodoxia*: la aplicación de códigos perceptuales que no eran los exigidos para una percepción adecuada y legitima del objeto en cuestión.

Una crítica de estas características ha sido familiar en los trabajos de Bourdieu. Tal fue el caso, de su discusión con la Teoría estética de Kant en la que reconoció una operación de naturalización de las condiciones sociales que permitían el acceso a la cultura y al «gusto cultivado». Siguiendo este razonamiento, la operación de Merleau-Ponty sería semejante, en la medida en que habría proporcionado una lectura de la obra de arte y más aún, toda una teoría del arte, basada en una confusión radical: incapaz de ver en su propia trayectoria social la génesis de un modo específico de ver el mundo, Merleau-Ponty hacía pasar por una propiedad inherente al objeto lo que no sería más que su relación con él. Asumida esta dirección, Merleau-Ponty formaría parte del cuerpo de intelectuales que buscaron pensar el arte sin cuestionar el valor que asumía al interior de una formación social. En su concepción del arte habría acudido a conceptos afines a la Estética [expresión, cre-

ación, por ejemplo] y, más allá de sus intenciones, contribuido al afianzamiento del fetichismo del arte.

Los desarrollos aquí expuestos, tanto en lo referido a su concepción de la filosofía y el modo en que usó el arte *para* pensar, como a las nociones centrales de su teoría de la expresión y del cuerpo, buscaron dar con las claves para desarticular una crítica de estas características.

Hay que señalar que sólo a condición de desoír su filosofía o de prejuzgarla como inadecuada para un conocimiento científico de la obra de arte, resulta posible criticarla ba-jo estos parámetros.

Sin embargo, lo que esta hipotética critica pone al descubierto son las tensiones entre un abordaje filosófico –que pretende distinguir condiciones generales del cuerpo y del sentido–, y uno sociológico –que procura señalar el carácter estrictamente histórico de éstas–. Cuestión que exige repensar el carácter de lo general o necesario y lo particular o contingente.

La articulación de ambos abordajes en la pregunta por los fenómenos artísticos pone al descubierto la existencia de condiciones generales que, en cuanto tales no dependen estrictamente de condiciones sociohistóricas, pero que sólo existen bajo ellas. De modo que la generalidad de una condición no se opone a la contingencia histórica sino que emerge de ella. El desarrollo de los problemas que se presentarán a continuación se subtiende en esta tensión fundamental, sobre la cual se volverá llegado el caso.

Se encuentra en la lectura conjunta de Merleau-Ponty y Pierre Bourdieu un primer problema relativo a sus concepciones sobre la «creencia». Se trata de saber si la consideración de la obra de arte como expresión de una «fe perceptiva o creencia originaria», en Merleau-Ponty, equivale a la sostenida por Bourdieu de la obra como «fetiche».

Sobre este punto se planteará que el arte como manifestación de una «creencia originaria» no es equivalente con lo que Bourdieu entiende por la *doxa* del campo del arte sino que opera como su condición de posibilidad. La «fe perceptiva», que plantea Merleau-Ponty, es la condición general para la existencia de un mundo común de sentido, en el marco del cual, *a posteriori*, se articularán diversos espacios de sentidos comunes o «campos».

Otro modo de presentar este problema es mediante la puesta en relación de la noción de «complicidad ontológica» –entre el *habitus* y el campo–, en Bourdieu, con la de «ser-en-el-mundo» en Merleau-Ponty. Se sostendrá que la «complicidad ontológica» sólo resul-ta posible a condición de presuponer una relación de co-pertenencia entre el mundo y el cuerpo, es decir aceptando que éste es «ser-en-el-mundo». La co-pertenencia del cuerpo al mundo es condición general de posibilidad de la complicidad ontológica *habitus*-campo. Bajo las relaciones sociales contemporáneas, esta co-pertenencia asume la forma de la complicidad entre un *habitus* y un «campo».

Otro problema al que se abreva en la articulación de ambos autores, refiere al modo en que Bourdieu, en *El sentido práctico* [1980], desarrolló su teoría del *habitus* rechazando la noción fenomenológica de «intencionalidad». Para él, era el *habitus* lo que se hallaba en el principio de las prácticas y lo que explicaba la inmediatez de sus sentidos. Entendido como un «sentido práctico», el *habitus* daba cuenta de aquello que la fenomenología bus-caba aclarar bajo la noción de «intencionalidad».

Es cierto que, en esta crítica, Bourdieu no se refirió de modo explícito a Merleau-Ponty. En este sentido, se afirmará que su teoría del *habitus* antes que el completo rechazo a la «intencionalidad», presupone la concepción que de ella tuvo Merleau-Ponty: la «in-tencionalidad operante». Sólo a condición de presuponer una intencionalidad corporal –co-mo apertura originaria del cuerpo al mundo–, se puede explicar la génesis del *habitus*. Sin esta condición general del cuerpo no se entendería cómo, por ejemplo, el contacto pro-longado con las obras de arte, proporcionaría mediante «un verdadero abandono de sí que excluye el análisis y la selección de los elementos de la conducta ejemplar»[280], las reglas del arte. Si es posible adquirir el *habitus* cultivado mediante un aprendizaje difuso y a través del contacto prolongado con la obra, es porque el cuerpo está abierto al mundo y «hace presa en él». Por lo tanto, la posibilidad de adquirir los modos de apropiación de una obra de arte, no se debería únicamente a condiciones sociales objetivas –nivel socio-económico, nivel de instrucción etc.– sino también a una condición general del cuerpo: la de ser porta-dor de una intencionalidad propia.

Las discusiones en torno a la noción de intencionalidad inauguran otro orden de problemas relativos a la «institución»: es decir al modo en que, tanto Bourdieu como Mer-

[280] BOURDIEU P., *Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística* en A. SILBERMANN y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, p.62

leau-Ponty, responden a la pregunta por la irrupción de lo nuevo y su vínculo con lo disponible.

En este punto se aprecia entre ellos una diferencia notable que atañe directamente al modo en que elaboraron sus concepciones sobre el hábito y el cuerpo. A diferencia de Merleau-Ponty para quien éste último es portador de una capacidad instituyente, Bourdieu elaboró una matriz explicativa de la transformación y reproducción de los sentidos prescindiendo de una capacidad semejante. Para él, el *habitus* se forma mediante la incorporación de sentidos o fines sociales. Es, por lo tanto, resultado de la incorporación, internalización de las estructuras objetivas [exteriores] con las que el cuerpo mantuvo una relación inmediata y prolongada. La posibilidad de innovación o la institución de algo nuevo, no sería producto de la iniciativa de la capacidad instituyente del cuerpo, sino efecto de una modificación de las condiciones objetivas en las que éste desarrolla sus prácticas. Tal fue la dirección que asumió en sus investigaciones sobre la transformación de las prácticas económicas en Argelia[281]. Allí Bourdieu advirtió que las modificaciones en las estructuras económicas –producidas por el pasaje de una sociedad tradicional a una sociedad moderna en el marco de la colonización francesa–, tenían como corolario la transformación de los esquemas de acción, que hasta entonces habían guiado la práctica de los agentes.

Por el contrario, Merleau-Ponty identificó en el «cuerpo propio» como «sujeto de las prácticas», una capacidad para reasumir las significaciones sedimentadas y continuarlas [«trascenderlas»] instituyendo un sentido nuevo: una «expresión auténtica». El «cuerpo propio», portador de una «intencionalidad operante», encontraría significativos los objetos del mundo al que está volcado y sería capaz de producir nuevos sentidos, en esa operación de expresión ininterrumpida que constituye su relación con él.

En resumen, la pregunta por el modo en que un objeto o práctica asume el estatuto de lo artístico, aplicada a la lectura conjunta de Pierre Bourdieu y Maurice Merleau-Ponty, pone al descubierto tanto un tipo de abordaje analítico: la articulación entre condiciones generales y sociohistóricas, como tres órdenes de problemas: relativos a la intencionalidad y su relación con la adquisición del hábito, la institución y su relación con los sentidos disponibles, y la creencia. Estos interrogantes pueden ser concebidos como tres vías de

[281] BOURDIEU, P., *Argelia 60. Estructuras económicas y estructuras temporales*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2006

acceso al problema, que justifican y sostienen la articulación entre una sociología del arte y la descripción fenomenológica de la experiencia artística. En lo que sigue, serán desplegados, aclarados y precisados estos interrogantes. Antes que ofrecer conclusiones, lo que aquí se propone es construir una perspectiva de análisis comunicacional sobre el arte a partir de los aportes de la filosofía y la sociología. Se trata de poder pensar condiciones generales del cuerpo, la historia y el sentido pero sin soslayar su existencia y funcionamiento en la vida social. Y, bajo este encuadre, proveer líneas de investigación fértiles para la producción de conocimiento en Cs. de la comunicación.

2. La institución del sentido y los hábitos. Merleau-Ponty y Pierre Bourdieu: ¿intencionalidad operante o sentido práctico?

La articulación entre una significación instituida y una expresión creadora pensada a propósito de la historia personal del pintor, llevó a Merleau-Ponty a desarrollar la noción de «estilo» en su vínculo con la educación. Se trataba de pensar el modo en que el artista «dice su encuentro con el mundo» a partir de un arduo proceso de trabajo y estudio, en el curso del cual elabora un «estilo» capaz de proferir la intencionalidad muda del cuerpo, el silencio de una experiencia ante-predicativa. Se afirmaba entonces que el acceso a lo ori-ginario –que define la operación de expresión artística– sólo resultaba posible a partir de lo instituido. La visión del pintor era siempre aprendida, trabajada, nunca ingenua.

Si bien Merleau-Ponty en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio* no lo dijo en estos términos, es posible señalar en la clave de *Fenomenología de la percepción*, que una dimensión de este asunto compromete al problema de la adquisición del hábito. Merleau-Ponty afirmó que éste es un esquema corporal que funciona como un sistema de equivalencias mediante el cual, el cuerpo se articula al mundo, «hace presa en él». Por lo tanto, el «estilo» del pintor, como sistema de equivalencias construido para expresar este contacto existencial, puede ser considerado como su hábito de pintor.

Ahora bien, según se ha dicho, para Merleau-Ponty la obra de arte en cuanto «expresión auténtica» tiene la capacidad de producir una suerte de *epojé*, entendida como una puesta en suspenso de lo adquirido, del contacto habitual con las cosas, para acceder al modo en que éstas se constituyen bajo nuestra mirada. Con lo cual el problema, para Merleau-Ponty consistía en saber cómo, en la obra de arte, se producía *desde* el hábito la suspensión del contacto habitual del cuerpo con el mundo y el acceso a lo originario.

Desde una perspectiva centrada en la historia personal del artista, el meollo del problema radicaba en dar cuenta cómo se instituye una nueva significación a través de la puesta en suspenso de lo adquirido pero al mismo tiempo gracias a ello.

Se trataba de elucidar si la *epojé* estética comprometía una dimensión del cuerpo irreductible al hábito o si éste, en su capacidad de instituir sentidos nuevos, era capaz de

transformar las disponibilidades comportamentales sedimentadas, no al margen de ellas sino por su intermedio.

La relación de lo disponible y lo nuevo, a propósito de la historia personal del pintor, resulta de especial interés en cuanto sus interrogantes también pueden ser aplicados a la sociología del arte de Pierre Bourdieu.

Se dijo que en sus primeras aproximaciones al problema de la percepción de la obra de arte, Bourdieu utilizó de modo ambiguo las nociones de «disposición estética» y «competencia artística». La dificultad principal residía en vislumbrar qué papel cumplía el entendimiento en la apreciación de las obras. Sobre todo cuando se trataba de un agente que, habiendo mantenido un contacto prolongado con ellas, las percibía como dotadas de un sentido inmediato. En *El amor al arte*, Bourdieu osciló entre afirmar que la percepción de una obra exigía el conocimiento del código cultural con la que se había producido – la «competencia artística»– y la consideración del carácter incorporado de la misma –la «disposición estética»–. Se vio que a medida que avanzó en el desarrollo de su «Teoría de la práctica», resolvió tales ambigüedades afirmando al *habitus* como un conocimiento del cuerpo: el «sentido práctico». Sin embargo, no quedó del todo claro el modo en que se produciría el pasaje de un conocimiento conceptual –que involucraba «competencias»– a uno corporal –«disposicional»–. Problema que inauguraba la pregunta por la génesis del *habitus*.

Dicho esto, resulta posible afirmar que tanto en Bourdieu como en Merleau-Ponty la reflexión sobre el arte condujo a la pregunta por la constitución del hábito. A diferencia de Merleau-Ponty, para quien la posibilidad de emergencia de nuevos sentidos se explicaba por una condición general del cuerpo –la de tener una capacidad instituyente–, Bourdieu afirmó que la conformación de nuevas significaciones se debía a la dialéctica establecida entre los *habitus* y el «campo». A su modo de ver, eran las posiciones dominantes en el es-pacio social, las que podían sancionar sus sentidos como legítimos. La capacidad de insti-tuir sentido no era del cuerpo sino del «campo». Así al estudiar a Flaubert, Bourdieu no tu-vo como propósito poner al descubierto un modo de ser del lenguaje y del sentido, ni preguntarse por el compromiso del cuerpo en su institución –como si lo hizo Merleau-Ponty con el ejemplo de Cézanne en la pintura o Proust en la literatura–. Por el contrario, su es-

fuerzo radicó en reponer las trayectorias sociales que permitieron a ciertos agentes encar-nar posiciones capaces de establecer un nuevo modo de percibir y un nuevo sistema de gustos.

Las diferentes explicaciones que ambos ofrecieron frente al problema del hábito y la novedad se apoyan en divergencias más profundas que refieren al modo en que ambos pensaron al cuerpo.

Se sabe que Merleau-Ponty desarrolló una filosofía y una ontología del cuerpo al que concibió como ser-del-mundo y en el que vislumbró una capacidad instituyente de sentido. La percepción y la motricidad como modos originarios de la intencionalidad cor-poral instituían sentido en su comercio con el mundo. De la sedimentación de estos sentidos resultaba el esquema corporal: una organización habitual del comportamiento a partir de la cual el cuerpo «adquiere el poder de responder, mediante cierto tipo de solucio-nes a una cierta forma de situaciones»[282]. Merleau-Ponty afirmó que el «esquema corpóreo es finalmente una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo»[283] colocando a su teo-ría del hábito en sintonía con su ontología del cuerpo.

En Bourdieu el reconocimiento del carácter incorporado de lo social bajo la forma de *habitus* y de su eficacia en la producción y reproducción de las prácticas, lo llevó a desarrollar una teoría social del cuerpo deudora de la fenomenología, en especial la de Mer-leau-Ponty, pero ello no redundó en una asunción explícita de su ontología. Cuestión que se vislumbra en el rechazo de la noción de intencionalidad y de la capacidad instituyente del cuerpo propio en su explicación de la emergencia de sentidos novedosos.

Sin embargo, las similitudes que su noción de *habitus* mantiene con la de Merleau-Ponty, señalan, no sólo un compendio de deudas teóricas, sino también una manera compartida de concebir el modo de ser del cuerpo –una ontología del cuerpo–, pese a que el sociólogo no la haya tematizado explícitamente. En su teoría del *habitus* está contenida de modo práctico, es decir no desarrollada ni conceptualizada, la ontología que Merleau-Ponty elaboró del cuerpo como ser-en-el-mundo.

A los efectos de sostener esta hipótesis se volverá sobre las críticas que Bourdieu produjo de la noción de «intencionalidad», cuya lectura en términos de «intencionalidad ope-

[282] MERLEAU-PONTY, M., «La espacialidad del cuerpo propio y la motricidad» en *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini, España, 1994 p.159
[283] *Ibídem* , p.118

rante» le brindó a Merleau-Ponty la posibilidad de colocar al cuerpo propio en el centro de la explicación de la experiencia vivida.

2.1 *Habitus* y ontología: ¿es posible hacerle a Bourdieu preguntas filosóficas?

Al parecer de Bourdieu el *habitus* indica el modo en que el cuerpo se relaciona con la situación en la que está inscripto. Se trata de un sistema de disposiciones transponibles y transferibles[284]. Transponibles en tanto funcionan como una matriz a partir de la cual responder a las necesidades siempre cambiantes de la situación; transferibles en tanto son capaces de trasmitirse ya sea: de un ámbito de prácticas y de un tipo de situación a otras, –como cuando las disposiciones para el análisis literario [división de género, escuelas etc.] sirven como disposiciones para visitar un museo o leer una guía turística–, de un orden del cuerpo a otro –como cuando una disposición de la mirada se traduce en una disposición motriz en el acto de pinar– o de un cuerpo a otro cuerpo –en el acto de la enseñanza–.

El *habitus* confiere así generalidad a situaciones particulares y cambiantes y unidad a las experiencias pasadas y presentes. En efecto, en cuanto sedimentación de experiencias anteriores, es la permanencia de las experiencias pasadas constituidas en adelante como posibilidades para mi cuerpo, así como la anticipación de experiencias futuras: en tanto que me valgo de lo disponible para responder a nuevas situaciones.

Entendido en estos términos, el *habitus* es sentido hecho cuerpo y, por consiguiente, el principio en virtud del cual el mundo se ofrece bajo la unidad de un sentido. De ahí que señale un tipo de relación que confiere a lo exterior el estatuto de lo familiar y que permita identificar ciertas prácticas como «sensatas».

El *habitus* da unidad y coherencia a las prácticas que genera y todo ello sin necesidad de suponer una intención consciente ni un principio unificador. En efecto, quizá su característica más importante sea la de ser prerreflexivo. Bourdieu llamó «sentido práctico» a este tipo de comprensión inmediata y corporal, de carácter preobjetivo y anterior a la re-flexión. Vio en él aquello que posibilita la constitución del mundo como significante, al an-ticipar sobre éste las posibilidades de acción sedimentadas en el cuerpo.

---

[284] Para profundizar en el análisis y discusión de estos conceptos, VER LAHIRE, B. «De la teoría del *habitus* a una sociología psicológica» en LAHIRE, B. [dir.], *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*, Siglo veintiuno editores, Argentina, 2005.

Bajo la noción de *habitus* descansa un modo de concebir la experiencia del cuerpo en el mundo que, tal como señaló Merleau-Ponty, no compromete al cuerpo como suma de partes objetivas y exteriores unas a otras ni al mundo como un conjunto de elementos cuya unidad, sentido y existencia le serían anteriores e indiferentes. Por el contrario, el *habitus* refiere al cuerpo fenoménico y al mundo preobjetivo al que él apunta. La relación cuerpo-mundo constituye así una unidad –una *Gestalt* según Merleau-Ponty– una totalidad que se organiza y adopta una postura en relación a las tareas que a cada momento lo solicitan.

Bourdieu retomó de la fenomenología de Merleau-Ponty la certeza de que el cuerpo no es una unidad producida por la sumatoria de partes exteriores unas de otras– «*partes extra partes*»– sino la unidad de un «comportamiento», es decir de un cuerpo solicitado por la situación, polarizado pos sus tareas, en suma, tendido hacia al mundo y a los otros.

> El cuerpo no es más que un elemento en el sistema del sujeto y de su mundo, y la tarea le arranca lo movimientos necesarios por una especie de atracción a distancia, como las fuerzas fenomenales en acción en mi campo visual me arrancan, sin cálculo, las reacciones motrices que establecerán entre si el mejor equilibrio, o como las usanzas de nuestro medio, la constelación de nuestros auditores, nos arrancan inmediatamente las palabras, las actitudes, el tono que resulta conveniente; no porque busquemos camuflar nuestros pensamientos o cómo agradar, sino porque somos literalmente lo que los demás piensan de nosotros y lo que nuestro mundo es.[285]

La ineludible imbricación del cuerpo al mundo, llevó a Merleau-Ponty a sostener que el tipo de conocimiento involucrado en la relación práctica con él, es a la vez un co-nacimiento. No hay entonces cuerpo sin mundo, ni mundo sin cuerpo. Ambos elementos son como el reverso y el anverso de un mismo fenómeno. Su relación no es pues la de un sujeto frente a un objeto sino la de una co-pertenencia recíproca.

Se mencionó que esta consideración del cuerpo le significó el reconocimiento de una intencionalidad propia, distinta a la de la conciencia. Merleau-Ponty retomó de Husserl la noción de «intencionalidad operante» [*Fungierende Intentionälitat*] y la dotó de una importancia fundamental en su explicación de la apertura constitutiva del cuerpo al mundo.

---

[285] MERLEAU-PONTY, M., «El cuerpo», en *Fenomenología de la percepción*, *op.cit*. p.123.

Según él, en virtud de esta intencionalidad operante el «cuerpo propio» o fenoménico está siempre orientado al mundo y solicitado por él.

La apertura intencional del cuerpo al mundo es la condición general a partir de la cual entre éste y el mundo al que apunta, no hay una relación de exterioridad sino de envol-tura. Es lo que permite que el cuerpo se anexione al mundo, «organizar el mundo dado según los proyectos del momento»[286] y que éste dirija los movimientos del cuerpo como «los letreros de un museo conducen al visitante»[287]. De este modo, Merleau-Ponty afirmó que el cuerpo es ser-en-el-mundo.

La noción de intencionalidad en Merleau-Ponty no refiere necesariamente a lo ya adquirido, sino que es la condición general del cuerpo que permite dar razón del modo en que se relaciona con el mundo: sea tanto a través de un vínculo de habitualidad y familiaridad a partir del hábito, como mediante una apertura novedosa e instituyente de sentido. La «intencionalidad operante» como la condición del cuerpo de ser-en-el-mundo le permitió no solo dar cuenta del modo en que opera una vez adquirido el hábito, sino la manera en que estos hábitos son adquiridos. En efecto, sin esta condición de apertura y capacidad instituyente de sentido fundada en la «intencionalidad operante», Merleau-Ponty no habría podido dar cuenta cómo es que el «cuerpo comprende en la adquisición del hábito»[288].

Si el cuerpo puede ofrecer un tipo de comprensión práctica de la situación sin la intervención del orden de la representación y el entendimiento, es porque en tanto posee una intencionalidad propia –que no se confunde con la intención consciente y deliberada–, es capaz de «experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectuación»[289]. La pretendida adecuación compromete de este modo a la intencionalidad del cuerpo y al mundo como polo solicitante de ciertas tareas, y redunda en un tipo de «saber de familiaridad» con el mundo, que hacen del cuerpo nuestro anclaje en él, su mediador. Sin tener que pasar por representaciones ni subordinarse a una función simbólica u objetivante, «mi cuerpo– afirmó Merleau-Ponty– tiene su mundo o comprende

[286] *Ibídem.,* p.129
[287] *Ibídem.* p.129
[288] *Ibídem.* p.161.
[289] *Ibídem.,* p.162

su mundo»[290]; «el hábito no reside en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo.»[291].

Resulta notoria la similitud de este abordaje respecto del análisis de Bourdieu. Al igual que en Merleau-Ponty, el *habitus* es comprensión preobjetiva y prerreflexiva; es un concepto mediador que permite pensar por fuera de la dicotomía clásica sujeto-objeto en pos del señalamiento de un vínculo inextricable entre ellos,

> El agente implicado en la práctica conoce el mundo, pero con un conocimiento que, como ha mostrado Merleau-Ponty, no se instaura en la relación de exterioridad de una conciencia conocedora. Lo comprende, en cierto sentido, demasiado bien, sin distancia objetivadora, como evidente, precisamente porque se encuentra inmerso en él, porque forma un cuerpo con él, porque lo habita como si fuera un hábito o un hábitat familiar. Se siente como en casa en el mundo porque el mundo está, a su vez, dentro de él en la forma del *habitus*[…].[292]

Bajo una fórmula que recuerda a la noción de co-pertencia entre cuerpo-mundo, que sostuvo Merleau-Ponty, Bourdieu concibió entre el *habitus* y el campo una relación de «complicidad ontológica». Para él, la evidencia del mundo social como inmediatamente significativo se debía a la,

> […] complicidad entre dos estados de lo social, entre la historia hecha cuerpo y la historia hecha cosa, o, más precisamente, entre la historia objetivada en las cosas, en forma de estructuras y mecanismos [los del espacio social o los campos] y la historia encarnada en los cuerpos, en forma de *habitus*, complicidad que establece una relación de participación casi mágica entre estas dos reali-zaciones de la historia[293].

Si con Merleau-Ponty no se puede pensar el cuerpo a expensas del mundo, con Bourdieu la naturaleza estrictamente relacional del *habitus* exige necesariamente su relación con el concepto de campo.

---

[290] *Ibídem,* p.158
[291] *Ibídem* p.162
[292] BOURDIEU, PIERRE, *Meditaciones Pascalianas,* Anagrama, Barcelona, 1999, p.188.
[293] BOURDIEU, P., *Meditaciones Pascalianas*, *op.cit*., p.198.

Sin embargo, aquí radica quizá el alejamiento más explícito entre uno y otro. Bourdieu advirtió en el análisis fenomenológico una deficiencia fundamental: «la descripción fenomenológica, aunque acerque a lo real, amenaza con convertirse en un obstáculo para la comprensión completa de la comprensión práctica, y la propia práctica, porque es totalmente antihistórica y antigenética»[294]. Abandonar la conceptualización cuerpo-mundo por las nociones de *habitus*-campo, perseguiría entonces la intención de historizar, sociologizar el análisis fenomenológico.

El propósito de Bourdieu, gracias al cual podría retener lo mejor de la fenome-nología evitando sus errores escolásticos, sería producir una «fenomenología sociológica-mente fundamentada de la experiencia originaria del campo».[295]

Lo que en este punto resulta de interés es interrogar si la relación hábito-mundo como *Gestalt* es, sin más, la versión deshistorizada de la relación *habitus*-campo o si, por el contrario, puede ser pensada como la condición general filosófica que permitiría dar razón de un modo específico de establecerse las relaciones humanas en el marco de ciertas condicio-nes históricas de existencia: puntualmente, las relaciones sociales capitalistas.

Podría considerarse que el cuerpo como portador de una intencionalidad operante es la condición general que permite explicar la relación *habitus*-campo. La noción de intencionalidad, tal como Merleau-Ponty la elaboró, y el subsiguiente análisis de la relación del cuerpo con el mundo, permitirían dar cuenta de las condiciones generales que hacen posible la existencia de un «mundo común de sentido» sobre las cuales sería posible el advenimiento de «mundos de sentido común»: los «campos».

Asumir esta conjetura como válida, aunque más no sea de modo provisorio, abriría la posibilidad de interrogar la teoría del *habitus* en Bourdieu así como su concepción de los fenómenos sociales, cuya característica principal es la de naturalizarse a través del propio proceso histórico. En efecto, se ha visto que a causa de la doble verdad de los hechos sociales –historia, contingencia, arbitrariedad/necesidad, evidencia, naturaleza–, no son pares excluyentes sino partes constitutivas de un mismo proceso, la socialización del cuerpo, su constitución en el contacto permanente y prolongado con ciertas condiciones de existencia.

---

[294] *Ibídem,* p.193.

[295] WACQUANT ,L., BOURDIEU P., «*Habitus, illusio* y racionalidad» en *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo. México 1995 p.88

El primer interrogante apunta a revisar lo que parece ser un rechazo por parte de Bourdieu de la noción de intencionalidad en su reflexión sobre el *habitus*.

> […] el habitus permite ahorrarse la intención, no solamente en la producción, sino también en el desciframiento de las prácticas y de las obras. Automáticas e impersonales, significantes sin intención de significar, las prácticas ordinarias se prestan a una comprensión no menos automática e impersonal, puesto que la reposición de la intención objetiva que ellas expresan no exigen en absoluto la reactivación de la intención vivida de aquel que las realiza, ni la "transferencia intencional al prójimo", caro a los fenomenólogos […] El desciframiento de la intención objetiva de las prácticas no tiene nada que ver con la reproducción […] de las experiencias vividas y la reconstitución, inútil e incierta, de las singularidades personales de una "intención" que no se halla verdaderamente en su principio[296].

> […] El problema es que la fenomenología es un campo enorme […]. Sartre es interesante porque ha radicalizado la forma… Pero tenemos también a Merleau-Ponty, que estaba en el otro extremo, ciertos textos de Heidegger, Husserl mismo…, es un continuum. Pero es cierto que había *cogito, cogitatio, cogitatum*…; ellos pusieron el acento en *cogitatio*, en la intencionalidad. [297]

La dirección de estas críticas no parece señalar explícitamente a la lectura que Merleau-Ponty ha ofrecido de la intencionalidad. Sin embargo, puede afirmarse que Bourdieu no consideró al cuerpo como portador de una capacidad que permita comprender por qué y de qué modo éste podría interiorizar lo exterior o adquirir hábitos. Para Bourdieu lo más parecido a la «intencionalidad operante» es el «sentido práctico», es decir ya el producto del ajuste ente el sentido objetivado y el sentido incorporado, que le permitiría al *habitus* operar una suerte de anticipación práctica capaz de dotarla de una «ilusión de finalidad»[298], sin la intervención de la deliberación consciente.

La cuestión radica en pensar cómo podrían incorporarse condiciones objetivas, sin conjeturar una condición general del cuerpo: la de estar abierto al mundo y de instituir

[296] BOURDIEU, P. «Estructura, habitus, prácticas» en *El sentido práctico*, *op.cit*., p.95.
[297] BOURDIEU P. en SAPIRO, PINTO, *Pierre Bourdieu, sociólogo*, Nueva Visión Buenos Aires, 2007 p.64
[298] BOURDIEU, P. «Estructura, habitus, prácticas» en *El sentido práctico*, *op.cit*, p. 101.

sentido en su comercio con él a través de una intencionalidad propia. ¿Cómo lo exterior se interioriza, cómo lo que no es más que un sentido objetivo u objetivado, puede de un momento a otro convertirse en un sentido para mí, si mi cuerpo no es capaz de hacer suyo eso exterior, de hacer presa en lo que es sentido para otros y convertirlo en adelante en un posible para sí? ¿Cómo, en resumen, es posible adquirir un hábito si el cuerpo no posee una intencionalidad, una «estar volcado a» que le permite instituir sentido? Por consiguiente, se trata de ver cómo es posible que en un momento determinado las estructuras objetivas del mundo social lleguen a coincidir con las estructuras subjetivas del *habitus*. Coincidencia que, según Bourdieu, es producida porque tanto las unas como las otras, son del mismo género de ser: se trata de la «complicidad ontológica», la coincidencia estructural que brinda al mundo social su apariencia de lo natural, familiar, de lo dotado de un sentido inmediatamente identificable.

Sólo a condición de presuponer una intencionalidad corporal –como apertura originaria del cuerpo al mundo–, se puede explicar la génesis del habitus. Sin esta condición general del cuerpo no se entendería cómo, por ejemplo, el contacto prolongado con las obras de arte, proporcionaría mediante «un verdadero abandono de sí que excluye el análisis y la selección de los elementos de la conducta ejemplar» , las reglas del arte. Si es posible adquirir el habitus cultivado mediante un aprendizaje difuso y a través del contacto prolongado con la obra, es porque el cuerpo está abierto al mundo y «hace presa en él». Por lo tanto, la posibilidad de adquirir los modos de apropiación de una obra de arte, no se debería únicamente a condiciones sociales objetivas –nivel socio-económico, nivel de instrucción etc.– sino también a una condición general del cuerpo: la de ser portador de una intencionalidad propia.

A modo de resumen, podría decirse que las investigaciones de Bourdieu en torno al *habitus*, si bien no de modo explícito, presuponen la intencionalidad que sostuvo Merleau-Ponty. Antes que a la «intencionalidad operante», su crítica apuntó a la intencionalidad de la conciencia, a la intención deliberada y explicita. Por ello, en *El sentido práctico*, Bour-dieu se refirió al *habitus* como «intencionalidad sin intención», o en *Meditaciones pascalia-nas* como una «intencionalidad práctica», afirmaciones que recuerdan a la intencionalidad merleaupontyana.

Sin embargo, el no haber colocado a la intencionalidad del cuerpo como un problema manifiesto lo llevó a asociar esa intencionalidad práctica con el «sentido práctico»: haciendo pues de la condición general del cuerpo que explica su apertura al mundo y su apresamiento en él mediante la constitución de hábitos, un efecto del hábito ya constituido.

En Bourdieu parecería ser el *habitus* lo que explica la intencionalidad operante del cuerpo, cuestión que deja en penumbras de qué modo se incorpora lo exterior en forma de disposiciones.

3. El arte y la institución. Debates en torno a la legitimidad y el reconocimiento

3.1 La institución como legitimación y como Stiftung

El problema del reconocimiento es una dimensión central para pensar la emergencia e institución de una práctica u objeto como arte. Se vio que Bourdieu hizo depender la existencia social del arte del reconocimiento y la legitimidad que los agentes sociales pudieran consentirle. De este modo criticó la «ideología carismática» que organizaba las relaciones al interior del campo del arte y que identificaba la producción artística con el ámbito de la creación libre de un sujeto [genio]. En su propósito de elaborar una ciencia del arte Bourdieu no sólo reconoció e incluso denunció a esta concepción como ideológica, sino que se abocó a la tarea de producir una teoría que dé cuenta del proceso de creación comprometido en el fenómeno artístico.

Con el objeto de explicar cómo puede irrumpir una nueva significación sin por ello acudir a la idea de «genio», Bourdieu desarrolló una «teoría de la práctica». De este modo vislumbró que eran los *habitus*, –esquemas de percepción, cognición y acción– los principios generadores de prácticas–entre ellas las artísticas– y que estos resultaban de la incorporación de las estructuras objetivas del mundo social –campos–. Por tal motivo sostuvo que la práctica del arte e incluso el juicio estético no tenían que ver con dones innatos ni capacidades excepcionales, sino que involucraban a la totalidad de posiciones sociales que constituían la objetividad del campo del arte. Bourdieu afirmó entonces que el arte solo es tal en la medida en que es reconocido como un «bien simbólico», algo con valor y objeto de disputa al interior de un campo, e hizo depender ese reconocimiento de la inte-riorización de las reglas del campo bajo la forma de *habitus*.

Convertidos en «bienes simbólicos», el sentido de los objetos y prácticas artísticas, coincidía con el proceso de su legitimación. Reconocimiento y legitimación eran las operaciones de las que dependía la existencia social del arte. De este modo, Bourdieu sostuvo que toda relación de sentido involucraba una relación de poder. Cuestión que fue central en su teoría de la «violencia simbólica».

En la reflexión de Merleau-Ponty sobre el arte, el problema de la emergencia de nuevos sentidos también fue central y, al igual que Bourdieu, se abocó a la tarea de explicarla sin recurrir a la idea de genio –donde veía el reverso de una filosofía de la conciencia de la que buscaba desprenderse–. Merleau-Ponty entendió al arte como una operación de expresión auténtica producida por la capacidad instituyente del cuerpo propio y no por una subjetividad sobrenatural. Sin embargo no hubo en él un interés por pensar el modo en que el arte circulaba y funcionaba como un dominio de la vida social. No se interesó por las procedencias de quienes consumían o producían arte ni se dedicó a estudiar instituciones co-mo el museo o la escuela. Esto responde al hecho de que para Merleau-Ponty el arte no se corresponde con todo aquello que de común acuerdo se entiende como tal. Él distinguió el arte, propiamente dicho, al que entendió como una operación de expresión, del arte de segunda, al que identificó como una mera técnica de lo bonito. Definió al primero como una institución [*Stiftung*] y afirmó que su existencia no dependía ni del agrado del público ni de su reconocimiento sino de su capacidad de comprender el pasado, reasumirlo y con-tinuarlo.

El arte parecería entonces no ser efecto de la legitimación y el prestigio que los agentes puedan consentirle. Se trataba, a su parecer, de una expresión que acontecía al reasumir significaciones pasadas, pero que al ser siempre abierta e indeterminada se abría también a nuevas reasunciones futuras, produciendo de este modo la historia.

Merleau-Ponty afirmó que en cuanto Stiftung el arte tiene una «historicidad de vida» y que su desarrollo es oblicuo, ciego, en la medida en que no supone una búsqueda consciente sino que se crea en los actos de reasunción corporal de las instituciones pasadas.

Bajo este encuadre y, desde una primera aproximación, no resulta del todo claro qué lugar tiene el reconocimiento de una obra en su institución como arte. Si en Bourdieu parece que es constitutivo con Merleau-Ponty, por el contrario, parecería que no. En él algo es arte si se abre a nuevas reasunciones y no aquello a lo que se le adhiere un prestigio momentáneo.

Sin embargo resulta pertinente revisar que entendió Bourdieu al hablar de reconocimiento pues tampoco él lo asoció a una búsqueda consciente sino más bien a una orientación pre-reflexiva del comportamiento, central para la apropiación de los sentidos establecidos.

Un abordaje que procure articular a Pierre Bourdieu y Merleau-Ponty para pensar la producción de nuevas significaciones en las prácticas artísticas exige en primer lugar interrogarse por la función que ambos le otorgaron al reconocimiento. Pero, y de modo más central, exige comprender qué entendió cada uno bajo ese concepto. En lo que sigue se argumentarán las razones por las cuales es posible afirmar que el reconocimiento en Bourdieu puede ser pensado como un reconocimiento del cuerpo, un tipo de intencionalidad corporal en una dirección similar a la que se refirió Merleau-Ponty con su noción de reasunción.

Pero el problema de la institución de una significación artística no sólo invita a preguntarse por las condiciones de su emergencia sino también por las de su duración. Solo hay institución de algo en la medida en que perdura y forma parte de una historia. Si se disolviera en el momento de su emergencia no se la reconocería como sentido ni podría ser reasumida o continuada en un futuro. En este punto Bourdieu y Merleau-Ponty también tienen puntos en común. Para el primero significó la posibilidad de una aproximación histórica y genética a la estructura del campo del arte: identificar de qué modo nuevas formas de percepción, valoración y acción surgían como respuesta y lucha con las anteriores y cuáles fueron sus consecuencias para el establecimiento de presente del campo. En Merleau-Ponty redundó en una concepción de la historia como comprensión, comunicación de un tiempo a otro, elaborada a partir de su teoría de la expresión y el tiempo y centrada en la noción de *Stiftung* y «tradición». En ambos, entonces la pregunta por la irrupción de lo novedoso y su institución forma un solo cuerpo con el de su permanencia en el tiempo y la historia.

En lo que sigue se buscará identificar qué entendieron Bourdieu y Merleau-Ponty por la institución de una obra de arte atendiendo al lugar que ambos le otorgaron al reconocimiento y la manera específica con la se refirieron a él. Posteriormente se avanzará en la elucidación de las condiciones de duración de una institución, su temporalidad y el mo-do en que contribuye a formar una historia.

Estos problemas, si bien encuentran puntos en común entre Bourdieu y Merleau-Ponty, también vislumbran zonas donde se distancian. Esto especialmente se verá a propósito del problema del poder. Si Bourdieu lo incorporó como un capítulo central para com-

prender la institución y la historia en Merleau-Ponty parece no haber quedado del todo articulado con estos problemas.

3.1.2 Merleau-Ponty

La obra de arte como institución de sentido [*Stiftung*] y la historia como «tradición»

En «La duda de Cézanne» Merleau-Ponty distinguió entre lo que merece ser llamado obra de arte y lo que se entiende comúnmente por ello. Para él, el arte es una «operación de expresión auténtica». Es la institución [*Stiftung*] de un sentido nuevo. De este modo lo diferenció de un «arte de segunda»[299], «arte de adorno» o «técnica de lo bonito», donde identificó la reproducción de sentidos ya establecidos y al que criticó por seguir los intereses del público en su intento de gustarle.

> No existe, pues, el llamado arte de adorno. Pueden fabricarse objetos agradables mezclando de otra manera ideas ya establecidas y presentando formas ya vistas. Esta pintura o esta literatura de segunda es lo que generalmente se entiende por cultura [...] [300]

> El arte no es una imitación ni tampoco una fabricación siguiendo los deseos del instinto o del buen gusto. Es una operación de expresión»[301]. «Ni el arte ni la política consiste en gustarles o en halagarles[302].

En cuanto operación de expresión auténtica, el arte supone la institución de una significación nueva. A la pregunta por su emergencia, Merleau-Ponty respondió estableciendo una teoría del sentido al que entendió como «expresión» y al que caracterizó como «del orden del advenimiento». Esto en razón de que para él, el sentido nunca está completamente determinado sino que comporta un grado de apertura e indeterminación que lo hace capaz de trascenderse y desarrollar «una potencia de suscitación»[303], una suerte de lla-

---

[299] MERLEAU-PONTY, M., «La duda de Cézanne» en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona 2000 p.46
[300] *Ibídem.*, p.46
[301] *Ibídem.*, p.44
[302] MERLEAU-PONTY,M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» en *Signos*, Seix Barral, Barcelona 1973, p.87
[303] *Ibídem.*, p.87

mado a su continuación en el futuro. Entendió por «reasunción» a la capacidad del cuerpo de apropiarse de esos sentidos pasados.

Según él, la expresión –cuando es auténtica– reanuda las expresiones sedimentadas y disponibles y, transfigurándolas, las conmina a «ir más lejos». De modo que es a la vez reanudación, continuación y anuncio o prosecución. En esta dirección, y a propósito del trabajo del pintor, Merleau-Ponty observó que la expresión auténtica desarrolla en él un nuevo posible para su cuerpo, transforma sus hábitos y le permite ir más allá de sus posibilidades anteriores. Se hace presente entonces que la intencionalidad significativa del cuerpo, [intencionalidad operante] siempre excede sus posibilidades efectivas [sus hábi-tos]:

> Sin volverse hacia ellas [el pintor] y, por el solo hecho de que han realizado ciertas operaciones expresivas, se encuentra dotado de nuevos órganos y, experimentando el exceso de lo que hay que decir sobre su poder ya comprobado es capaz (…) de ir más lejos en el mismo sentido, como si cada paso exigiese e hiciese posible otro paso, como si cada expresión lograda prescribiera al autómata espiritual otra tarea o lo que es más fundara una institución cuya eficacia nunca habrá terminado de experimentar[304].

Para pensar la institución del sentido y las condiciones de su duración, Merleau-Ponty retomó de Husserl la noción de *Stiftung*. Mediante ella buscó explicar la «fecundidad ilimitada de los productos de la cultura»[305]: tanto su capacidad de perpetuarse y sedimentar como la de reactivar su fuerza instituyente y ser apertura al porvenir.

> Comprendíamos pues por institución esos acontecimientos de una experiencia que la dotan de dimensiones durables, respecto a las cuales otra serie de experiencias tendrán sentido, formarán una continuidad pensable o una historia; o aún más, los acontecimientos que depositan en mí un sentido, no a título de supervivencia y de residuo, sino como llamado a una continuidad, exigencia de un futuro».[306]

De este modo abrevó en una filosofía de la historia capaz de explicar la permanencia y unidad de las operaciones expresivas. Al igual que en lo referido a la historia personal del

[304] *Ibídem*., p.64
[305] *Ibídem*., p.70
[306] MERLEAU-PONTY M., *La institución, la pasividad*, Antrophos, Barcelona 2012, p.XVI

pintor, en el orden de «la historia pública», la expresión auténtica tendría la capacidad de desarrollar un «nuevo órgano de la cultura». Se trataría de abrir una «nueva dimensión en la experiencia», un «nuevo campo de búsquedas» que daría origen a un sentido nuevo, modificando en ese gesto, las relaciones que mantenían entre sí todas las obras anteriores.

Esto llevó a Merleau-Ponty a afirmar que los productos de la cultura participan de una «tradición». Retomando una vez más a Husserl, se sirvió de la noción de «tradición» para dar cuenta de las operaciones expresivas sedimentadas que se poseen, no por inter-medio de la conciencia sino bajo un modo pre-reflexivo y corporal.

Las significaciones sedimentadas no perduran porque se mantengan como un cúmulo de objetos para la conciencia, como un conjunto de significaciones de las cuales ella podría dar cuenta en su totalidad. Los sentidos pasados se ofrecen al presente como una posibilidad –sea para el cuerpo singular del pintor o para la tradición de la pintura–. Por ello Merleau-Ponty afirmó parafraseando a Husserl que la tradición es «el poder de olvidar los orígenes […]»[307]. Las significaciones instituidas duran y forman una tradición porque existen y se continúan de modo pre-reflexivo. Sólo se poseen en cuanto son des-posesión; «si la institución es *apertura a*, ésta se produce siempre *a partir de*. No hay exigencia de futu-ro que no implique desposesión del pasado»[308].

La *Stiftung* es siempre institución de lo nuevo a partir de lo adquirido –de la tradición en el orden de la cultura, del hábito en la historia personal– pero a la vez contiene en ella la posibilidad de reactivar la fuerza instituyente y, por lo tanto, de abrirse a su continuación en el futuro. Si tal reactivación no fuese posible, si lo instituido en la *Stiftung* coincidiera con la fuerza instituyente que le dio origen, la expresión sería determinada y no podría a-brirse a sentidos nuevos. Esta no-coincidencia entre lo instituido y lo instituyente pone en evidencia el carácter indeterminado de la expresión, o, lo que es igual, su capacidad de ser indefinidamente determinable.

Merleau-Ponty considero que esta apertura e indeterminación era el rasgo central del mundo, en virtud del cual éste asume, en su filosofía, el calificativo de «misterioso».

---

[307] MERLEAU-PONTY, M., *Ibídem*., p.71

[308]LEFORT CALUDE, «Prólogo» en MERLEAU-PONTY,M., *La institución, la pasividad, op.cit*., p.XVII

> Es pues esencial para la cosa y para el mundo el que se presenten como «abiertos», el que nos remitan más allá de sus manifestaciones determinadas, que nos prometan siempre «algo más por ver». Es lo que algunas veces se expresa al decir que la cosa y el mundo son misteriosos. Lo son, en efecto, desde que no nos limitas a su aspecto objetivo (…) El mundo en el sentido pleno del vocablo, no es un objeto, tiene una envoltura de determinaciones objetivas pero también fisuras (…) [309]

A partir de las nociones de *Stiftung* y «tradición», Merleau-Ponty pensó a la historia de la pintura como comunicación e intercambio, acceso de un tiempo a otro y tomó distancia de quienes, como Malraux[310], la explicaban aludiendo a la existencia de principios trascendentes [la *Razón* o el *Espíritu*] que estarían encargados de organizar y guiar su devenir.

Al reasumir el pasado y permitir un futuro la *Stiftung* opera como una «matriz simbólica». El sentido inaugurado por ella no permanece ocioso, no es simple «supervivencia» o «residuo»[311] sino que es depositado «como para ser continuado, […] sin que esta continuación sea determinada». [312] A esto parecía referirse Merleau-Ponty cuando afirmó que «lo instituido cambiará pero ese cambio mismo es llamado por su *Stiftung*»[313]. Los acontecimientos futuros no están contenidos en la *Stiftung* en estado germinal[314] y sin embargo no habrían sido posibles sin ella.

La operación expresiva al ser siempre indeterminada, al no agotar nunca el sentido ni coincidir con él, permite que el pintor encuentre en lo que ya hizo la oportunidad de «ir más lejos», de reasumir su propio pasado y continuarlo. Esa continuación hace que la obra pre-

---

[309] MERLEAU-PONTY,M., «La cosa y el mundo natural» en *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini, España, 1994.p.347.

[310] En el *Lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Merleau-Ponty se ocupó de criticar los análisis de Malraux. Si bien retomó de él algunas nociones –como la de «expresión creadora», la noción de «estilo» y la de «deformación coherente»– y buscó continuar sus reflexiones, al punto tal de considerar a su propio trabajo como «una de las filosofías hacia las que se puede prolongar el análisis de Malraux», terminó por rechazar a Malraux por su cercanía manifiesta con el subjetivismo y la filosofía de la conciencia.
Pese a sus diferencias, ambos participaron de una misma preocupación: pensar la unidad de los diversos fenómenos culturales. Ambos buscaron explicar el parentesco entre expresiones pertenecientes a épocas y culturas distantes y heterogéneas, o la razón por la que, manifestaciones artísticas que se pensaban rivales, evidenciaban con el paso del tiempo su pertenencia a un problema en común. VER: MERLEAU-PONTY, M. *El Lenguaje indirecto y las voces del silencio, op.cit*.

[311] MERLEAU-PONTY, MAURICE, *La institución la pasividad, op.cit.*, p.8

[312] *Ibídem.*, p.8

[313] *Ibídem.*, p.8

[314] Merleau-Ponty llamará «ilusión retrospectiva» a la creencia de que el pasado contiene al presente. Cfr. MERLEAU-PONTY, M., *La institución la pasividad, op.cit.*, p. 73

cedente aparezca –a la luz de la nueva– como su anticipación. Pero esta anticipación no significa determinación. Reasumido desde el presente, el pasado ofrece de modo latente ciertas posibilidades de acción, «abre un campo» al partir del cual podrán desarrollarse nuevas operaciones expresivas. La eficacia de las operaciones expresivas pasadas y sedimentadas consiste en permitir un futuro que sin estar determinado tampoco se da a título de caos y azar, sino como «tentativas sistemáticas»[315]. Merleau-Ponty ubicó en el carácter indeterminado de la expresión y en su temporalidad fenoménica, la «razón de que su trabajo [el del pintor] oscuro en sí mismo – [desprovisto de un *telos*, de un principio *a priori*] – sea, sin embargo, guiado y orientado»[316]. Esta lógica, presente ya en la historia del pintor a título de «estilo», en su institución personal, según Merleau-Ponty, es análoga a la que mantienen entre sí obras pertenecientes a personas, tiempos y lugares distintos.

Así, por ejemplo, Brunelleschi[317] –comentaba Merleau-Ponty– al construir la catedral de Florencia inaugura una nueva manera de concebir el espacio en ruptura con la Edad Media, sólo en la medida en que sus intentos y los anteriores participan de una búsqueda en común: aquella que hace del espacio una problemática. Sólo en la medida en que él reasume esa búsqueda y en ese gesto puede ir más allá en la dirección señalada, lo cual bien hace posible una modificación completa del rumbo. El modo en que en la Edad Media se trataba el espacio, mantiene en un estado latente, como un «sentido operante», como una «invocación» o un «llamado», es decir aun no tematizado, lo que luego podrá tomar la consistencia de un inicio, y esto no porque el espacio de la Edad Media fuera el espacio del Renacimiento en estado de involución, sino porque uno y otro comprometidos en la misma interrogación a cada paso que daban abrían más sentidos que los que deliberadamente creían: «eso es lo que hace [por ejemplo] que las obras de los clásicos tengan otro sentido y más sentido quizás de los que ellos creían, que anticipen a menudo una pintura liberada de sus cánones y sigan siendo los intercesores designados de toda iniciación a la pintura.»[318]

El espacio del Renacimiento está en el espacio de la Edad Media, pero «como a pesar suyo, no por sí mismo»[319] e «incluso cuando [sea] posible fechar la emergencia de un *principio por sí*, [éste] estaba anteriormente presente en la cultura a título de obsesión o de anti-

[315] *Ibídem.*, p.53
[316] MERLEAU-PONTY, MAURICE, «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.*, p.70
[317] *Ibídem.*, p.51
[318] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.*,p.59
[319] *Ibídem.*, p.53

cipación y la toma de conciencia que lo establece como significado explicito no hace más que rematar su larga incubación en un sentido operante»[320].

Merleau-Ponty reconoció entonces que si la pintura tiene una unidad, una lógica, ésta es «no directa»[321] y «no acabada»[322]: se trata de una «lógica ciega»[323] que «se crea abriendo camino»[324] y que sólo una mirada retrospectiva puede llevarnos a considerar como orientada por un fin [*telos*] anticipado.

Cada obra particular en la vida de un pintor, considerando su producción en conjunto, se presenta como procedente de sus obras anteriores. Resulta posible trazar desde sus primeros intentos hasta los últimos, el desarrollo de un trabajo orientado: hay una presencia del todo en las partes que hace que, en la empresa del pintor, cada obra nueva mantenga una relación con las precedentes. Merleau-Ponty admitió entonces que «no se trabaja al azar»[325]. Hay una suerte de lógica, constitutiva ya de la unidad del estilo, que permite por ejemplo identificar al interior de un cúmulo de obras heterogéneas algo así como una iden-tidad: «es un Vermeer, es un Picasso». Y sin embargo, este orden «no es la manifestación de una finalidad o interioridad ya hecha»[326]. Cada obra, decía Merleau-Ponty, en el mo-mento de su efectuación carece de guía.

La necesidad de una obra, esa especie de anticipación, de llamado de una por otra que a Merleau-Ponty le permitió hablar de una «unidad de la pintura» o de la cultura, surge entonces de la indeterminación inherente a la expresión, del carácter siempre abierto del sentido y de su temporalidad específica. Lo necesario es entonces producto de «la integración del pasado a una significación nueva», «es pasado volviéndose matriz simbólica». La necesidad emerge de la contingencia antes que presentarse como contraria a ella.

Pensar la historia a través de la noción de institución *Stiftung*, le significó a Merleau-Ponty una ruptura con las filosofías de la conciencia; «la institución no posee nombre ni identidad en las teorías de la conciencia»[327].

---

[320] *Ibídem.,* p.52
[321] MERLEAU-PONTY, M., *La institución la pasividad, op.cit.,* p.52
[322] *Ibídem.,* p.52
[323] *Ibídem.,* p.52
[324] *Ibídem.,* p.53
[325] *Ibídem.,* p.54
[326] *Ibídem.,* p.52
[327] *Ibídem.,* p.13

Tomó especial cuidado en distanciar su noción de *Stiftung* de la de «constitución» para evitar cualquier malentendido que hiciera restituir la noción de Sujeto allí donde se la intentaba ponerla en cuestión. En este sentido, Claude Lefort recuperando las palabras de Merleau-Ponty, señaló que la elección temática de los cursos que dictó entre 1954 y 1955 [*La institución - La pasividad*] tenía entre sus motivos filosóficos «buscar un remedio para la filosofía de la conciencia […] [e] incitar a concebir un género de ser que ponga en jaque las concepciones tradicionales de Sujeto»[328].

Lo constituido –decía Merleau-Ponty– es decir lo puesto por la conciencia «tiene todo de mí [y] no tiene sentido más que para mí y para el yo de ese instante»[329]. Lo instituido, en cambio, «tiene sentido sin mí […] atraviesa su futuro, tiene su futuro, su temporalidad»[330]. Esto en cuanto, siempre busca responder a una institución pasada y ya sedimentada, a la que toma a título de pregunta, de problema irresuelto, de interrogación. Siempre que se en-tienda que, quien interroga no es el Sujeto de la conciencia: «el modo de existencia de la institución, como el del «pasado» reactivado y el del futuro «anticipado», no es el de un contenido de conciencia.»[331]

3.1.3 El artista como *Stiftung*. El reconocimiento para Merleau-Ponty

Bajo este encuadre Merleau-Ponty consideró que el trabajo del artista, en cuanto instituye un sentido nuevo, no se contenta con reproducir lo ya existente sino que hace la historia, funda una tradición, abre una nueva dimensión en la existencia, un nuevo núcleo significativo que trastoca lo sedimentado: «el gran pintor añade una nueva dimensión a ese mundo demasiado seguro de sí haciendo vibrar en él la contingencia»[332].

Y sin embargo, se cuida de no reponer por ello la idea de genio. Antes bien, señala Merleau-Ponty que el artista debe ser él mismo considerado como *Stiftung*, «la persona misma debe ser comprendida como institución, no como conciencia de […]»[333].

---

[328] LEFORT CLAUDE, «Prefacio» en MERLEAU-PONTY, MAURICE, *La institución la pasividad, op.cit.*,p. XXXVI
[329] *Ibídem.,* p.7
[330] *Ibídem.,* p.7
[331] *Ibídem.,* p. 28
[332] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.*, p.61
[333] MERLEAU-PONTY, M., *La institución la pasividad, op.cit.*, p.17

Merleau-Ponty pensó la actividad de los pintores modernos bajo el firme propósito de alejarse de la idea de sujeto: «la pintura moderna plantea un problema completamente distinto al del retorno al individuo: el problema de saber cómo se puede comunicar sin la ayuda de una Naturaleza preestablecida y a la que se abrirían los sentidos de todos, cómo estamos injertos en lo universal por lo que tenemos de más propio».[334]

Si bien mantuvo vigentes nociones como la de «creación», «expresión», «estilo» el sentido con el que las utilizó subvertía su significación habitual. Merleau-Ponty retomó las investigaciones de Malraux en la elaboración de estas nociones, pero fue precisamente la crítica que le hizo por subjetivista lo que le permitió decir otra cosa con ellas. Para él «creación» no es la actividad de un «creador increado»[335] ni de una conciencia constituyente, sino la operación de un cuerpo propio capaz de instituir sentido siempre a partir de un suelo de disposiciones previamente adquirido. «Expresión» no es la manifestación de un sentido acontecido al margen de la operación expresiva, ni mero instrumento al servicio de la vociferación de una pretendida interioridad, sino el mismo sentido en su existencia encarnada. «Estilo» no responde a la inmediatez de la sensación sino el modo particular de un cuerpo de habitar la universalidad, es decir un mundo en común.

Por consiguiente, si el pintor al metamorfosear el pasado y continuarlo «funda una tradición», lo hace siempre indirectamente: no porque busque un reconocimiento explícito ni porque se lo proponga. Es en el «trabajo» del pintor en cuanto cuerpo propio y no en cuanto Sujeto de la conciencia, donde este supera sus posibilidades anteriores y se hace ca-paz de expresar algo cuyo sentido siempre permanecerá abierto y por consiguiente sujeto a nuevas reanudaciones. Lo que el pintor elige es más bien «elección de la mano y del ojo»[336]: «elección no significa hacerse tal como uno se piensa, anticipar la historia y los juicios de los otros, hacer la historia a la fuerza»[337].

El pintor y el artista en general es un «hombre que trabaja (…).»[338] y que en ese proceso, consigue hacer de su situación vital o corporal, un lenguaje:

---

[334] MERLEAU-PONTY,M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» en *Signos*, *op.cit.*, p.63
[335] BOURDIEU P., «¿Y quién creo a los creadores?», Conferencia pronunciada en la École Nationale Superiéure des Arts Décoratifs, Abril 1980.
[336] MERLEAU-PONTY, MAURICE, *La institución la pasividad*, *op.cit.*, p.60
[337] *Ibídem.*, p.60
[338] MERLEAU-PONTY,M.,«El lenguaje indirecto y las voces del silencio» en *Signos*, *op.cit.*, p.70

> […] Si Leonardo no es sólo una de las innumerables víctimas de una infancia desgraciada, no es porque tenga un pie en el más allá, es porque de todo lo que había vivido, consiguió hacer un medio de interpretar el mundo; no es porque no tuviera cuerpo o visión, es porque su situación corporal o vital fue constituida por él en lenguaje. Cuando se pasa del orden de los acontecimientos al de la expresión, no se cambia de mundo: los mismos datos que se soportaban se convierten ahora en sistema significante.[339]

Por tal motivo, Merleau-Ponty dijo que cuando el artista abandona su comunicación con el mundo y hace de su «estilo» un objeto de predilección, se convierte en «la familia del ambicioso, del drogado, entregado como ellos al obcecado placer de sí mismo, al placer del demonio (…)»[340]. Se comprende entonces que para él la obra de arte propiamente dicha demande, por parte de quien la produce, un estar abocado a su tarea, a expresar su existencia, sin hacer intervenir en el principio de su práctica, la búsqueda consciente del reconocimiento, el agrado del público, ni la mediación del entendimiento. El artista no hace arte porque lo decida, lo hace sin buscarlo, sin quererlo y muchas veces incluso desconociéndolo. Es su cuerpo en cuanto potencia expresiva el que se apropia de las significaciones pasadas y el que hace con ellas algo que trasciende el ámbito de la intención consciente.

En esta dirección afirmó de la obra de arte que, en cuanto operación auténtica, «nos enseña a ver, nos da que pensar (…)» [341] y del pintor que «forma a los demás más que seguirlos, el público en quien pone los ojos no está dado, es el que su obra precisamente suscitará»[342].

Que el artista no tenga por propósito agradar a un público sino que, por el contrario, sea él quien lo crea, significa que la operación expresiva auténtica, al transformar sus posibilidades anteriores, sus habitualidades también exige del espectador una transformación semejante.,« (…) un artista no tiene sólo que crear y expresar una idea sino también desvelar las experiencias que podrán enraizarlas en otras conciencias»[343]. La obra de arte en tanto significación nueva abre un nuevo «campo» a la experiencia, pero para que sea compren-

---

[339] *Ibídem*., p.76
[340] MERLEAU-PONTY, M.,«El lenguaje indirecto y las voces del silencio» en *Signos*, *op.cit.,* p.62
[341] *Ibídem*., p.91
[342] *Ibídem* p.87.
[343] MERLEAU-PONTY, MAURICE, "La duda de Cézanne" en *Sentido y sinsentido*, *op.cit.,* p.46

dida debe transformar al otro. Presupone por parte de éste un esfuerzo de comprensión. Merleau-Ponty señaló que si el espectador, el público, el otro, no pueden apropiarse de lo dicho o hecho por el artista, si no poseen la capacidad de reasumirlo, entonces la obra permanece como sin-sentido, como una suerte de «grito»;

> El artista lanza su obra de la misma manera como un hombre ha lanzado la primera palabra, sin saber si esta palabra será otra cosa que un grito, si podrá desprenderse del flujo de la vida individual donde nace y presentar, ya sea a esta misma vida en su porvenir, ya sea a las mónadas que coexisten con ella, ya sea a la comunidad abierta de las mónadas futuras, la existencia independiente de un *sentido* identificable. [344]

Merleau-Ponty ofreció así un nuevo modo de explicar la existencia de los autores póstumos: estos podían ser pensados como aquellos que, habiendo sido capaces de instituir un sentido radicalmente nuevo, no habrían hallado en su coyuntura histórica las capacidades para reasumirlo. Este desfasaje dejaba su obra en un estado de «grito»[345] o de indeterminación, es decir como un sentido aún no identificable, un «sentido operante» aún no abierto a una existencia objetiva. El grito no sería sino el polo de una historia personal, el sistema de equivalencias creado por el artista para decir su encuentro con el mundo. Su institución (*Stiftung*) como «obra realizada», su reconocimiento en tanto que «estilo», al parecer de Merleau-Ponty, exigiría en cambio que «llegue hasta su espectador» y le invite a «reanudar el gesto que ha creado[346]».

Merleau-Ponty no pensó que la práctica artística tiene en su principio la búsqueda consciente de prestigio ni que su valor en cuanto arte depende de ello. Entendido bajo esos términos, le negó al reconocimiento todo valor explicativo en la emergencia del sentido artístico de ciertas prácticas u objetos. Pero de ello no se desprende que Merleau-Ponty no tuviera en cuenta la necesidad de un «otro» para que algo sea arte. En todo caso, podría decirse que el reconocimiento se juega en otra dimensión, que no es la de su búsqueda consciente sino pre-reflexiva: la «reasunción». Merleau-Ponty llamó reasunción a esta comprensión corporal capaz de encontrar en el pasado un sentido por continuar. Si se con-

[344] *Ibídem* p.46.
[345] *Ibídem* p.46.
[346] MERLEAU-PONTY, MAURICE, «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit*., p.62

cede quitarle a la noción de reconocimiento su sentido más lato vinculado al prestigio, podría afirmarse que la reasunción es una forma corporal y pre-reflexiva de reconocimiento y que es constitutivo del estatuto artístico de ciertas prácticas y objetos.

3.1.4 El reconocimiento y el Museo en Merleau-Ponty

Al reconocer en el cuerpo una intencionalidad de significar que nunca coincide con lo efectivamente expresado, Merleau-Ponty afirmó que el sentido del gesto expresivo «es por principio un sentido en génesis»[347] y desarrolló su perspectiva sobre la función del Museo.

Según él, el Museo convertía en «obras» lo que no eran sino tentativas de expresión. Determinaba el sentido, lo cristalizaba, en lugar de ver en él un modo entre otros de decir el mundo. El Museo convierte en «pintor honorario»[348] lo que, a su juicio, sólo es «un hombre que trabaja, que vuelve a encontrar todas las mañanas en la figura de las cosas la misma interrogación, la misma llamada a la cual nunca ha terminado de responder»[349]. La obra, para quien pinta, nunca está hecha porque es siempre el esfuerzo ininterrumpido de llevar la intencionalidad significativa del cuerpo hacia una expresión que jamás acabará por agotarla.

Merleau-Ponty distinguió entonces entre una «historicidad de vida»[350], que refiere a este vínculo indisoluble entre la obra y la existencia, entre el pintor y el mundo, y una «historicidad de muerte»[351] que es la que hace posible el Museo.

> El Museo mata la vehemencia de la pintura (…). Es la historicidad de muerte. Y hay una historicidad de vida, de la que él sólo ofrece la imagen caída: la que mora en el pintor cuando trabaja, cuando liga con un sólo gesto la tradición que él reanuda y la tradición que el funda (…). [352]

El Museo desconoce el tipo de comprensión involucrada en la problemática histó-rica: una comprensión que es indirecta, que supone la reasunción del cuerpo y no la acti-vidad del entendimiento, una historia que avanza sin dirección prefijada pero no por ello sin rumbo, y

---

[347] *Ibídem*.,p.82
[348] *Ibídem*.,p.70
[349] *Ibídem*. p.70
[350] *Ibídem*.p.75
[351] *Ibídem*. p.75
[352] *Ibídem*.p.74

que a cada paso continúa los pasos anteriores, aunque esa continuación signifique negarlos. El Museo «añade un falso prestigio al verdadero valor de las obras»,[353] arranca la actividad del artista de su constitutiva apertura al mundo y al otro, de su inscripción en una situación histórica –que siempre impone determinaciones y espacios de libertad– para «hacernos creer que unas fatalidades guiaban las manos de los artistas desde siempre.»[354] En este sentido Merleau-Ponty es afirmó que;

> Mientras el estilo vivía en cada pintor como el pulso de su corazón y le hacía precisamente capaz de reconocer cualquier otro esfuerzo que no fuera el suyo, el Museo convierte esta historicidad secreta, púdica, no deliberada, involuntaria, viva en una palabra, en historia oficial y pomposa. […] El Museo hace a los pintores tan misteriosos para nosotros como los pulpos o las langostas. Esas obras que nacieron en el calor de una vida, las transforma en prodigios de otro mundo, y el hálito que las impulsaba no es ya, en medio de la atmosfera pensativa del Museo y bajo sus cristales protectores, más que una débil palpitación en su superficie.[355]

Tal parece ser la razón por la cual Merleau-Ponty no estudió al Museo en su pregunta por el arte. Y también explica que no le dé un lugar en su comprensión de la emergencia de ciertas prácticas como artísticas. A diferencia de Bourdieu para quien el museo revelaba una función central en el establecimiento del estatuto de lo artístico, Merleau-Ponty hizo depender la institución de la obra de arte de una teoría de la expresión y el cuerpo. Lo que hace el museo es añadir reconocimiento, es decir un «falso prestigio» que como se vio no es constitutivo del arte en cuanto operación de expresión auténtica.

Ahora bien, pese a sus criticas Merleau-Ponty le reconoce al Museo una función positiva: «nos proporciona el medio de ver en conjunto, como momentos de un mismo esfuerzo, producciones que yacían a través del mundo, encalladas en los cultos o en las civilizaciones cuyo ornamento pretendían ser, en este sentido funda nuestra conciencia de la pintura como la pintura.»[356]. Según Merleau-Ponty, éste al colocar en serie todas las obras de un pintor permitía tomar conciencia de la unidad de su «estilo», así como al reunir obras

[353] *Ibídem*.p.74
[354] *Ibídem*.p.74
[355] *Ibídem*.p.75
[356] *Ibídem*.p.74

provenientes de diferentes geografías y tiempos históricos, permitía advertir la unidad del «estilo humano»: «de la misma manera es como, por encima de las distancias del espacio y del tiempo, se puede hablar de una unidad del estilo humano que reúne los gestos de todos los pintores en una única tentativa, sus producciones en una única historia acumulativa, *en un único arte*[357]».

El Museo dota a la pintura de la conciencia de su unidad. Pone de manifiesto que todos los intentos por expresar el mundo a partir de la producción de diversos medios de expresión, es una tarea en común a todo hombre en cuanto existe y es cuerpo. Así, al igual que el estilo personal del pintor, el estilo humano expresaría de un modo más abarcador la condición general de todo hombre: su corporalidad, «[…] la presencia del estilo se confunde con el hecho de nuestra corporalidad […]»[358].

Por lo tanto, para Merleau-Ponty el Museo no hace más que apoyarse en una capacidad del cuerpo: aquella que le permite abrirse tanto al mundo como a los otros y la de ser capaz, en ese gesto, de comunicar con otros tiempos, de encontrar en las acciones pasadas un sentido. Esta condición general común al hombre es lo que permitiría la unidad de la historia y de la cultura tal como aquí se la consideró: una unidad[359] que es comunicación de un tiempo a otro, que permite reasumir lo ya hecho y continuarlo, que es respuesta e interrogación.

Merleau-Ponty encontró en la corporalidad el modo de comprender cómo es posible que aún persistan operaciones de expresión provenientes de espacios y tiempos tan disimiles; cómo es posible –prescindiendo de la alusión a un Espíritu de la pintura o de una Razón

[357] *Ibídem*.p.81 (la cursiva es propia)
[358] *Ibídem*.p.80
[359] En los resúmenes de los cursos dictados en el *Collège de France* entre 1952-1960, Merleau-Ponty aclaró que la afirmación de una unidad de la historia no supone reducir todas las instancias de la vida humana al despliegue de aquella como si fuera un principio único. Merleau-Ponty reconoció que cada orden de actividad [política, ciencia, arte, economía, etc.] tiene su historia y una manera propia de usar el tiempo, lo cual no implica que estén encerradas en él: no están en el tiempo, como un contenido en un continente, en este sentido –decía Merleau-Ponty– «nada está en la historia». Por el contrario, es en virtud de que cada instancia tiene su propia historia, que todas comunican con la Historia: «todas las instancias que se querrían oponer a la historia tienen también su historia y gracias a esto comunican con la Historia, aunque tengan su propia manera de usar el tiempo». En esta dirección cobra mayor espesor su concepción de la historia como «medio de vida». Se trata de reconocer en esas historias particulares una afinidad– que no es azarosa ni tampoco está regida por principios a priori– en virtud de la cual podrán ser comparadas. Para profundizar sobre la noción de historia en Merleau-Ponty VER: MERLEAU-PONTY, M, *Filosofía y Lenguaje*, Proteo Buenos Aires, 1969.

en la historia, como parecía hacer Malraux– que culturas tan heterogéneas a la nuestra, tengan no obstante un sentido, «incluso si no es ese su sentido de origen»[360] .

De modo que si el Museo otorgaba esta visión global capaz de hacer consciente el devenir de la pintura, se debía a que esas obras eran ya previamente comparables como expresiones del comportamiento del hombre en el mundo; «la unidad de la pintura, no existe solamente en el Museo, está en esta tarea única que se propone a todos los pintores, que hace que un día en el Museo serán *comparables*, y que esos fuegos se respondan uno a otro en la noche»[361].

A diferencia de Bourdieu, Merleau-Ponty no le concedió al Museo una función en la legitimación de las expresiones como obras de arte, ni tampoco problematizó la existencia de ciertas operaciones expresivas como dominantes respecto de otras

Al tener en cuenta únicamente las características inherentes a la expresión para explicar tanto la existencia del Museo como sus funciones –positivas y negativas– Merleau-Ponty no tematizó estos problemas. Hizo depender la existencia del Museo de condiciones generales vinculadas al cuerpo y al sentido entendido como «expresión»: su existencia resultaba del carácter comparable de todos los actos humanos en tanto que pertenecientes a un único orden expresivo.

3.2 Del arte como operación de expresión a la operación de expresión como arte
Acerca de la *Stiftung* y el poder

En los trabajos que hasta aquí han sido considerados, se encuentra que en Merleau-Ponty hay una tendencia a afirmar indistintamente, tanto que el arte es una operación de expresión como que las operaciones de expresión son arte. De este modo, habría igualado la lógica propia de la producción del sentido a la noción de «arte».

Aun cuando se haya considerado que en la obra de Merleau-Ponty esta noción asume una especificidad propia que no coincide punto a punto con lo que de común acuerdo se considera bajo esos términos, resulta necesario destacar que es siempre sobre exponentes de la cultura dominante –sobre pintores, escritores que no revisten dudas sobre su condición de

[360] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.*, p.80.
[361] *Ibídem.*, p.72

artistas– a partir de los cuales Merleau-Ponty vinculó arte y expresión, así como avanzó sobre su comprensión de la institución –«*Stiftung*»–.

Podría decirse que el problema no radica en considerar al arte como operación de expresión –o a ciertas manifestaciones llamadas artísticas como operaciones de expresión auténticas, según los cuidados con lo que Merleau-Ponty usó esa noción–, sino en afirmar, como lo hizo en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, que las operaciones de expresión –sin importar tiempos ni geografías– conforman un único arte,

> […] por encima de las distancias del espacio y del tiempo, se puede hablar de una unidad del estilo humano que reúne los gestos de todos los pintores en una única tentativa, sus producciones en una única historia acumulativa, en un único arte[362].

A la luz de la sociología de Pierre Bourdieu es posible afirmar que esta inversión «del arte como operación de expresión» a «las operaciones de expresión como arte», corre el riesgo de solapar el funcionamiento social del arte; el modo en que se organiza como una práctica circunscripta según ciertas reglas y cuya producción y consumo depende de la presencia de condiciones objetivas de existencia específicas. Asimismo, permite avanzar en la siguiente hipótesis: el arte, tal como lo pensó Bourdieu, es la forma histórica asumida por la capacidad instituyente del cuerpo y el fenómeno de la expresión, cuando éstas dejan de estar presentes en cualquier actividad humana, para circunscribirse a un dominio especifico de la vida social. Es el modo en que las condiciones generales del cuerpo y el sentido se desarrollan bajo condiciones históricas específicas. El arte como práctica social y la subsiguiente profesionalización del «artista» son el resultado de la forma histórica que asumen las operaciones expresivas organizadas a partir de la división social del trabajo.

La pintura de las cavernas mencionada por Merleau-Ponty en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, bien puede ser concebida como significaciones novedosas, capaces de producir nuevos hábitos motrices y perceptivos y, por consiguiente, abrir nuevas posibilidades de expresión. Pero su actual existencia como un objeto de arte, su presencia en

[362] *Ibídem*.p. 81.

un Museo no se explica sólo por ello. Por el contrario, exige ser visto a la luz del conflicto social y la dominación.[363]

La distinción apuntada entre el arte como operación de expresión y la operación de expresión como arte señala las dificultades que la noción de *Stiftung* mantiene a la hora dar cuenta de las relaciones de poder. Lo que ella no tematiza, son las condiciones desiguales con las que los cuerpos acceden a la posibilidad de reasumir una tradición y continuarla.

Si bien Merleau-Ponty enfatizó en la necesidad del aprendizaje para reasumir el sentido de operaciones expresivas, el acento puesto en el cuerpo como un «yo puedo», como un reservorio de posibilidades de acción, dejó en un cono de sombras las condiciones desiguales en las que se adquieren los hábitos.

3.2.1 Renoir y el hotelero de Cassis: las posibilidades de acción como probabilidades de acceso

La ausencia en Merleau-Ponty de una reflexión que atienda al problema de la desigualdad y el poder en la adquisición de los hábitos, y en la subsiguiente creación y percepción de la obra de arte, puede leerse a través de una anécdota sobre Renoir a la que hace alusión en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*.

Merleau-Ponty cuenta allí que Renoir se encontraba en Cassis pintando las *Lavanderas* frente al mar, cuando se le acerca un hotelero y se detiene a mirar su trabajo. Allí donde Renoir veía una motivo para pintar, allí donde el azul del mar le enseñaba «una manera de interpretar la sustancia líquida»[364], en definitiva, allí donde su esquema corporal podía traducir ese mar en el arroyo de las *Lavanderas*, el hotelero no veía sino unas « (…) mujeres desnudas que se estaban bañando en otro sitio. El miraba no sé qué, y cambiaba solamente un rinconcito»[365].

Para el hotelero el mar no tiene ninguna significación estética y el cuadro de las *Lavanderas* no es más que la representación de unas mujeres desnudas que se bañan en un arroyo. El sentido del cuadro permanece «cautivo» para él que «no comunica con el mundo

[363] Piénsese como ejemplo, los museos de arte precolombino que instituyen como arte objetos de culturas que fueron subyugadas tras la colonización. Ver: Museo de Arte Precolombino, Chile.
[364] *Ibídem.,* p. 67.
[365] *Ibídem*., p.67.

por la pintura»[366]; es decir, para un hombre para el que los colores, el dibujo etc. no son un comportamiento posible. Y, sin embargo, unas pocas páginas más adelante, Merleau-Ponty prefiere enfatizar en la igualdad de la que todos participaríamos por el hecho de ser cuerpos, antes que avanzar sobre los diversos modos de acceder al sentido de los objetos culturales en función de las disponibilidades del esquema corporal. Así afirmó que;

> Incluso si el hotelero de Cassis no comprende la trasmutación que opera Renoir del azul del Mediterráneo en el agua de las Lavanderas, lo cierto es que ha querido ver trabajar a Renoir, eso le *interesa* también a él, y nada le impide después de todo que vuelva a encontrar el camino que los habitantes de las cavernas abrieron un día sin tradición. [367]

> Vivir en la pintura, es también respirar ese mundo, sobre todo para aquél que ve en el mundo algo por pintar, y *todo hombre es un poco ése*.[368]

El trabajo de Bourdieu encuentra aquí su razón de ser. Se lo podría considerar como el intento por identificar las condiciones sociales que no sólo le impiden, de hecho, al ho-telero comprender los cuadros de Renoir, sino que le impedirían también acceder a su comprensión de un modo similar al que podría hacerlo alguien socializado en un contacto prolongado e inmediato con ellos. Al buscar regularidades en las disponibilidades corporales de los agentes y atender a los espacios sociales en las que éstas se adquirían, la sociología de Bourdieu leyó esas posibilidades de acción en términos de probabilidades de acceso. De este modo, el sociólogo estableció una estrecha solidaridad entre la percepción de los objetos culturales, el reconocimiento de su legitimidad y su valor, y la distribución y adquisición desigual tanto de las disposiciones como de las competencias específicas involucradas en dichos procesos. En este marco, la institución museo cobra una dimensión por completo distinta a la señalada por Merleau-Ponty.

Para Bourdieu, el museo contribuía a «naturalizar lo arbitrario» pregonando una «ideología democrática» según la cual todos tendrían las mismas condiciones de acceso a la

---

[366] *Ibídem.,* p.67.
[367] *Ibídem.,* p.75.
[368] *Ibídem.,* p.77. [la cursiva es propia].

cultura. De este modo, se adjudicaba la percepción adecuada o incorrecta de una obra de arte a capacidades naturales.

La adquisición desigual de la cultura se solapaba por el funcionamiento de instituciones, que bajo esta ideología, se encargaban de brindar: tanto un plexo de conocimientos comunes –la escuela– como posibilidades igualitarias de acceso– el museo–.

Para Bourdieu, esta naturalización convertía a la obra de arte en un objeto social privilegiado en la legitimación de las diferencias sociales, en adelante atribuidas a diferencias naturales.

3.3 Pierre Bourdieu: la institución como legitimación

Se mencionó que la inscripción de la problemática de los objetos culturales en general y de las obras de arte en particular en una teoría de la práctica, le permitió a Bourdieu considerarlos en términos de «bienes simbólicos»: esto es, significaciones organizadas según la lógica de los intercambios mercantiles[369]. Intercambios que suponen, por tanto, la existencia de un interés aun cuando éste no sea directamente económico, y aun cuando se reprima bajo el carácter de lo «desinteresado»[370].

Al concebir las obras de arte como «realidades de doble faceta»[371]: tanto mercancías como significaciones, Bourdieu encontró el modo de articular el sentido y el poder. Sin embargo, también lo condujo a yuxtaponer hasta su completa coincidencia la noción de institución con la de legitimación.

---

[369] Esta expresión debe comprenderse en el marco de la Teoría de los campos en Pierre Bourdieu. Según él los campos funcionan como mercados. En ellos hay un interés en común, capitales y bienes distribuidos de forma desigual. Es en este sentido que los «bienes simbólicos» pueden entenderse como significaciones que se organizan bajo una lógica de intercambios mercantiles. Nada de esto supone un interés estrictamente económico. Para profundizar en la noción de «campo» en Bourdieu, VER: BOURDIEU, P., «Algunas propiedades de los campos» en *Cuestiones de sociología*, Itsmo, Madrid, 2003, BOURDIEU,P., «Génesis y estructura del campo burocrático» en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N°96-97, marzo de l993, pp.49-62, BOURDIEU, P., *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 1995, BOURDIEU, P., *La distinción*, Taurus, Madrid,1988.

[370] En *Las reglas del arte*, Bourdieu identificó al interior del campo del arte, un subcampo de producción cultural, que hipostasiaba a la obra de arte como algo puro y desinteresado, y otro organizado según los principios de la empresa. Estas diferencias daban lugar a la oposición entre «arte puro» y «arte comercial». El interés que organizaba la lógica del primero resultaba de la negación del interés económico. Bourdieu se refirió a éste como interés «desinteresado».

[371] BOURDIEU PIERRE, *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona 1995 p. 213.

Para el sociólogo, un objeto o práctica sólo es «arte» si se instituye como tal. Esto equivale a decir que sólo lo es en la medida en que se legitima o reconoce de ese modo por quienes poseen los medios para su consagración: escuela, museo, agentes con capital simbólico [*marchants*, otros artistas, editoriales, galerías etc.].

A diferencia de Merleau-Ponty, para Bourdieu, lo que haría que un sentido perdure y, por consiguiente, se instituya, no tendría que ver con una propiedad de la «expresión» en cuanto *Stiftung* – la de tener siempre la virtud de trascenderse y abrirse a su reasunción por otro–, ni del cuerpo, sino que se explicaría por la capacidad de quien la hace existir de legitimar ese sentido en virtud de su posición en el campo. Entiéndase que tampoco aquí se trata de una capacidad del sujeto en cuanto instancia volitiva, sino de un posible para una posición, de un *habitus* en relación a un lugar en la estructura, un agente definido en la matriz de relaciones sociales en las que participa.

Si el sentido de la obra de arte depende por completo de las categorías de percepción y valoración adecuadas, es decir legítimas, el advenimiento de sentidos novedosos – la creación de una obra de arte nueva– tiene como su correlato necesario, la imposición de nuevos esquemas valorativos y perceptuales en virtud de los cuales estos asuman una existencia social. La historia del campo del arte, historia de sus transformaciones, es enton-ces producto de la lucha por la imposición de estos nuevos principios de percepción, producción y valoración en relación, por supuesto, a los ya disponibles.

Al igual que Bourdieu, Merleau-Ponty señaló que la reasunción de una obra de arte y su continuación suponían un vínculo de interés,

> Hasta la metamorfosis del pasado por las concepciones que lo sucedieron supone entre el presente y el pasado una especie de profundo entendimiento: nuestras visiones no trastornarían la imagen del pasado si no se *"interesaran"* en él […][372]

Pero, a diferencia de él, Bourdieu sostuvo que ese interés estaba atravesado por el conflicto. A su parecer, en el campo del arte, la relación con el pasado es una relación de lucha y es por ella que éste tiene una temporalidad y una historia.

---

[372] MERLEAU-PONTY, M.,, «Para una teoría de la historia», en *Filosofía y lenguaje*, Proteo, Buenos Aires, 1969.[la cursiva es propia]

> No basta con decir que la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas; la propia lucha es lo que hace a la historia del campo; a través de la lucha se temporaliza.[373]

Bourdieu señaló que la emergencia de nuevas significaciones no produce, respecto de lo disponible, un «deslizamiento mecánico hacia el pasado»[374] sino que involucra una «lucha por el reconocimiento» que tendrá como resultado la legitimación de una nueva diferencia al interior del campo; la emergencia de una «nueva posición» más allá de las establecidas.

El hecho de que en Bourdieu la institución de algo nuevo coincida con el proceso de su legitimación se debe a que, para el sociólogo, existir desde el punto de vista social, es diferir y la diferencia sólo se alcanza en la medida en que es reconocida. Existencia, diferencia, reconocimiento y legitimación señalan entonces los términos centrales que hacen posible inteligir el proceso mediante el cual irrumpe la novedad.

De ahí que la emergencia de una nueva posición, en cuanto nueva diferencia legitimada, aquello que Bourdieu en *Las reglas del arte* definió como «hacer época», venga siempre asociado al surgimiento de nuevos signos de nominación. «Hacer época» supone siempre «hacerse un nombre»:

> «los términos, nombres de escuelas o de grupos, nombres propios, sólo tienen tanta importancia porque hacen las cosas: señas distintivas, producen la existencia en un universo en el que existir es diferir, «hacerse un nombre», un nombre propio o un nombre común [el de un grupo]. *Falsos conceptos*, instrumentos prácticos de clasificación, que hacen las similitudes y las diferencias al nombrarlas […]»[375]

La lucha con la que el campo se temporaliza es «lucha por el reconocimiento» y la supervivencia social de lo nuevo dependerá de la «dialéctica de la distinción» en la que Bourdieu identificó la «ley específica del cambio del campo de producción cultural»[376]. Así,

---

[373] BOURDIEU P., *Las reglas del arte, op.cit., p.237.*
[374] *Ibídem.*, p.237.
[375] BOURDIEU P., *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona 1995 p.237
[376] *Ibídem.*, p.235.

por ejemplo, los nombres de las escuelas o grupos establecidos por los agentes e instituciones involucradas en el «juego cultural»: *pop art, body art, minimal art* etc., funcionarán como señas distintivas. Son, para Bourdieu, «signos de reconocimiento»[377].

Subyace a esta concepción del campo y sus transformaciones un modo de concebir el tiempo, que Bourdieu retomó de la fenomenología de Husserl y que encuentra una enorme similitud con las reflexiones de Merleau-Ponty[378] al respecto.

Retomando de Husserl la distinción entre «proyecto» y «protensión», consideró que el tiempo no es algo del orden de lo objetivo, algo con lo cual el agente social mantiene una relación de exterioridad, algo que se posee. Para Bourdieu, el tiempo es inseparable de la relación práctica y corporal que los agentes mantienen con el mundo social al que pertenecen.

El pasado no es un bloque inerme y objetivo de acontecimientos pretéritos ni el futuro responde a un «proyecto» entendido como deliberación reflexiva y consciente. Antes que ser futuro proyectado, razonado, deliberado, el futuro es «protensión»: inminencia del porvenir, anticipación práctica, corporal, pre-reflexiva hacia lo que no siendo aún, se anuncia no obstante, en función de las condiciones actuales.

Bajo este encuadre se comprende que el presente del campo sea efecto de las luchas que mantiene con el pasado y con las posiciones a las que reconoce como contemporáneas, que pueden o no coincidir con aquellas que efectivamente comparten un mismo tiempo histórico: «la contemporaneidad como presencia en el mismo presente sólo existe prácticamente en la lucha que sincroniza unos tiempos discordantes […]»[379]. Y también, resultado de su relación con el futuro, de su protensión a él. Así las posiciones de vanguardia, que proponen por definición una posición avanzada, un estar «situados más allá del presente»[380] contra el cual buscan diferir, sólo tendrán su público en el futuro, puesto que aún no han sido consagrados los esquemas perceptuales y valorativos exigidos por la obra. Por el contrario, las posiciones que gozan de mayor consagración, son también las de mayor «edad artística», las de mayor duración social. Ellas manifiestan modos de producción y esquemas valorativos y perceptuales antiguos y ampliamente consagrados. Su vínculo con el pasado

[377] *Ibídem.*, p.238.
[378] Para profundizar en la concepción de Merleau-Ponty sobre el tiempo, VER: MERLEAU-PONTY, M., «La temporalidad» en *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini, España, 1994
[379] BOURDIEU P., *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona 1995 p.239.
[380] *Ibídem.*, p.240.

antes que ser de confrontación y diferencia, supone cierta solidaridad y su protensión al futuro se limita al mantenimiento del orden de cosas.

A este título, no sólo el museo sino también la escuela asume un papel central: en efecto, al incluir ciertas obras en los programas educativos contribuye tanto a su consagración y canonización como al desarrollo de las disposiciones y competencias necesarias para la producción de consumidores,

> La institución escolar, que aspira al monopolio de la consagración de las obras del pasado y de la producción y consagración [a través de la titulación académica] de los consumidores conformes, sólo concede post mortem, y tras un largo proceso, ese distintivito infalible de consagración que constituye la canonización de las obras como clásicas a través de la inclusión en los programas.[381]

Con lo cual, en Bourdieu el presente no puede entenderse como un elemento aislado que vendría por sumatoria a agregarse a otro. No es, como también lo señaló Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, una parte cerrada y acabada sobre sí que man-tendría una relación de exterioridad con otra de igual naturaleza: *parte extra parte*.

El pasado reconocido, aquel que aun resulta un objeto de disputa y que por tanto reviste un *interés*, forma parte de la contemporaneidad del campo cultural y contribuye a definir la existencia social de la posición que lo retoma en esa operación de reconocimiento. Así, por ejemplo, dado un estado del campo del arte, las posiciones más tradicionalistas sólo reconocen sus contemporáneos en el pasado, mientras que aquellas asociadas a la vanguardia, al mantener una relación de discordia y ruptura con lo que las antecede, solo tienen por contemporáneos a aquellos a quienes reconocen y que les reconocen como vanguardia.

Desde este encuadre, Bourdieu propició otra lectura acerca de la existencia de los «autores póstumos». A diferencia de Merleau-Ponty quien respondió a este problema aludiendo a la pertenencia compartida de las obras al único orden de la expresión, en Bourdieu, la fraternidad de las obras no se explica por el modo de ser del sentido en cuanto expresión; es el museo y la escuela en tanto instituciones objetivas, las que al reconocer

[381] *Ibídem.,* p. 223.

ciertas prácticas y objetos como obras de arte, los instituyen bajo ése estatuto. Tanto los autores póstumos como la fraternidad de obras que en vida se presentaban en disputa, resultan de la capacidad de estas instancias de legitimación cuyo ejercicio establece la unidad y universalidad de la «cultura»; «el eterno presente de la cultura consagrada donde las tendencias y las escuelas más incompatibles «en vida» pueden coexistir pacíficamente, porque están canonizadas, academizadas, neutralizadas.»[382]

Según Bourdieu, la relación con el tiempo traduce una jerarquía social o, lo que es igual, las posiciones del campo consideradas desde un corte sincrónico, son «posiciones temporalmente jerarquizadas»[383].

3.4 La reasunción en Merleau-Ponty y el reconocimiento en Pierre Bourdieu: cercanías y distancias

Se dijo, que Bourdieu entendió a la institución como legitimación, reconocimiento, pero que debía su eficacia al hecho de no exigir la participación de la conciencia, sino a su carácter pre-reflexivo y corporal. Afirmó entonces que todo reconocimiento es también desconocimiento. Se trata de un reconocimiento que no tiene a la voluntad en su principio, sino que es «tácito» y que depende en su totalidad de las condiciones objetivas en las que fueron adquiridas las disposiciones del *habitus*. Bourdieu entendió que esta operación de reconocimiento/desconocimiento tenía por función contribuir a la conservación de lo dado.

Puede afirmarse, entonces, que la noción de reconocimiento en Bourdieu aporta una nueva dimensión a la noción de reasunción en Merleau-Ponty. Si bien ambas apuntan a dar cuenta de un tipo de comprensión y apropiación práctica, prerreflexiva y corporal, el reconocimiento tiene la virtud de poner al descubierto la desigualdad de las disposiciones corporales y su contribución en la conservación de las relaciones sociales de las que son producto.

Al asociar la noción de institución con la de legitimación, Bourdieu yuxtapuso lo que podrían considerarse como dos dimensiones de la noción de «reconocimiento»: «reconocimiento» como percepción de diferencia y «reconocimiento» como asentimiento aprobación, valoración.

---

[382] BOURDIEU P., *Las reglas del arte, op.cit.*, p.235.
[383] *Ibídem.*, p.240.

Se vio que para Bourdieu, instituir un sentido era hacer existir una nueva diferencia y que su percepción consistía en distinguirlo respecto de otros. Desde este encuadre el reconocimiento se equivale a su idea de la percepción. Ambas suponen la capacidad de diferenciar. Pero, en cuanto la institución de un sentido resulta un solo movimiento con su legitimación, reconocerlo no solo significaría poder distinguirlo sino también prestarle su consentimiento, su aprobación. Reconocer no es tan sólo diferenciar, sino también valorar y ratificar esas diferencias.

Esta doble dimensión de la noción de reconocimiento [percepción/asentimiento], se encuentra en la raíz de la «violencia simbólica». Es lo que le permitió a Bourdieu afirmar que la desposesión de los medios para percibir adecuadamente una obra de arte no impe-día la posibilidad de su reconocimiento [en el sentido de su asentimiento, aprobación]. Pese a no saber percibir un cuadro como el de la *Gioconda*, a ser incapaz de identificar qué diferencia especifica mantiene con la serie de obras a las que se asocia, el agente la reconoce como arte, como algo perteneciente al dominio de la Cultura, y de este modo la legitima. De ahí que el reconocimiento de las obras de arte por parte de quien no posee los medios de su apropiación [las disposiciones y competencias que exigiría su percepción adecuada], es asimismo el asentimiento de su condición de dominación simbólica. El reconocimiento supone y exige el desconocimiento de que, bajo el titulo universal de la Cultura y del arte, se realiza una experiencia privilegiada del mundo social a la que no todos tienen acceso.

A pesar de haber afirmado que las relaciones intersubjetivas eran centrales en la adquisición del hábito, Merleau-Ponty no las tematizó a la luz del problema de la dominación. De este modo comprendió el proceso de incorporación de ciertas habitualidades como el producto de relaciones entre prójimos. Eran relaciones entre unos "otros" con quienes se compartía una situación común por el hecho de ser cuerpo: intercorporalidad.

Por el contrario, Bourdieu identificó en las disposiciones comportamentales la versión incorporada de relaciones de dominación: «la *hexis* corporal es la mitología política realizada, incorporada, vuelta disposición permanente, manera perdurable de estar, de ha-

blar, de caminar y por ende, de *sentir* y de *pensar*»[384]. Así, explicó el mecanismo central de funcionamiento del poder al que llamó «violencia simbólica»;

> La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante [y, por lo tanto, a la dominación] cuando solo dispone, para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en funcionamiento para percibirse y evaluarse, o para percibir y evaluar a los dominantes [alto/bajo, femenino/masculino, blanco/negro, etcétera], son fruto de la incorporación de las clasificaciones, que así quedan naturalizadas, cuyo fruto es su ser social.[385]

Cuerpo y poder se enlazan en la operación de reconocimiento/desconocimiento y ponen al descubierto el funcionamiento de los mecanismos encargados de la reproducción de un estado de cosas. Esta consideración no significa que sólo Bourdieu haya atendido al problema del poder. En la filosofía de Merleau-Ponty también se encuentran elementos para pensar en una dirección similar a la que asumió el sociólogo.

Se ha visto que en su teoría del hábito Merleau-Ponty consideró a la educación como fundamental para la percepción de los objetos culturales. Para él, la adquisición de posibilidades comportamentales nunca se daba al margen de la cultura y de los otros; « […] el mismo adulto descubre en su propia vida lo que su cultura, la enseñanza, los libros, la tradición le enseñaron a ver»[386].

La noción de hábito como «estilo» de comportamiento ya señalaba el carácter siempre plástico y variado de pautas comportamentales compartidas; es decir, de modos de moverse y actuar en común. Algo que Bourdieu también contempló en su concepción del

---

[384] BOURDIEU, P. «La creencia y el cuerpo» en *El sentido práctico*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2007.p.113.
[385] BOURDIEU, P., *Meditaciones Pascalianas,* Anagrama, Barcelona, 1999, p. 225
[386] MERLEAU-PONTY, M., «El hombre visto desde afuera» en El mundo de la percepción, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, Argentina, 2002 p.54

habitus y que incluso enfatizó bajo propósito de refutar las interpretaciones mecanicistas y reproductivistas de su teoría[387].

Se dijo también que Merleau-Ponty reparó en el hecho de que toda institución de sentido en tanto sedimenta, supone un «vaciado de sentido», un olvido de los orígenes que constituye la propia «tradición». Por consiguiente, no sólo en Bourdieu sino también en el filósofo el proceso de reasunción e institución supone el consecuente desconocimiento o des-posesión de lo instituido.

No sería riguroso decir que Merleau-Ponty no tuvo en cuenta la dimensión social del hábito. Como tampoco puede afirmarse que para él las relaciones sociales contemporáneas sean relaciones entre pares, vínculos desprovistos de conflicto y contradicción. Si bien es cierto que en su teoría del hábito enfatizó la situación compartida en la que participaríamos por el hecho de ser cuerpos, esto no significa que a su juicio las relaciones humanas sean siempre simétricas.

En una de las conferencias pronunciadas en la radio en 1948, titulada «El hombre visto desde afuera», Merleau-Ponty señaló que en el marco de la sociedad contemporánea las relaciones intersubjetivas asumían la forma de relaciones de dominación;

> Dejemos de alabarnos por ser una comunidad de espíritus puros, veamos lo que realmente son las relaciones mutuas en nuestras sociedades: la mayoría de las veces relaciones de amo a esclavo.[388]

Lo que resulta de interés es que esta relación se da sobre otra, pero de carácter originario y que supone un único Ser de indivisión y una situación de promiscuidad ontológica, *empiètement*. Desde Merleau-Ponty, puede pensarse que la dominación del hombre por el hombre es la forma histórica asumida por la intersubjetividad, por esta intercorporalidad de la que todos participaríamos por igual. Se trata de reconocer que sólo es posible la asimetría y la dominación en tanto el dominado y el dominante pertenecen por igual a un

[387] Desde *Argelia 60* [2006] Bourdieu atendió a la capacidad de transformación del *habitus.* Sin embargo en *El sentido práctico* [2010] ofreció una interpretación más rígida del concepto. Esto favoreció la emergencia de críticas a su teoría, a la que se la tildó de reproductivista. Bourdieu volvió sobre estas críticas en *Respuestas. Por una antropología reflexiva* [1995] donde afirmó que «el *habitus* no es el destino que algunas veces se ha querido ver en él. Siendo producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones, enfrentado de continuo a experiencias nuevas y, en consecuencia, afectado sin cesar por ellas. Es perdurable mas no inmutable.» VER: BOURDIEU, P., *Respuestas, por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México 1995,p.92.

[388] MERLEAU-PONTY, MAURICE, «El hombre visto desde afuera» *op.cit.*, p. 53

mismo mundo. Habría un suelo común y originario que hace posible a la diferencia social: la existencia encarnada del cuerpo y del sentido y su apertura intencional al mundo y a los otros.

En Merleau-Ponty no se encuentran desarrolladas las consecuencias que tendrían para su teoría del cuerpo la tematización de las relaciones sociales de dominación. A esto se refirió Esteban García en su artículo «El comportamiento corporal, los poderes y las normas»[389], al afirmar que Merleau-Ponty no articuló explícitamente su teoría de la corporalidad con su teoría política. En cambio, el trabajo de Bourdieu puede entenderse como una «interpretación en clave política de la filosofía del cuerpo de Merleau-Ponty»[390].

La sociología de Bourdieu y sus desarrollos en torno al problema del cuerpo y el poder, invitan a producir una lectura de la obra de Merleau-Ponty. Pero también ésta ofrece elementos para pensar al sociólogo.

Se dijo que si bien su obra era el corolario de una exhaustiva crítica a la filosofía, Bourdieu no por ello abandonó sus ambiciones: sobre todo la de desarrollar categorías de largo alcance teórico. Puede afirmarse que Bourdieu haciendo sociología no dejó de producir reflexiones de carácter filosófico[391]. Algo que se anuncia desde el título de una de sus últimas obras: *Meditaciones Pascalianas*. En ella Bourdieu avanzó sobre el problema del reconocimiento, cuya búsqueda inconsciente llegó a considerar como «uno de los motores que figurarán en el origen de todas las inversiones ulteriores […]»[392], en el espacio social.

Podría considerarse que sus reflexiones sobre el reconocimiento y el *habitus* significaron el desarrollo de una filosofía implícita o subterránea, por no directamente tematiza-da, sobre el ser del hombre y la existencia, la historia y el sentido.

---

[389] GARCÍA, E.,«El comportamiento corporal, los poderes y las normas» en RAMIREZ, M.T. [Coord.], *Merleau-Ponty viviente*, Anthropos, Barcelona, 2012, pp.345-371.
[390] *Ibidem*., p.369.
[391] Es el propio Bourdieu quien reconoce en su búsqueda sociológica una suerte de «fieldwork in philosophy», cfr. BOURDIEU, P., *Cosas Dichas*, Gedisa, Buenos Aires, 1988. p.39.
[392] BOURDIEU, P., *Meditaciones Pascalianas, op.cit.*,p.220.

3.5 Pierre Bourdieu: ¿una filosofía subterránea?
La búsqueda de reconocimiento y el sentido de la existencia social

No se buscan reponer en la obra de Bourdieu las separaciones disciplinares propiamente escolásticas –«esto es sociología», «esto filosofía»–, cuya crítica y disolución significó un esfuerzo constante en su trabajo. Lo que se pretende es especificar cómo sus alcances tocan problemas que han sido centrales para la filosofía, en la medida que significaron una reflexión acerca del ser social del hombre, de la sociedad y la historia, de la relación con el otro, del cuerpo y del sentido. Se pretende así justificar la posibilidad de reabrir su sociología a lecturas provenientes de esos espacios.

El capítulo que cierra *Meditaciones Pascalianas* –«El ser social, el tiempo y el sentido de la existencia»– anticipa desde su título la naturaleza de una problemática eminentemente filosófica.

Allí Bourdieu desplegó una reflexión acerca del sentido de la existencia humana basándose en ciertos «hechos antropológicos indiscutibles e indisociables»[393] que «los hábitos de pensamiento inducen a remitir al orden de la metafísica»[394]. A saber: que la existencia es contingente, que el hombre está condenado a la muerte, que además se sabe mortal y que en suma «es un ser sin razón de ser, poseído por la necesidad de justificación, legitimación, reconocimiento»[395].

Bourdieu colocó a la sociedad como la encargada de dotar de sentido a la existencia e identificó en «la búsqueda de reconocimiento» una condición general del hombre que lo impulsa a abrirse al mundo social e incorporarlo,

> El mundo social confiere aquello que más escasea, reconocimiento, consideración, es decir lisa y llanamente, razón de ser. Es capaz de dar sentido a la vida y a la propia muerte, al consagrarla como sacrificio supremo[396]

[393] BOURDIEU, P., *Meditaciones Pascalianas, op.cit,* p. 316
[394] *Ibídem,* p.316
[395] *Ibídem* p.316
[396] *Ibídem,* p.317

Si el hombre es un ser para quien *a priori* no hay razón de ser y si su constitución como sujeto social [agente] depende de su capacidad de incorporar sentidos sociales como si fueran propios, debe haber alguna condición que explique la génesis de la «inversión en un campo de relaciones sociales», es decir el proceso mediante el cual la historia sedimentada en la objetividad –cosas, instituciones, etc.– deviene historia incorporada bajo la forma de *habitus*.

En esta obra y bajo el propósito de dar cuenta de la génesis del *habitus*, Bourdieu avanzó sobre un terreno que hasta entonces no había explorado: el psicoanálisis de Freud. De hecho llamó a «aunar esfuerzos» entre ambas disciplinas «a fin de analizar la génesis de la inversión en un campo de relaciones sociales, constituido así en objeto de interés y preocupación, en el que el niño se encuentra cada vez más implicado y que constituye el paradigma, así como el principio, de la inversión en el juego social.»[397] El interés suscitado por las relaciones sociales más tempranas –aquellas comprometidas en el entorno familiar del niño–, lo llevaron a postular la existencia de un «*habitus* primario»[398] cuya constitución asoció al pasaje de la organización narcisista de la libido a la orientación a un «otro», cuestión que Freud señalaba como central en la economía libidinal y el desarrollo de la vida anímica.

Para Bourdieu, la constitución de un *habitus* primario, va a la par con la inversión inicial en el proto-campo doméstico en donde, a partir de una labor de socialización de los afectos, «se inculca la disposición duradera a invertir en el juego social»[399]. En tanto primer objeto de interés, las relaciones afectivas parentales suponen el «sacrificio del amor

[397] *Ibídem* p.218

[398] Una idea similar aparece también en *Razones Prácticas* donde Bourdieu señala que «una de las tareas de la sociología estriba en determinar cómo el mundo social constituye la libido biológica, pulsión indiferenciada, en libido social, especifica». [BOURDIEU, P., «¿Es posible un acto desinteresado?» en *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona 1997 p. 143]. La diferencia respecto a *Meditaciones Pascalianas* estriba en que allí donde había una organización narcisista de la libido– que, en cuanto tal, podría asociarse a la existencia de la instancia psíquica del «yo»– Bourdieu reconoce ahora una libido inespecífica o biológica. Sin embargo, la distinción [libido narcisista-libido inespecífica], parece responder, más a una confusión de términos que a un abordaje conceptual distinto. Tanto en una obra como en la otra el desarrollo de un «*habitus* primario» responde «al sacrificio del amor propio en beneficio de otro objeto de inversión», movimiento orientado por la «búsqueda de reconocimiento». Para un análisis pormenorizado de la utilización de las categorías de Freud en la obra de Bourdieu, vinculado al problema de la incorporación de los sentidos sociales y la génesis del habitus Cfr. FERME, FEDERICO, Sublimación y sentido social. Un abordaje de la subjetividad en la obra de Castoriadis y Bourdieu, en *Memorias académicas de las XIV Jornadas nacionales de investigadores en comunicación, Red Nacional de Investigadores en comunicación*, septiembre 2010, UNQUI, Bs. As.

[399] BOURDIEU, P., *Meditaciones Pascalianas*, p. 219

propio en beneficio de otro objeto de inversión»[400] y constituyen la labor pedagógica en su forma más elemental, que sirve de matriz para la posterior adquisición de disposiciones específicas asociadas a cierto campo.

Si el hombre es un ser cuya existencia no tiene sentido a expensas de un otro, se comprende que las relaciones sociales, en especial las más primarias, supongan un vínculo de dependencia simbólica a la que Bourdieu llamó «búsqueda de reconocimiento»: el amarse a uno mismo a través de la aprobación de los demás.

Según él, la posibilidad de inculcar las disposiciones que conformarán el *habitus* primario se basa en una condición general de toda subjetividad: su dependencia simbólica a un otro y la necesidad de su reconocimiento. Pero no debe entenderse por ello una acción deliberada y consciente, sino más bien una forma primordial de apertura pre-reflexiva y eminentemente práctica al mundo y al otro social.

Se podría conjeturar que si bien Bourdieu criticó la noción fenomenológica de «intencionalidad» –a la que leyó en términos de intención consciente y deliberada– la idea de «reconocimiento» como motor de la inversión en el mundo social, es una forma de «intencionalidad operante», una apertura primordial, pre-reflexiva y corporal.

En su reflexión acerca del ser, Bourdieu tuvo especial cuidado en no desatender su carácter social. Para él ser es ocupar una posición definida en el marco de una estructura objetiva: se es padre, madre, hijo, obrero, empresario, artista. Ser, es ser definido socialmente según patrones que no dependen de la voluntad ni de la acción subjetiva. Ser, es ser reconocido como una posición y reconocerse en ella.

Se comprende entonces que en una sociedad organizada de modo desigual y jerárquico, la búsqueda de reconocimiento, en cuanto apertura intencional al mundo social, asuma la forma de una «lucha» por mantener estas relaciones desiguales, a la que Bourdieu consideró como una suerte de «*conatus*».

En la lógica de la inversión en el mundo social bajo la búsqueda de reconocimiento se vislumbran las dos dimensiones de la noción de reconocimiento ya señaladas: existir en el mundo es diferenciarse de otro y a la vez ser valorado por él.

---

[400] *Ibídem*., p. 219

Si la condición general que explica la inscripción afectiva al orden simbólico, su *interés* en él, es la «búsqueda de reconocimiento», en el marco de relaciones sociales desiguales, ésta contribuye al desarrollo de relaciones asimétricas y de dominación.

La consideración de este punto no resulta menor para la elucidación de la existencia social del arte. Bajo este encuadre, Bourdieu identificó en la producción y el consumo del arte, el ejercicio de prácticas distintivas que favorecían y reforzaban los enclasamientos sociales.

Bourdieu entendió a las identidades sociales como cristalizaciones de un estado de la lucha por el reconocimiento en donde lo que está en juego es la imposición de los principios de percepción y valoración que le confieren sentido al mundo. La lucha por el reconocimiento es lucha por el sentido; es decir, por la imposición de esquemas clasificadores, que median la relación de ciertos agentes con sus condiciones de existencia de manera tácita y práctica bajo la forma de *habitus*. Estos esquemas clasificadores devienen «sistemas oficiales de enclasamiento» cuando se objetivan en instituciones encargadas de reproducirlos. De esta manera, la *doxa* de una clase se presenta como el único sentido del mun-do social y se convierte en *ortodoxia*.

> Los sistemas oficiales de enclasamiento, […], realizan de manera expresa y sistemática lo que los esquemas clasificadores hacían de manera tácita y práctica: con ello, los atributos, en el sentido de predicados, se convierten en atribuciones, poderes competencias, privilegios, prerrogativas, atribuidos al titular de una función, al no ser la guerra lo que hace al guerrero sino el *officium*, la función propia, la razón de ser del *bellator*, justificado así de existir como existe. La *discretio* clasificadora fija, a la manera del derecho, un estado de la relación de fuerzas que trata de eternizar por medio de la explicitación y la codificación.»[401]

Por tal motivo, Bourdieu afirmó que la lucha por el reconocimiento es «una dimensión olvidada de la lucha de clases».[402]

En resumen, para Bourdieu toda subjetividad al depender simbólicamente de un otro tiene como su condición constitutiva general, la «búsqueda de reconocimiento», entendida

[401] BOURDIEU P., *La distinción*, Taurus, Buenos Aires, 1999, p.490
[402] *Ibídem.*, p.494

como un compromiso afectivo con los sentidos sociales, en adelante asumidos como propios. Sin embargo, *a priori* ésta no lleva inscripta la forma que tomará en el devenir de la historia. La búsqueda de reconocimiento no determina que toda relación entre hombres sea intrínsecamente una relación de dominación, más bien apunta a señalar que el hombre no tiene una esencia sino que es resultado de relaciones sociales. En el mismo sentido en que Marx se refirió a la mercancía, podría decirse que el hombre no viene al mundo diciendo «yo soy yo»[403], sino que sólo es en su reciprocidad con un otro.

Hay que señalar que la búsqueda de reconocimiento entendida como intencionalidad corporal tendida al mundo social resulta, en cierto modo, abstracta hasta tanto no se la haya identificado en un determinado proceso histórico. Al estudiar las sociedades contemporáneas, cuyo modo de producción establece una estructura jerárquica entre los agentes sociales, Bourdieu especificó el modo en que dicha categoría general de la subjetividad asumía una existencia histórica.

Bajo relaciones sociales asimétricas, la búsqueda de reconocimiento asume la forma de la dominación de unos por otros. La lucha por el reconocimiento en las sociedades capitalistas es por lo tanto, lucha por la conservación de una estructura desigual, que se da no sólo en el terreno de la producción, sino también en el del orden simbólico: supone por tanto una disputa por los órdenes de sentido que confieren existencia y unidad a cierta configuración histórico-social.

Se vislumbra un planteo que no se distancia demasiado de lo que ya se decía a propósito de Merleau-Ponty. Aunque Bourdieu no lo haya explicitado en estos términos, podría señalarse que es sobre la base de una pertenencia compartida a un mundo en común, a un orden de coexistencia y de comunicación con el otro, que resulta posible la existencia histórica de relaciones de dominación. Estas se podrían pensar como un modo de coexis-tencia con el otro.

En este marco, las relaciones sociales organizadas bajo la estructura de los campos, se entenderían como la institución histórica de un modo de coexistencia. Así lo entendió

403 En cierto modo, con el hombre sucede lo mismo que con la mercancía. Como no viene al mundo con un espejo en la mano, ni tampoco afirmando, como el filósofo fichtiano «yo soy yo», el hombre se ve reflejado primero sólo en otro hombre. Tan sólo a través de la relación con el hombre Pablo como igual suyo, el hombre Pedro se relaciona consigo mismo como hombre. Pero con ello también el hombre Pablo, de pies a cabeza, en su corporeidad paulina, cuenta para Pedro como la forma en que se manifiesta el *genus* [género] hombre. MARX, K. *El capital*, Libro primero, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2008 p. 65

Merleau-Ponty, al referirse a formas de organización social como la clase y la nación: «es que la nación o la clase no son ni fatalidades que sujetan al individuo desde el exterior, ni tampoco valores que éste plantearía desde el interior. Son modos de coexistencia que lo solicitan.»[404]

3.6 Aportes de Merleau-Ponty al problema del reconocimiento en Pierre Bourdieu

En la comprensión que Merleau-Ponty ofreció de la relación «yo-mundo-otro» como un sistema o estructura, se encuentran nociones capaces de explicar tanto los vínculos entre el *habitus* y el campo, como el proceso de apertura y compromiso corporal y afectivo al mundo social.

En sus estudios sobre la percepción de prójimo[405] Merleau-Ponty también avanzó sobre el terreno de la psicología y del psicoanálisis. Para él, el proceso psicogenético en virtud del cual el niño accedería a la percepción de un otro y a la de su propio cuerpo como elementos insulares y diferenciados suponía, en su origen, un estado de indivisión inicial, un estado de «precomunicación», en la que «no hay un individuo frente a un individuo, sino una colectividad anónima, una vida para muchos sin diferenciación […][406].

La comprensión de la percepción del otro suponía tomar como punto de partida no un psiquismo singular accesible sólo a uno mismo, como creía la psicología clásica; un *ego* y un otro «que sean absolutamente conscientes de sí mismos y, por consiguiente, que reivindiquen una originalidad absoluta en relación al prójimo que está frente a ellos».[407] Por el contrario, Merleau-Ponty sostuvo que la percepción de un otro partía de «un estado en el que el niño se ignora a sí mismo y al otro en tanto que diferentes»[408]. La insularidad del propio cuerpo y la del prójimo era el resultado de un proceso de «segregación» de este estado de indiferenciación inicial.

---

[404] MERLEAU-PONTY, M., «El otro y el mundo humano » en *Fenomenología de la percepción*, op.cit., p.374

[405] Merleau-Ponty dictó cursos de psicología en *La Sorbonne* de 1949 a 1952, año en que fue elegido para formar parte del *Collège de France*. Los resúmenes de los cursos fueron publicados en 1964. VER: MERLEAU-POMTY, M., *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Resumé de cours 1949-1952*, Dijon-Quetigny, Cynara, 1988

[406] MERLEAU-PONTY, M., «Las relaciones con el prójimo en el niño», traducción de Carlos Savransky, material de cátedra seminario de diseño gráfico y Publicidad, Unidad 3, cátedra Savransky, año 2009 UBA. p.7

[407] *Ibídem.*, p.6

[408] *Ibídem.*, p.6

> […] sobre la base de esta comunidad inicial, se produce por objetivación del cuerpo propio por una parte y por constitución del otro en su diferencia por otra parte, la segregación, la distinción de los individuos […][409]

Antecedida por un estado de confusión original entre el yo y el otro, una suerte de «comunidad inicial», la unidad y conciencia del propio cuerpo forma un sistema con la del otro: «tener consciencia de que se tiene un cuerpo es tener consciencia de que el cuerpo del prójimo está animado por otro psiquismo; son dos operaciones no sólo simétricas, lógicamente, sino que forman realmente sistema»[410].

Para Merleau-Ponty comprender la percepción de otro sin incurrir en las dificultades de la psicología clásica exigía tomar como punto de partida al cuerpo entendido como un esquema corporal; es decir, como una organización tendida hacia una solicitación que lo convoca y en el curso de la cual encontrará tanto el mundo como los comportamientos de un otro.

Distanciándose de la psicología clásica, afirmó que la percepción del otro es en primer lugar percepción de otro cuerpo volcado al mundo. Parafraseándo a Merleau-Ponty: la conducta del otro le habla directamente a mi motricidad, en tanto que sus intenciones motrices son para el cuerpo propio la ocasión de un comportamiento posible.

Merleau-Ponty recuperó de Husserl la noción de «transgresión intencional», para dar cuenta de que la comunicación y percepción de otro se da mediante la «transferencia de mis intenciones en el cuerpo del otro y de las intenciones del otro en mi propio cuerpo»[411] .

El niño encontraría sentido tanto en los comportamientos del otro como en los objetos que éste manipula. Un sentido que es primariamente afectivo y corporal antes que objetivo e intelectual.

Los desarrollos que Merleau-Ponty ofreció sobre la psicogénesis permiten afirmar que el reconocimiento del otro y la dependencia simbólica tal como Bourdieu la concibió, solamente es posible presuponiendo en el niño una intencionalidad que lo dispone para reaccionar tempranamente a los gestos del otro. El niño encuentra un sentido en los compor-

---

[409] *Ibídem.,* p.6
[110] *Ibídem.,* p.6
[111] *Ibídem.,* p.6
[411] *Ibídem.,* p.6

tamientos ajenos sin comprometer la actividad de la conciencia judicativa o deliberante sino mediante una lógica afectiva y una comprensión por el cuerpo.

El proceso de adquisición de los fines sociales como propios, de los sentidos de los otros como sentidos para sí, que establece la inversión en el campo social, supone entonces un estar volcado al otro y al mundo y un tipo de comprensión corporal y afectiva como forma primaria del sentido. La lógica que define las relaciones en cada campo y que brindan al agente el reconocimiento de su lugar y las condiciones de su sometimiento al orden establecido resulta sostenida por una economía afectiva que reproduce las relaciones so-ciales primarias.

3.7 *Habitus*-campo/hábito-mundo
Complicidad y co-pertenencia

Los aportes de Merleau-Ponty en el terreno de la psicogénesis, permiten ver a la relación *habitus*-campo como una *Gestalt* y aclarar el modo en que ambos conceptos significaron para Bourdieu un intento por superar la alternativa de la cosa y la conciencia, el sí y el para sí, el pensamiento de las causas y los efectos.

Buscar comprender el vínculo entre *habitus* y campo preguntando qué es lo que antecede y qué procede, cual es la causa y cual el efecto no hace más que reponer un argumento cuya circularidad no sólo no explica nada sino que presupone entre uno y otro una relación fundada en la mutua exterioridad. Se repone entre ambos una relación de *partes-extra partes* que precisamente su elaboración conjunta buscaba disolver.

Habitus y campo no son elementos independientes que se unirían *a posteriori*, sino dos caras de una misma estructura. Deben comprenderse bajo el encuadre con el que Merleau-Ponty daba cuenta del vínculo entre el cuerpo, el mundo y el otro como una estructura, una *Gestalt.* La unidad del *habitus* es la de un comportamiento que encuentra en las acciones del otro un sentido posible para sí y permite entonces que el fin de su práctica singular sea siempre un fin social.

Si se continúa en esa dirección es posible sostener que el vínculo «*habitus*-campo» no resulta, sin más, la versión historizada de la relación «cuerpo-mundo» de la que habló Merleau-Ponty. No sólo porque el mundo al que el filósofo refiere sea también mundo cul-

tural, sino porque –aun cuando él no se haya abocado al trabajo de historización–, esta relación antes que superada en el binomio «*habitus*-campo» es presupuesta por ella. Se trata de una categoría general, no sólo capaz de dar cuenta de un modo efectivo de exis-tencia de lo histórico-social, sino de un modo de ser de las relaciones humanas y del lazo de imbricación que las constituye.

La atención a este punto puede considerarse de utilidad para interrogarse por la forma en que Bourdieu concibió la existencia objetivada del sentido. ¿Acaso ésta existe de suyo, con independencia de la historia incorporada?, ¿puede pensarse que su sentido permanece estático por haber asumido la forma de cosa?, ¿Cuál es su eficacia en la génesis de los *habitus*?

Se observa un riesgo en el modo en que Bourdieu entendió la apropiación de las disposiciones adecuadas para percibir una obra de arte. Este refiere al pasaje del sentido objetivado al incorporado. Se dijo que Bourdieu consideró que era el encuentro repetido con la obra lo que ofrecía de modo inconsciente las «reglas del arte». Dicho en estos términos no queda claro de qué modo el sentido objetivado en un cuadro podría incorporarse por su sola frecuentación. El riesgo consiste en ver este proceso de modo unidireccional: como si fuera de las estructuras objetivas hacia las subjetivas, donde las primeras serían decisivas para el desarrollo de las segundas.

Pese a sus intentos por correrse de un pensamiento causalista, que viera en lo exterior la causa de lo interno, por momentos Bourdieu ofrece algunas reflexiones cercanas a éste;

> Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes […][412]

> […] las estructuras objetivas del campo de producción son el origen de las categorías de percepción y de valoración que estructuran la percepción y la valoración de las diferentes posiciones que ofrece el campo y de sus productos.[413]

[412] BOURDIEU, P. «Estructura, habitus, prácticas» en *El sentido práctico*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2007.pp. 86.
[413] BOURDIEU P., *Las reglas del arte, op.cit.,* p. 249

Si se le adjudica a Bourdieu que la objetividad del campo es el principio y el origen del *habitus*, se estaría afirmando que para él el sentido es determinación absoluta. Si el sentido objetivo no solamente existe con independencia del sentido subjetivo sino que además lo engendra, entonces sólo podría esperarse la plena coincidencia del presente con el pasado y del pasado consigo mismo. Por esta vía se disuelve la novedad y no sería posi-ble la irrupción de la diferencia. No habría historia.

Pese a que por momentos, en especial en sus primeros trabajos vinculados a los objetos culturales, Bourdieu pareció ofrecer una interpretación de esta naturaleza, no sería riguroso adjudicársela sin reparos. De hacerlo, se solaparía el propio movimiento que sufrieron sus reflexiones en la elucidación de estos problemas y el trabajo de elaboración teórico-conceptual global que realizó para darles una respuesta.

Se ha visto que la elaboración de sus conceptos «*habitus*/campo» le permitió abordar el problema de la percepción desenmarcándose de la matriz intelectualista en la que, según su propio juicio, se habría inscripto en un primer momento. Paulatinamente, el paradigma de la percepción como lectura daba lugar a su consideración como «comprensión» práctica.

La historia objetivada refiere a sentidos que preexisten al agente, que están ahí sin que sea él quien los constituya y que incluso contribuyen a estructurar un sistema de disposiciones corporales: un *habitus*. Sin embargo, éste no es una *tabula rasa*, una mera superficie de inscripción pasiva, sino que en cuanto modo de comprensión práctica posee un «aspecto activo» capaz de «elaborar la realidad social, socialmente elaborada»[414]

> Esta es precisamente la función de la noción de *habitus*, que restituye al agente un poder generador y unificador, elaborador y clasificador, y le recuerda al mismo tiempo que esa capacidad de elaborar la realidad social, a su vez socialmente elaborada, no es la de un sujeto trascendente, sino la de un cuerpo socializado, que invierte en la práctica los principios organizadores socialmente elaborados y adquiridos en el decurso de una experiencia social situada y fechada.[415]

La relación «*habitus*/campo» es así otro modo de presentificar el vínculo entre los dos estados de la historia. Hay un mundo social que antecede y sobrevive a la existencia subjetiva –hay objetividad–. Pero ésta no podría existir con absoluta independencia de

[414] BOURDIEU, P. *Meditaciones pascalianas,* p.195
[415] *Ibídem.*, p.195

los cuerpos que contribuye a elaborar. Sin la elaboración práctica –es decir pre-reflexiva y corporal– de los *habitus*. El carácter objetivo del sentido refiere entonces, no sólo a los objetos e instituciones que están ahí y con los cuales me encuentro, sino también a su existencia en una intercorporalidad, en otros cuerpos que me muestran el sentido del mundo social, que por ello es siempre, el sentido social del mundo.

El Partenón, la capilla Sixtina, un ballet, una obra literaria son pues historia objetivada, sentidos hecho cosa, pero no sólo porque posean una materialidad concreta –la disposición formal de los materiales, palabras, movimientos, colores– sino también porque su sentido existe en otros cuerpos que no son el del agente ni el de sus contemporáneos. La historia objetivada son actos de reasunción anteriores sedimentados bajo la forma de cosa.

Un hombre contemporáneo no puede percibir como el del *quatroccento,* pero sólo percibe porque ese hombre percibió, porque habiendo encontrado en el mundo un sentido posible, lo dejó a su disposición en los objetos e instituciones de la cultura y porque en contacto con ellos, tuvo la capacidad de hacerlo suyo, de producir una elaboración práctica, una comprensión por el cuerpo.

No hay estructuras objetivas existentes con independencia de las subjetivas y que luego entrarían en una relación –ajustada o desajustada, de complicidad o de *histéresis*–. No es este el sentido con el que Bourdieu pensó estas relaciones. De ser así se vería repuesta la dicotomía sujeto-objeto, en sí-para sí cuya superación significó un reto constante en la sociología de Bourdieu.

Ahora bien, la elucidación de este punto parece no quedar del todo manifiesta en el sociólogo. En buena medida porque las propias nociones de subjetivo-objetivo, incorporado-objetivado, interiorizado-exteriorizado, permanecen demasiado próximas a las dicotomías clásicas que buscan superar. La nociones de «complicidad ontológica» entre dos estados de la historia o la de «homología estructural» entre las estructuras ob-jetivas del campo y las estructuras subjetivas de *habitus*, corren el riesgo de conjeturar que unas existen con independencia a las otras. En efecto, solo suponiendo entre ambas cierta independencia es posible hablar de vínculos homólogos, cómplices, ajustados, desajustados etc. Incluso, si bien son explicativas cuando se trata de estructuras ya constituidas, de cuerpos socializados, de *habitus* conformados, poco permiten avanzar en la

comprensión de sus génesis. Si el sentido es resultado de la producción de estructuras subjetivas hechas en sintonía con las estructuras objetivas, no queda claro el carácter activo del *habitus*. O más bien, solo sería activo en cuanto es ya pasivo, elaborador porque ya de antemano ha sido elaborado. Se cae fácilmente en una explicación circular, una regresión infinita, en la que el *habitus* es en función del campo que es en función del *habitus* que es en función del campo, etc.

Podría decirse que sólo a condición de pensar la complicidad *habitus*-campo como co-pertenencia de uno a otro es posible evitar estos equívocos. Antes que el encuentro de dos estructuras independientes, el *habitus* y el campo forman una sola estructura indisociable, en la que ambos sin embargo son irreductibles.

3.8 La emergencia de lo nuevo y la libertad

«Del grito al sentido» o «El advenimiento de un nuevo sensato»

La consideración de estos aspectos confluye en la apertura de otro ámbito de cuestiones que desbordan la reflexión sociológica y que ha significado un problema tanto para Merleau-Ponty como para Bourdieu: la libertad. Se trata de saber, una vez criticada la idea de cuerpo y conciencia como mera superficie de materia pasiva y como instancia activa y constituyente, bajo qué títulos pensar la libertad y de modo más radical, si es posible seguir hablando de ella. En este punto, una vez más se encuentran más similitudes que diferencias.

En Merleau-Ponty el tema de la libertad y su vínculo con la institución de los obje-tos y prácticas artísticas comprometió lo que puede ser llamado «el pasaje del grito al sen-tido». En Bourdieu, por su parte: «el advenimiento de un nuevo sensato».

Merleau-Ponty utilizó a menudo la noción de «grito» para designar aquellas configuraciones significantes que no hallan en su coyuntura histórica el medio y la ocasión para ser reasumidas. Mantenidas bajo el título de una vociferación desarticulada, el artista debía esperar «que su libertad provo[que] un mundo que aun esta en limbo de hacerse tan libre como él reconociendo como adquirido lo que él ha tenido que inventar»[416]. En cuanto

[416] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.*, p. 87

expresión auténtica e instituyente, la obra de arte ofrecía entonces «matrices de ideas»[417], emblemas cuyo sentido inagotable, «nos enseña a ver, nos da que pensar»[418].

Merleau-Ponty no ubicó en el artista un superhombre, ya se ha dicho suficiente respecto a su crítica a la idea de genio. El artista es cuerpo que comprende el mundo a partir de la creación de un sistema significante, de un estilo propio, y que sin buscarlo intencionadamente ofrece nuevos modos de ver un mundo cuyo ser, sin estar plenamente determinado, se abre no obstante a múltiples determinaciones, siempre inconclusas sino fallidas. El artista entonces puede encontrar en su situación la posibilidad de ir más allá, de ser libre y de incitar una libertad en los otros. Porque la libertad, para Merleau-Ponty, no es un proyecto deliberado, tampoco supone la eliminación de toda determinación. La libertad y nuestra situación de hecho, nuestras decisiones y compromisos no son elementos contradictorios, sino que la primera sólo es posible por las segundas.

El hombre puede estar solicitado por el mundo pero no por ello es determinado. No hay nada en el exterior que imponga, como un *a priori,* lo que alguien será, un destino prefijado más allá de su existencia. Esto no significa la ausencia de condicionamientos. Se trata de que, aun habiéndolos, no se sabe lo que el hombre puede hacer con ellos, porque esa acción es la libertad: la capacidad que «tenemos con nosotros, por el solo hecho de que somos-del-mundo, y no solamente estamos en el mundo, como cosas, todo cuanto es necesario para sobrepasarnos.»[419]

> Soy una estructura psicológica e histórica. Recibí con la existencia una manera de existir, un estilo. Todas mis acciones y mis pensamientos están en relación con esta estructura, e incluso el pensamiento de un filósofo no es más que una manera de explicitar su presa en el mundo, aquello que él es. Y sin embargo, yo soy libre, no pese a estas motivaciones o más acá de las mismas, sino por su medio.[420]

El artista puede esbozar, en el curso de su experiencia en el mundo, algo que aún no encuentra en los otros: las disposiciones para ser reasumido. Una libertad que exige de los

[417] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.*, p.91
[418] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.*, p.91
[419] MERLEAU-PONTY M. ,«La libertad» en *Fenomenología de la percepción*, Fondo de cultura económica, Mexico 1957 p. 496
[420] MERLEAU-PONTY MAURICE ,«La libertad» en *Fenomenología de la percepción*, *op.cit.*, p. 463

otros, libertades semejantes y que permanecerá a la espera de ellas. Este es el sentido con el cual decía el filósofo que,

> El pintor, el político forma a los demás más que seguirlos, el público en que pone los ojos no está dado, es el que su obra precisamente suscitará– los demás en los cuales piensa no son los demás empíricos, definidos por la espera que vuelven en este momento hacia él (y menos aún la humanidad concebida como una especie que tendría para ella la "dignidad humana" o el "honor de ser hombre" como otras especies tienen el caparazón o la vejiga natatoria–, son los demás que han llegado a ser tales que él pueda vivir con ellos.[421]

Para Merleau-Ponty, la libertad en modo alguno supone la ausencia total de necesidades. No hay libertad absoluta ni tampoco absoluta determinación.

Esta misma dirección tomó Bourdieu al pensar la lógica de la transformación de los campos sociales y el vínculo entre las posiciones sociales y las tomas de posición asociadas a éstas.

Se dijo que Bourdieu reconoció que toda posición en la estructura del campo suponía ciertas imposiciones: ciertos «condicionamientos asociados a condiciones de existencia», que recortan lo posible de lo imposible, lo «que es y no es para nosotros». Sin embargo, no vio en ellas, determinaciones absolutas y mecánicas y, al igual que Merleau-Ponty, entendió que nunca hay completa libertad ni total determinación.

Para Bourdieu, entre la posición ocupada en la estructura y la toma de posición se recorta un «espacio de posibles»: un sistema de posibles ya realizados que sin embargo, comportan siempre cierto grado de indeterminación y abre a posibilidades en el futuro. En las *Reglas del arte* Bourdieu se refirió a este margen de acción como «lagunas estructurales» o «potencialidades objetivas», «cosas por hacer, movimientos por lanzar, revistas por crear, tomas de posición establecidas por superar, etc»[422] que «parecen estar esperando y pidiendo ser colmadas, en forma de direcciones potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda»[423].

---

[421] MERLEAU-PONTY, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» *op.cit.,* p.87
[422] BOURDIEU, P., «El punto de vista del autor» en *Las reglas del arte*, *op.cit.,* p. 348.
[423] *Ibídem.,* p. 349.

De modo que, aunque haya necesidades inscriptas en la estructura de posiciones sociales, aunque cada posición configure y distinga lo pensable y lo impensable, lo sensato y lo insensato, lo posible y lo imposible, siempre hay una parte de indeterminación que hace permeable el juego a la irrupción de la novedad, a una «*ars inveniendi*»: un arte de inventar según ciertos límites. A esto Bourdieu llamó «libertad».

La libertad siempre es en relación a las imposiciones pero no como su contrario, como si fuera necesario desprenderse de toda imposición para ser libre, sino como aquello que la hace posible. Aquí una vez más la necesidad y la contingencia no son pares antité-ticos: hay libertad porque de la necesidad se recorta la contingencia, hay contingencia por-que hay necesidad.

> […] las lagunas estructurales de un sistema de posibles que sin duda jamás se plantea como tal en la experiencia subjetiva de los agentes […] no pueden ser colmadas recurriendo a la virtud mágica de una especie de tendencia del sistema a la autorrealización: la llamada que encierra sólo la oyen quienes, debido a su posición en el campo, a su habitus y a la relación [con frecuencia de discordancia] entre ambos, son lo suficientemente libres respecto a las imposiciones inscritas en la estructura para estar en disposición de aprehender como asunto propio una virtualidad que, en un sentido, sólo existe para ellos. [424]

Para que estas virtualidades no existan solo para ellos sino que adquiera la dimensión de un sentido compartido –«sensato»– es preciso que «tengan posibilidades de ser recibidas, es decir aceptadas y reconocidas como razonables, por lo menos por un reducido número de personas, aquellas mismas sin duda que habrían podido concebirlas»[425]. Al igual que con Merleau-Ponty, en Bourdieu la irrupción de la novedad exige un acto libre cuya existencia, no como sonido desarticulado, mero grito, sino como sentido identificable, depende de la libertad de los otros, en adelante capaces de reasumirlo, reconocerlo.

[424] BOURDIEU, P., «El punto de vista del autor» en *Las reglas del arte*, *op.cit.*, p. 355.
[425] BOURDIEU, PIERRE, «El punto de vista del autor» en *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona 1995 p. 349.

4. Arte y creencia: ¿doxa originaria o *illusio*?

Bourdieu entendió que tanto la producción como el consumo del arte eran prácticas generadas por un *habitus*. Esto le permitió abordar estos temas en sintonía con condiciones subjetivas sin qe ello supusiera reponer la idea de sujeto. Desplazar la existencia, producción y circulación de las obras de arte del dominio de la conciencia le fue central para erosionar dos idea fuertemente arraigadas en el campo del arte: la del artista como «genio» y la de obra como «proyecto creador».

Si tan a menudo Bourdieu se supo sacrílego por sus conclusiones, fue porque éstas no articulaban con las representaciones dominantes sobre el tema. Bourdieu jamás sus-cribió a los privilegios que se le atribuían al arte, aun desde diversos enfoques preten-didamente científicos –sociología, psicología, historia–. En este sentido, se vio que la ela-boración de su noción de «creencia o *illusio*» representó un aporte radical a la hora de elu-cidar los mecanismos de legitimación de ciertos objetos y prácticas como obras de arte y a-portó los elementos para una ruptura epistemológica fundamental: aquella que escindía ciencia y *doxa*.

Producir conocimiento sobre arte le significó un esfuerzo adicional. A cada momento parecía imponérsele como evidentes ciertas representaciones que organizaban la vida so-cial de estas prácticas: el artista como genio creador, la idea de don innato, el arte como un objeto con valor por sus propiedades intrínsecas [fetiche], han sido algunas de las más importantes.

Sin embargo, su quehacer científico no redundó en la mera denuncia de la falsedad de cada una de ellas, sino más bien en determinar las condiciones de su validez y de su eficacia. No se trataba entonces de eliminar la *doxa* en nombre de la ciencia. Advertir la importancia de la creencia en el arte como parte constitutiva de su existencia social, le significó poner al descubierto no sólo su carácter histórico y contingente, sino también las condiciones de su necesidad. Bourdieu afirmó que la creencia en la obra de arte es «contingencia», por ser el resultado de un proceso histórico y, a la vez, «necesaria», pues sin ella no había arte.

Se entiende que el tema de la creencia haya sido fundamental para la ciencia de la obra de arte que Bourdieu se propuso elaborar. Y es en virtud de esta importancia que su ar-

ticulación con la filosofía de Merleau-Ponty merece, respecto a este punto, una atención fundamental.

En lo que al filósofo respecta, se avanzó en las razones mediante las cuales afirmó que el arte era «expresión de una experiencia originaria», puesta en forma de un sentido en «estado naciente». En el capítulo dos, se brindaron las coordenadas para elucidar tales afirmaciones evitando identificar el trabajo de Merleau-Ponty como ejemplo de una filosofía intuicionista y subjetivista en la que se actualizaría una mirada de «sobrevuelo». Detenerse en estos aspectos se consideró necesario en la medida en que, al menos en el dominio de las ciencias sociales, buena parte de su elaboración teórica es desconocida o catalogada co-mo ejemplo de una corriente fenomenológica perimida.

La apuesta por producir una articulación capaz de abrir la filosofía de Merleau-Ponty a la elucidación de la vida social del arte exige entonces una lectura lo más atenta y rigurosa posible de sus aportes principales.

Habiendo llegado a esta instancia del recorrido y sin perder de vista el lugar que tiene el problema de la *doxa* para Bourdieu, la pregunta por el vínculo entre arte y creencia parece imponerse. Se trata de saber –habida cuenta de las críticas del sociólogo a la disci-plina filosófica y de sus esfuerzos por producir un conocimiento válido sobre los objetos artísticos, que no reproduzca la creencia en la que están fundados– si afirmar que el arte es «expresión de una experiencia originaria» equivale a sostener bajo ropajes filosóficos la creencia en el arte y su valor. ¿Esa «experiencia originaria» es acaso la *doxa* específica del campo del arte?, tal es entonces la pregunta.

4.1 Bourdieu y la experiencia primigenia del mundo social

La postura que adoptó Bourdieu respecto de la fenomenología dista de ser sencilla. En buena medida dado el carácter inespecífico de sus referencias y críticas a ella: su blanco osciló de Sartre a Husserl, de Shütz a Garfinkel, y en ocasiones –aunque minoritarias– recayó sobre el propio Merleau-Ponty.

Lo que sí queda claro es su intención de retomar y superar lo que consideró como una descripción adecuada pero limitada del mundo social.

> Acepto que existe una experiencia primigenia del mundo social que, como lo mostraron Husserl y Schütz, descansa en una relación de creencia inmediata que nos predispone a aceptar el mundo como autoevidente. Este análisis es excelente como descripción, pero es menester ir más allá y plantear la cuestión de las condiciones de posibilidad de la experiencia dóxica.[426]

Para Bourdieu, la fenomenología tenía la virtud de mostrar la existencia de una experiencia primigenia del mundo social, de la relación de familiaridad con él. Pero su lectura le despertó la necesidad de dotar a esos análisis de una explicación sociológica capaz de superar su carácter descriptivo. Según él, la experiencia indígena, el contacto familiar con el mundo, es producto de una «coincidencia entre estructuras objetivas y estructuras incorporadas, que crea la ilusión de la comprensión inmediata»[427].

> El modo de conocimiento que puede llamarse fenomenológico tiene por objeto reflexionar sobre una experiencia acerca de la cual, por definición, no se reflexiona: la relación primera de familiaridad con el ambiente familiar, y echar luz, así, sobre la verdad de esa experiencia que, por muy ilusoria que pueda parecer desde un punto de vista "objetivo", no deja de ser perfectamente *cierta* en calidad de experiencia. Pero no puede ir más allá de una descripción de lo que caracteriza como propio de la experiencia "vivida" del mundo social, es decir la aprehensión de ese mundo como evidente, como que se da por sentado [*taken for granted*]: si es así, es porque excluye la cuestión de las condiciones de posibilidad de esa experiencia, a saber la coincidencia de estructuras objetivas y de las estructuras incorporadas que proporcionan la ilusión de la comprensión inmediata, característica de la experiencia práctica del mundo familiar, y excluye al mismo tiempo de esa experiencia toda interrogación sobre sus propias condiciones de posibilidad.[428]

De este modo de concebir el problema se desprenden dos cuestiones que merecen atención: por un lado, la equiparación que hizo Bourdieu entre «experiencia primigenia» y «coincidencia estructural» y, por otro, el carácter ilusorio con el que la caracterizó.

---

[426] BOURDIEU, P., *Respuestas, por una antropología reflexiva*, Gri-jalbo, México 1995. p.46
[427] *Ibídem.*, p.46
[428] BOURDIEU, P., *El sentido práctico*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2007. p. 44.

El primer punto refiere a la asociación que Bourdieu produjo entre su concepto de *illusio* y la noción fenomenológica de «*doxa* originaria[429]» o «experiencia primigenia» del mundo. Se encuentran suficientes razones para creer que, para Bourdieu, la noción de «experiencia originaria» de Merleau-Ponty es equivalente a su concepción de «*doxa*».

> […] Por lo tanto hay que rehacer el análisis de la presencia en el mundo, pero historizándolo, es decir planteando el problema de la elaboración social de las estructuras o los esquemas que el agente pone en funcionamiento para elaborar el mundo y que excluyen tanto una antropología trascendente de tipo kantiano como una eidética a la manera de Husserl y Schütz, y tras ellos la etnometodología, o incluso el análisis, por lo demás muy ilustrativo de Merleau-Ponty […][430]

A su modo de ver la *doxa originaria* en Merleau-Ponty es el contacto habitual con el que el agente vive su mundo social, *la illusio*. Resulta preciso revisar, tanto si ha sido efectivamente esto lo que el filósofo concibió bajo ese título como el sentido que asumiría su definición del arte en cuanto «expresión de una *doxa* originaria», si se reconoce que ella coincide con la *illusio*.

El segundo punto, busca aclarar el carácter ilusorio que Bourdieu reconoció en experiencia primigenia del mundo. Para él, si la relación de familiaridad es ilusoria, no es porque sea falsa ni porque no exista, sino porque es un producto que se niega como tal. Lo ilusorio entonces es que el mundo caiga por su propio peso sin arreglo a un proceso de socialización, a una educación, a un contacto prolongado, difuso, corporal y afectivo con él. Lo ilusorio no es la *illusio*, entendida como creencia en el mundo social, experiencia de su carácter evidente. Y esto en la medida en que la *illusio* no es una experiencia subjetiva de la que el agente podría dar cuenta. No se trata de lo que él reconoce creer, «creo en dios, en los duendes, en papá Noel», sino de una creencia «tácita» y «práctica», manifestada en los comportamientos del cuerpo antes que en los razonamientos de la conciencia.

---

[429] Se debería especificar qué es lo que entienden por «experiencia originaria» cada uno de los autores a los que Bourdieu se refirió como formando parte de «la fenomenología» –Husserl, Sartre, Garfinkel, Schütz, Merleau-Ponty–. Aunque aquí no se lo persiga, este propósito puede considerarse central para una comprensión más rigurosa de esta cuestión. Para un análisis del problema de la «experiencia originaria» en la fenomenología Cfr. LANDGREBE,L., *El camino de la fenomenología. El problema de una experiencia origina*ria, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

[430] BOURDIEU, P. *Meditaciones Pascalianas*, Anagrama, Barcelona 1999, p.194

La *illusio* es un fenómeno objetivo, porque forma parte constitutiva del hecho social y porque se impone a los agentes más allá de sus decisiones.

Por consiguiente, lo ilusorio de la experiencia primigenia consiste en tomar esa relación con el mundo como el mundo mismo y se refiere a la negación de la historia que está en la base de la experiencia familiar del mundo social.

4.2 La «doxa originaria» de Merleau-Ponty entendida como *illusio*

Si se le concede a Bourdieu que la *illusio* es *doxa* originaria y a Merleau-Ponty que el arte tiene por cometido expresarla, lo que el filósofo habría dicho según el sociólogo, es que el arte expresa la *illusio*. El arte sería la puesta en forma de un tipo de familiaridad específica con el mundo social: aquella que se organiza gracias a la incorporación de las estructuras objetivas del campo del arte.

Bajo este encuadre sólo habría que vislumbrar en qué sentido la expresa: o bien lo hace a expensas de la voluntad del artista, en tanto es producto de un contacto de familiaridad que él mismo desconoce como tal, o bien la expresión es voluntaria y entonces el artista en la obra objetivaría su *illusio.*

Ninguno de estos razonamientos conduce al modo en que tanto Bourdieu como Merleau-Ponty comprendieron el vínculo entre arte y creencia. En lo que sigue se ofrecerán las razones mediante las que es posible afirmar esto.

Bourdieu entendió que el arte sólo es tal gracias a la creencia, a la relación de *illusio* que confiere, a ciertos objetos y prácticas, el valor de obras de arte. La *illusio* reconoce a la obra como un objeto que tiene valor por sí misma [un fetiche] pero sólo bajo el desconocimiento de este carácter fetichista y de las condiciones que lo hacen posible.

Se comprende entonces, que sólo la primera opción resulte conducente para Bourdieu. Si el arte expresa la *illusio,* no lo hace por una acción deliberada del agente artista. A la expresión no le antecede la creencia sino que ella misma es la creencia encarnada. Por tal motivo Bourdieu afirmó que no es tarea del arte objetivar su *illusio,* sino de la sociolo-gía.

Aun cuando el arte contemporáneo se haya caracterizado por su autorreferencialidad y avanzado en una suerte de objetivación de sí –piénsese por ejemplo en Duchamp colo-

cando un mingitorio en el museo– Bourdieu consideró que eso no significó romper su *illusio* sino darse otros medios para reproducirla. Cuando el arte quiere revelar la creencia en la que está fundada, la «verdad objetiva de la obra de arte», al hacerlo bajo una forma ar-tística no consigue sino velarla nuevamente: «el arte no puede desvelar la verdad sobre el arte sin ocultarla, convirtiendo este desvelamiento en una manifestación artística».[431]

> No existe sin duda una manera mejor de comprobar estos análisis que el destino de las tentativas que proliferaron en el propio medio artístico, alrededor de los años sesenta, para quebrar el círculo de la creencia, por ejemplo las de Manzoni, con sus latas de conserva de «mierda de artista», sus peanas mágicas capaces de transformar en obra de arte los objetos que se pongan encima de ellas o sus firmas rotuladas sobre personas vivas convertidas así en obras de arte, o también las de Ben exponiendo un pedazo de cartón en el que consta la mención «ejemplar único», o una tela con la inscripción «tela de 45 cm de largo»: porque aplican al acto artístico una intención de provocación o de burla aneja a la tradición artística desde Duchamp, se han convertido inmediatamente en «acciones» artísticas, recibidas como tales y consagradas de este modo por las instancias de consagración.[432]

A diferencia del arte, es trabajo de la ciencia el «decir las cosas como son»[433], revelando la verdad objetiva de estas prácticas a partir del conocimiento de sus condiciones sociales de producción. La ciencia habla del arte pero no hace arte al hablar, sino ciencia.

Entendida bajo estas coordenadas, afirmar que el arte es expresión de la «experien-cia originaria», supondría aceptar su contribución a la consolidación de las significaciones que, por estar instituidas como legítimas, se encuentran en la base de cierto orden de cosas. En cuanto expresión del contacto familiar con un dominio específico de la vida social –el campo del arte–, la obra contribuiría a hipostasiar como evidente lo que no sería sino el producto de una posición de privilegio: aquella que por estar liberada de las urgencias prácticas del mundo material, dispone de las condiciones adecuadas para la adquisición de los medios de apropiación exigidos por la obra.

---

[431] BOURDIEU P., *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona 1995 p. 256
[432] *Ibídem*., p. 256
[433] *Ibídem* p. 486

Por esta vía, todo el trabajo de Merleau-Ponty se encontraría de golpe reducido a no ser más que la transfiguración filosófica de una *doxa* del arte que, por ampliamente asumida e inconscientemente aceptada –vale decir, dominante–, constituye una verdadera *ortodoxia*: «el punto de vista de los dominantes, que se presenta e impone como punto de vista universal»[434].

Se puede afirmar que interpretar en esta clave la concepción de creencia y de arte para Merleau-Ponty, sólo es posible a condición de omitir lo que él comprendió bajo estos conceptos. Motivo por el cual se buscará precisarlos. Pero antes resulta necesaria una aclaración. Se encuentran dos lecturas posibles de las reflexiones de Merleau-Ponty sobre arte. Una, que es la que aquí se priorizó, que inscribe al arte en el marco de una «deriva estética» de su filosofía. Otra, que haría de su filosofía un conjunto de normas capaces de definir cuándo hay o no arte. Es cierto que al usar el arte como *medio* para pensar, al hacer filosofía *con* el arte, Merleau-Ponty también dijo algo *del* arte. Se trata de ver si aquello que dijo debe entenderse como un conjunto de principios de lo que efectivamente el arte es y debe ser.

Enmarcar la concepción de Merleau-Ponty sobre el arte al interior del movimiento global de su filosofía y su modo de pensar, perseguía el propósito de evitar considerarla como un discurso normativo sobre aquel. Lo que Merleau-Ponty dijo del arte sólo puede comprenderse en el curso de esa deriva estética y nunca al margen de ella. Por tal motivo en lo que sigue se buscará elucidar qué entendió Merleau-Ponty por experiencia originaria y porqué a su juicio, el arte la expresa.

Se dirá que afirmar que el arte es expresión de una experiencia originaria no es lo mismo que afirmar que expresa la *doxa* del campo del arte. La creencia originaria o «fe perceptiva» tal como la entendió Merleau-Ponty no es la *doxa* de la que habló Bourdieu. Pese a que él las haya confundido.

Por el contrario, en cuanto expresa una dimensión originaria de la experiencia, el arte descubre una creencia que es inherente a la inscripción en el mundo: la fe perceptiva. Esta, es condición general de toda existencia encarnada y, por lo tanto, la que hace posible la relación de *illusio* entre el agente y el campo.

---

[434] BOURDIEU P.,«La sociología como socioanálisis » en *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. *op.cit*., p.121

El pensamiento de Merleau-Ponty en torno al arte, no es un ejemplo del modo en que la filosofía comparte y reproduce bajo una forma que le es propia, la creencia que organiza la existencia social del arte –la *doxa* del campo–. Sino que puede entenderse como una contribución teórica fundamental para dotarla de una significación filosófica.

4.3 Merleau-Ponty: La primacía de la percepción

Se dijo que el problema del arte manifestaba la orientación de su filosofía hacia una nueva problemática: el «desplazamiento del problema fenomenológico del sujeto de la percepción al problema ontológico del ser de lo percibido»[435].

De modo paulatino, Merleau-Ponty condujo sus primeras reflexiones fenomenológicas hacia el desarrollo de una ontología. Desde mediados de la década del cuarenta, explicitó su intención de darle a su fenomenología, una justificación ontológica. Así lo manifestó en «El primado de la percepción» [1946], donde afirmó que la percepción debía entenderse como un modo de acceso al ser; la percepción abre a un campo de presencias. Se trata de un tipo de experiencia que «nos vuelve a poner en presencia del momento en que se constituyen para nosotros las cosas, las verdades, los bienes, que [ella] nos entrega un *logos* en estado naciente, que nos enseña a ver por fuera de todo dogmatismo, las condi-ciones verdaderas de la objetividad misma, que nos recuerda las tareas del conocimiento y de la acción»[436]. La descripción fenomenológica de la percepción pone al descubierto un modo de ser, y con él, una concepción de la verdad, la objetividad y la creencia, irreduc-tibles tanto al ser objetivo y determinado de la ciencia y la filosofía clásica, como a su ine-ludible reverso: el carácter ilusorio, aparente y falaz de toda sensibilidad.

Al afirmar una primacía de la percepción, Merleau-Ponty la colocó en un lugar de privilegio, pero no en el sentido de entenderla como una esencia o un fundamento; tampoco, como una reivindicación de lo sensorial. Si la percepción tiene una primacía se debe al hecho de que define un método de aproximación al ser presente y vivo, y a una experiencia

---

[435] LARINSON M., «Presentación» en MERLEAU-PONTY, MAURICE, *La institución la pasividad, Notas de cursos en el Collège de France (1954-1955)*, Antrophos, Barcelona 2012 p.VI.

[436] MERLEAU-PONTY, M. «La primacía de la percepción» en GOMEZ, L. TORRETI, R., *Problemas de la filosofía, textos clásicos y contemporáneos*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico 1970. P. 339

de la verdad que expresa un ser abierto e indeterminado, incapaz de ser aprehendido y dominado por una síntesis intelectual.

> Hablando de la primacía de la percepción, entiéndase bien, nunca hemos querido decir [y esto sería volver a la tesis del empirismo] que la ciencia, la reflexión, la filosofía, fueran sensaciones transformadas o que los valores fueran placeres diferidos y calculados. [437]

El retorno a la percepción y el reconocimiento de su primacía le exigió criticar el modo en que, hasta entonces, la ciencia y la filosofía clásica la habían pensado. Volver a la percepción significaba criticar las significaciones instituidas sobre ella. En palabras de Bourdieu, se puede decir que fue contra la *doxa* del campo académico que Merleau-Ponty reflexionó sobre la percepción y el ser. La experiencia artística entendida bajo este encuadre, antes que reproducir la *doxa* de tal o cual campo, pone de manifiesto la exigencia de su crítica.

4.4 Cuerpo y fe perceptiva

Ya fueron precisadas las críticas que, en su descripción del fenómeno perceptivo, Merleau-Ponty produjo tanto al empirismo como al intelectualismo. Se vio que, frente al abandono de la noción de sensación aislada, el filósofo concibió una unidad mínima de la percepción en términos de *Gestalt*: una estructura o forma, compuesta por dos elementos irreductibles e inseparables: figura/fondo. Que todo lo percibido se presente estructurado como forma supone que siempre se da sobre un fondo que, si bien se sustrae a lo inmediatamente perceptible [la figura], sin embargo la sostiene y hace posible. Por lo tanto, en toda percepción hay una no-coincidencia: una figura que solo es tal en la medida en que jamás coincide con su fondo, un fondo que deja de serlo en cuanto se convierte en figura. Por este motivo Merleau-Ponty dijo que el fenómeno perceptivo no es nunca presencia ab-soluta. Si puede ser presencia lo es a condición de estar atravesada por una ausencia ineliminable, «nuestro campo perceptivo está constituido por cosas y huecos entre las cosas».[438]

---

[437] *Ibídem*., p. 339

[438] MERLEAU-PONTY, M. *La fenomenología de la percepción,* Planeta Agostini, España, 1994, p. 37

En la percepción el objeto no se capta a igual título que una idea. Porque el cuerpo es conciencia perceptiva, él es quien percibe y no el entendimiento. Pero también porque la unidad de lo percibido no es nunca captación total[439]. Nunca sólo figura, sino también fondo, nunca sólo lo que se ofrece efectivamente a una mirada sino también lo que se abre a muchas otras –tanto ajenas como las que uno mismo pueda hacer en un futuro– pero sin que ninguna de ellas consiga poseer la totalidad. A esto se refirió Merleau-Ponty al decir que los objetos en la percepción se dan siempre por escorzos o perspectivas:

> Lo que me prohíbe tratar a la percepción como un acto intelectual es que un acto intelectual captaría al objeto como posible o como necesario, mientras que, en la percepción, el objeto es «real»: se ofrece como la suma interminable de una serie interminable de vistas perspectivas, cada una de las cuales le concierne y ninguna de las cuales agota»[440]

Es el cuerpo quien percibe siempre desde una perspectiva. Pero el objeto percibido no se agota en ella –el lado de la lámpara que se ve desde el escritorio, la calle que cruza frente a la ventana– sino que también supone, como presentes, las perspectivas que no son directamente vistas,

> El lado no visto es captado por mí como presente, y yo no afirmo que el dorso de la lámpara existe en el sentido en que digo: la solución del problema existe. El lado oculto está presente a su manera, está en mi vecindad.[441]

La unidad y el sentido de los objetos percibidos dependen de una síntesis que hace el cuerpo, una «síntesis práctica». El cuerpo anticipa la perspectiva que se sustrae a su mirada, ya sea porque la sabe vista desde otro lado o porque ésta forma parte de su campo práctico;

---

[439] Se ha visto que para Merleau-Ponty la activad del pensamiento, al darse siempre en el marco de un impensado, tampoco puede concebirse como captación total. VER: Capitulo 2, «Merleau-Ponty: Arte y filosofía. La deriva estética de su pensamiento».

[440] MERLEAU-PONTY, M. «La primacía de la percepción» en GOMEZ, L. TORRETI, R., *Problemas de la filosofía, textos clásicos y contemporáneos, op.cit.,* P. 329

[441] *Ibídem.,* p.328

> Lo que me da con las caras visibles del objeto, las caras no visibles, ésta síntesis que conduce de lo dado a lo que no está dado actualmente, no es una síntesis intelectual que, libremente, ponga al objeto total; es una síntesis práctica: yo puedo tocar la lámpara y no solamente por la cara que se vuelve hacia mí sino también por la otra cara; bastaría con que extendiera la mano para agarrarla. [442]

En resumen, para Merleau-Ponty, si bien es cierto que en la percepción jamás se posee la totalidad del objeto sino una perspectiva, también lo es que siempre se me presenta como una unidad –se percibe la mesa, la silla, la lámpara y no un borde, un costado, un revés–. Si es el cuerpo quien percibe, la síntesis que le brinda su unidad al objeto, no puede ser de carácter intelectual. Se trata de una «síntesis práctica» efectuada por la conciencia perceptiva. En la percepción, el sentido de lo percibido es corporal y práctico antes que objetivo e intelectual.

Merleau-Ponty afirmó que la percepción es un fenómeno paradójico y que nos hace accesible al ser. Lo paradójico refiere al hecho de que en ella se realiza de manera simultánea la inmanencia y la trascendencia. La primera, porque no hay percepción sin cuerpo que perciba; la segunda, porque «lo dado en la percepción no se agota en ella sino que siempre va más allá de sus aspectos captables».[443]

El tipo de ser que pone al descubierto no es de carácter determinado o ideal sino un ser abierto, inacabado. Sin embargo, Merleau-Ponty no negó que el ser pueda determinar-se. De hacerlo, habría hecho imposible el conocimiento. Por el contrario, afirmó que estas determinaciones son siempre precarias porque jamás consiguen suprimir su indeterminación.[444] Por ello se dijo que su perspectiva condena al fracaso todo intento de objetividad. Pero entiéndase que es el carácter universal del pensamiento objetivo y determinante el que es imposible, no ese conocimiento mismo.

---

[442] *Ibídem*., p. 328
[443] *Ibídem.*, p.330
[444] Resulta interesante la familiaridad de su ontología con la de Cornelius Castoriadis. En una dirección que resuena a lo planteado por Merleau-Ponty, Castoriadis afirmó que «el Ser no es un sistema no es un sistema de sistemas ni tampoco una gran cadena. El Ser es abismo o caos o aquello que carece de fundamento. Un caos con una estratificación irregular; es decir, con organizaciones parciales […]». Pese a estas similitudes y a las deudas que el propio Castoriadis le reconoció a Merleau-Ponty [sobre todo en lo referido a la noción de «institución»], él vio en el fenomenólogo un intento aun incapaz de superar el pensamiento heredado. Para una reposición de la crítica de Cornelius Castoriadis a Merleau-Ponty Cfr: «Merleau-Ponty y el peso de la herencia ontológica» en *Hecho y por hacer*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

Al afirmar que no es el pensamiento sino el cuerpo quien percibe, Merleau-Ponty reconoció por debajo del sujeto de la conciencia, la permanencia de un impersonal, de un «yo pre-personal» empeñado en el mundo. Esta adherencia del cuerpo al mundo permite que éste antes de ofrecerse como posible o necesario para un entendimiento, se presente bajo la certeza, la evidencia indubitable de lo «real». La trascendencia comprometida en toda percepción atestigua en lo percibido la apertura a las percepciones de otros. La per-cepción pone al descubierto entonces, no un mundo subjetivo y cerrado para sí, acción de un psiquismo o una interioridad, sino la presencia y la certeza de un mundo en común:

> Si estamos un amigo y yo ante un paisaje, y si trato de mostrarle a mi amigo una cosa que veo y que él no ve todavía, no podremos dar cuenta y razón de la situación diciendo que yo veo alguna cosa en el mundo mío y que, por medio de mensajes verbales, trato de suscitar en el mundo de mi amigo una percepción análoga; no hay dos mundos numéricamente distinto y además, una mediación del lenguaje que sería ella sola, la que nos reuniría. Hay– y yo lo siento bien se me impaciento–, una especie de exigencia de lo que es visto por mí lo sea por él. Pero al mismo tiempo esta comunicación es demandada por la cosa misma que yo veo, por los reflejos del sol sobre ella, por su color, por su evidencia sensible. La cosa se impone no como verdadera para toda inteligencia sino como un real para todo sujeto que comparta mi situación[445]

La percepción supone la emergencia de una experiencia de la verdad que subtiende la certeza del surgimiento inmotivado del mundo, de estar ante algo real, la evidencia, en suma, de vivir un mismo mundo. Si como se dijo, jamás lo percibido se posee completamente, si no compromete un saber intelectual ni una conciencia constituyente, es preciso que esa «verdad perceptiva» sea distinta que la de la inteligencia.

> En la experiencia de una verdad perceptiva, presumo que la concordancia experimentada hasta ahora se mantendría para una observación más detallada; hago confianza al mundo. Percibir es empeñar de una vez todo un futuro de experiencias en un presente que en rigor jamás lo garantiza, es creer en el mundo[446]

[445] MERLEAU-PONTY, M. «La primacía de la percepción» en GOMEZ, L. TORRETI, R., *op.cit.*, p. 331
[446] MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, *op.cit.*, p.312.

Merleau-Ponty llamó «fe perceptiva» a esa confianza en el mundo suscitada por la apertura corporal a él. La consideró como una «experiencia de la verdad» que no se corresponde con la del mundo objetivo de la ciencia y que incluso la dota del sentido de lo verdadero.

> La percepción natural no es una ciencia, no pro-pone las cosas a las que se refiere, no las aleja para observarlas, vive con ellas, es «la opinión» o la «fe originaria» que nos vincula a un mundo como con nuestra patria, el ser de lo percibido es el ser antepredicativo hacia el que está polarizada nuestra existencia total.[447]

> Pues bien, sí hay un acto humano que de una vez atraviesa todas las dudas posibles para instalarse en plena verdad: este acto es la percepción, en el sentido amplio de conocimiento de existencias. Cuando me pongo a percibir esta mesa, contraigo de modo resuelto el espesor de la duración transcurrida desde que la contemplo, salgo de mi vida individual captando el objeto como objeto para todos, reúno, pues, de una vez unas experiencias concordantes, pero disyuntas y repartidas en varios puntos del tiempo y en varias temporalidades. Este acto decisivo que desempeña, en el corazón del tiempo, la función de la eternidad espinosista, esta «doxa originaria», no es lo que reprochamos que utilice el intelectualismo, sino el que lo utilice tácitamente. Tenemos ahí un poder de hecho, como decía Descartes, una evidencia simplemente irresistible, que reúne, bajo la invocación de una verdad absoluta, los fenómenos separados de mi presente y mi pasado, de mi duración y de la del otro, pero que no se la debe amputar de sus orígenes perceptivos ni separarla de su «facticidad». La función de la filosofía consiste en situarla de nuevo en el campo de experiencia privada en que surge, y aclarar su nacimiento.[448]

Esta experiencia perceptiva originaria no se confunde con la experiencia familiar del mundo cultural, en la que se encontraría comprometido un pasado de adquisiciones sedimentadas, de significaciones instituidas: una historia. Se trata, en cambio, de una apertura al mundo como un campo de existencias, de presencias, de una «hay» previo y común a to-dos

[447] *Ibídem.,* p.335.
[448] *Ibídem.*,p.62

en tanto seres que hacen «presa en el mundo», que comunican con él en su existencia encarnada.

Es a esta «fe perceptiva» o «creencia originaria» a la que Merleau-Ponty se refirió con el trabajo del artista. La percepción del pintor no es la de un tipo general –se percibe una mesa, una silla, un útil–. Es decir, no es soporte de una intención práctica del cuerpo; se percibe la silla porque se puede y sabe sentar; el picaporte como parte de la intención del cuerpo al abrir la puerta, etc. El modo de percepción comprometida en el pintor y en el artista en general, es aquella que «contempla el objeto con la única preocupación que la de verlo existir con todas sus riquezas». Lo percibido por él no resulta de la finalidad de un comportamiento. El no percibe los objetos[449] como útiles, sino que pone en suspenso las significaciones instituidas para acceder a un nivel originario de la experiencia en la que el sentido emerge de su configuración sensible y de la comunicación, comunión del cuerpo con el mundo y con los otros.

> Cuando rápidamente contemplo los objetos que me rodean para darme un punto de referencia y orientarme en medio de ellos, apenas si accedo al aspecto instantáneo del mundo, identifico aquí la puerta, ahí la ventana, más allá mi mesa, objetos que no son sino los soportes y guías de una intención práctica orientada hacia otra parte y que, en este caso, nada más se me dan como significaciones. Pero cuando contemplo un objeto con la única preocupación de verlo existir y desplegar ante mí sus riquezas, deja entonces de ser una alusión a un tipo general, y advierto que cada percepción y no únicamente la del espectáculo que por primera vez descubro, recomienza por su cuenta el nacimiento de la inteligencia y tiene algo de una invención genial: para que yo pueda reconocer al árbol como árbol, es necesario que debajo de esta significación adquirida, la ordenación momentánea del espectáculo sensible vuelva como al primer día del mundo vegetal, a esbozar la idea individual de este árbol.[450]

La percepción del pintor, compromete un tipo de reflexión práctica: un hábito que al volverse sobre sí mismo es capaz de trascenderse y ver más allá de lo conocido. El artista

---

[449] Recuperando los aportes de Merleau-Ponty, en 2010 el grupo de danza contemporánea, «Compañía Móvil» estrenó su obra *Objetos*. Ella ofrece la oportunidad de ver cómo la danza resulta de la puesta en suspenso de los movimientos sedimentados y solicitados en la manipulación corriente de los objetos. VER: Compañía Móvil. Dirección: Inés Armas, Victoria Viberti, Fagner Paván.

[450] MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción, op.cit.*, p.65.

por tanto, pone en suspenso las evidencias del mundo, sus propios prejuicios, precisamente para poner al descubierto una evidencia anterior, una certeza originaria, una «fe perceptiva» que inaugura un mundo, unas presencias, unas existencias, antes incluso de ver en ellas el trazo de la acción humana. Merleau-Ponty señaló que, en cuanto se pone a mirar, el artista no crea ni constituye el mundo sino que re-crea la lógica del mundo sensible, el tipo de organización mínima de lo percibido que sólo halla la ocasión de organizarse en su encuentro con el cuerpo. A esto se hacía referencia al afirmar que el trabajo del artista, para Merleau-Ponty, vislumbra el modo en que el espectáculo visible se organiza bajo su mirada sin ser él quien le imponga la forma, sino el cuerpo como un impersonal que lo habita

Cézanne se detiene en las manzanas para ver en ellas, antes que una fruta, un comestible o el emblema del pecado de Eva, una «sintaxis perceptiva que se articula según sus propias leyes»[451]. Se trata de una inspección corporal del mundo cuyo principio no está en las directivas de la voluntad y de la conciencia, que es capaz de trastocar y trastornar las significaciones instituidas que organizan el vínculo habitual con él, pero nunca al margen de ellas, jamás a expensas del aprendizaje –como si se tratase de volver a una suerte de intuicionismo–. Es la percepción educada, la mirada aprendida del pintor, la que es capaz de ver en el mundo percibido, aquello cuya misma existencia ignora: a saber, que por debajo de esa mirada docta opera siempre una institución originaria de sentido, un sentido que emerge en el vínculo del cuerpo con el mundo.

A esto se refería Merleau-Ponty al decir que ha hecho falta mucho esfuerzo y cultura para advertir el fenómeno de la percepción y el tipo de ser al que apunta. O que la reflexión y lo irreflexivo, lo adquirido y lo originario no son pares antitéticos, sino que es sólo a través de la reflexión que se accede a lo irreflejo, a través de lo adquirido que se evidencia lo originario.

La relación habitual con el campo, entendida en términos de *illusio*, no puede equipararse con la creencia originaria de Merleau-Ponty. La *illusio* antes que la fe perceptiva, en todo caso se asemeja a los «prejuicios del mundo», las significaciones instituidas que organizan nuestro entorno familiar, dejando en penumbras el fenómeno del cuerpo, la existencia y el sentido.

[451] *Ibídem.*, p.58

No basta con sociologizar la fenomenología de Merleau-Ponty, reponiendo en ella las condiciones que la hicieron posible. Como tampoco se trata de abandonar los aportes de la sociología para pensar el arte. En este sentido la experiencia originaria tampoco elimina la *illusio* sino que, en cambio, sirve como la condición general que pone a la creencia en el centro de toda experiencia vivida.

La ontología que, Merleau-Ponty vislumbro con el arte, no convierte la empresa de una ciencia de las obras en un intento pueril y vano. En todo caso sólo le recuerda que por más cierta y fundamentada que esté no significa nunca su última palabra, el acceso a una verdad imperecedera.

4.5 La fe perceptiva como condición para la lucha simbólica

Merleau-Ponty encontró que la ciencia, el arte y la psicología de su tiempo ponían en entredicho la concepción cartesiana del mundo y del conocimiento. Aun cuando éstas continuaran enfilándose bajo esos principios. Por tal motivo afirmó que «el arte y el pensamiento moderno rehabilita[ban] la percepción y el mundo percibido»[452] y que «el físico enmarca en una ontología objetivista una física que ya no es así»[453]. Con el reconocimiento del carácter aproximado de todo conocimiento, suceso que Merleau-Ponty ubicó en la ciencia desde finales del siglo XIX, se manifestaba la ambigüedad constitutiva del mundo percibido, nunca objeto entre los objetos ni tampoco operación de un psiquismo. La propia ciencia abandonaba la antinomia que en la epistemología clásica enfrentaba al ser-objeto y al ser-sujeto, y la confianza en una coincidencia plena entre pensamiento y ser. Se afirmaba entonces, la imposibilidad de toda objetivación plena y total, la reducción del mundo a una suma de leyes capaz de brindar una representación completa y acabada de él. De este modo, leyó en la física, la fisiología, la psicología e incluso en el arte una «revolución del pensamiento» ponía en duda las nociones de ser, hombre y verdad,

> Ciertas verdades que no deberían dejar sin cambios su idea del Ser son retraducidas –a costas de grandes dificultades de expresión y de pensamiento– al

[452] MERLEAU-PONTY, M., «El mundo percibido y el mundo de la ciencia» en *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Fono de Cultura Económica, Buenos Aires 2002, p.12
[453] MERLEAU-PONTY M., *Lo visible y lo Invisible*, Edición de Claude Lefort, Nueva visión Paris 1964, p.35

> lenguaje de la ontología tradicional, como si la ciencia necesitara exceptuarse de las relatividades que ella misma establece, ponerse fuera de juego, como si la ceguera para el Ser fuera el precio que aquella debe pagar por su éxito en la determinación de los entes.[454]

Merleau-Ponty vio en la insistencia por sostener una ontología que era negada desde sus propios avances, las razones que explicaban la situación de «crisis del saber» que caracterizaba a todos estos dominios del conocimiento. En este marco, su preocupación por la «fe perceptiva» asume una justificada centralidad; «sólo volviendo a la fe perceptiva pa-ra rectificar el análisis cartesiano se detendrá la situación de crisis en que se encuentra nuestro saber, cuando cree fundarse en una filosofía que sus propios métodos hacen es-tallar»[455]. Su tratamiento de la adhesión irresistible e injustificada al mundo, la creencia en su unidad y su realidad, lo condujo a una crítica profunda de la epistemología clásica.

Su tesis central significó una subversión completa de la relación pensamiento-percepción, verdad-apariencia, que hasta entonces había organizado tanto la práctica científica como el quehacer filosófico y dejado en lo impensado el problema de la encarnación. Merleau-Ponty sostuvo que la «fe perceptiva» no es aquello que la ciencia debe tomar como su materia prima para luego borrar lo que tiene de ilusoria e injustificada y acceder al conocimiento de lo verdadero. Por el contrario, ella es lo que le brinda al conocimiento la «experiencia de la verdad»: aquello sin lo cual hablar de verdadero o de falso en el pensamiento, de verdad o apariencia, no tendría ningún sentido. Para Merleau-Ponty, la fe perceptiva no es la antítesis de la ciencia, sino que está supuesta en ella y anima su desarrollo. La apertura al mundo, la «certeza irresistible» de que entre yo y el otro hay algo en común, una misma situación que solicita, un horizonte temporal que se comparte, es también una «certeza injustificable»: es decir que no puede explicarse por razones, e incluso más, cuya razón no se deja explicar. Por tal motivo, Merleau-Ponty se refirió a ella como una «fe»: algo que no depende de la decisión, sobre la que ésta, llegado el caso, sólo puede brindarle razones que ya fueron tomadas de antemano. Se trata de una convicción que está antes de toda posición. La «fe perceptiva» se la puede vivir pero no pensar,

---

[454] *Ibídem*., p.27.
[455] *Ibídem*, p.59

> « […] la certeza por más irresistible que sea, permanece absolutamente oscura; podemos vivirla pero no pensarla, formularla, ni erigirla en tesis. Todo intento de elucidación nos retrotrae a dilemas. Sin embargo, esa certeza injustificable de un mundo sensible que nos sería común es en nosotros el fundamento de la verdad.»[456]

Se trata de un tipo de saber más antiguo y de otro orden que el del saber objetivo; más antiguo porque la percepción es anterior al pensamiento: «el niño percibe antes que pensar»[457], y porque inicia en el mundo, abre a un campo de visión y a un horizonte de futuro y de pasado que está siempre ya realizado antes que el retorno reflexivo intervenga. Se trata también de un saber que no se deja esclarecer a partir de su articulación en tesis y enunciados porque estos suponen siempre una toma de distancia, un trabajo de objetiva-ción que antes de negar esa adhesión indiscutida al mundo o explicarla, necesariamente la afirma.

Bajo este encuadre, la «fe perceptiva» no sólo no coincide con la *doxa* específica de los campos, con los modos instituidos de pensamiento, percepción y acción que le brindan su fisionomía particular a cada dominio de la vida social y su identidad a los agentes allí socializados. La «fe perceptiva» antes que un modo particular de adherirse al mundo social e histórico, revela el modo general y compartido por todos los hombres de estar abiertos a un «hay», un «algo», un «real», a través de su existencia corporal. «Algo, hay, y real» que si bien jamás existen como tales, sino siempre bajo su puesta en forma en significaciones históricas, no por ello pueden ser reducidos a éstas. Y es a condición de esta exigencia, que la verdad del conocimiento puede afirmar su carácter parcial e histórico –lo que ayer parecía expresar el ser del mundo con la geometría de Euclides revelar hoy su carácter inactual, lo que en otro tiempo se creía el centro del universo, expresar con Copérnico sus límites–. El conocimiento sólo será parcial y situado en el tiempo, si no se pierde de vista ni por un instante, que antes que constituir el mundo, sus propias controversias, disputas, pe-leas, argumentos, ponen al descubierto la suposición de un mundo en común del que todos predican. Es precisamente porque el trabajo de la ciencia, el pensamiento, y también del arte tiene siempre como su flanco ese «hay» previo a toda tematización, constitutivamente

---

[456] *Ibídem* p.24.
[457] MERLEAU-PONTY, M, *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumés de cours,* Grenoble, 1988, p. 108.

abierto e inagotable, que hay comunicación e intercambio entre distintos tiempos y por consiguiente que es posible la tradición y la historia.

4.6 La fe perceptiva y sus consecuencias teóricas en la sociología de Pierre Bourdieu

La consideración del problema de la «fe perceptiva» en la lectura de la sociología de Pierre Bourdieu resulta productiva por lo menos en dos puntos relevantes: por un lado, porque permitiría explicar la unidad y comunicación del espacio social, una vez analizado, disgregado, en una sumatoria de campos «relativamente autónomos». Por otro, en tanto permite pensar en un orden de sentido anterior al que Bourdieu distinguió bajo las nociones de lo «sensato» y lo «insesato». Ella permite considerar que todo campo es un «mundo de sentido común», que sin embargo se da siempre en el marco de un «mundo común de sentido». Por último abre a una serie de interrogantes para ser retomados en reflexiones futuras. A la consideración de estas cuestiones se limitará el presente apartado.

Plantear a la «fe perceptiva» como una creencia originaria que brinda la certeza de estar en presencia de un mundo en común, provee las coordenadas teóricas para establecer condiciones generales de la subjetividad que se hallarían en el principio de la unidad del espacio social, pese a su diferenciación histórica en campos. De este modo, inauguraría una vía nueva a partir de la cual rastrear una tensión que el propio trabajo del sociólogo pareció dejar irresuelta: la que refiere al vínculo de determinación y autonomía de los campos sociales. Se trata de saber, una vez tematizado el mundo social bajo la cartografía de una serie contigua de subespacios, si es posible discernir en el vínculo del cuerpo con el mundo, condiciones generales de toda subjetividad que contribuyan a explicar la forma que asume el espacio social contemporáneo.

Para Bourdieu, la pertenencia a un campo supone mantener cierta relación de familiaridad con él, capaz de conferir a lo que allí acontece el carácter de lo sensato –en cuanto dotado de sentido, esperable y justificado– y, a la vez, una toma de posición respecto de espacios sociales ajenos. Así lo que para alguien significaba un fundamento de su existencia social, – aquellos intereses «[…] que pudieron llevar a Breton a romperle el brazo a un ri-

val por una polémica poética, y por los cuales se está dispuesto a morir»[458]– para otro resultaba no sólo trivial e innecesario sino fundamentalmente desprovisto de sentido: insensato. Allí donde unos veían una performance, una obra de arte, otros reconocían un montón de basura, una pérdida de tiempo sino una completa estupidez. La «fe perceptiva» planteada por Merleau-Ponty, en cuanto iniciación al mundo, permite pensar en un orden de sentido anterior a la distinción sensato/insensato. Lo sensato e insensato resultarían formas de sentido común al interior de cada campo que se dan bajo el suelo de un mundo común de sentido compartido por todos en cuanto abiertos al mundo. Este existe para todos los agentes sociales y no sólo para aquellos que están predispuestos a reconocerlo, conforme a las disposiciones de sus *habitus*. Así, quien niega una práctica como absurda, no la niega co-mo sentido, no la niega como práctica ni necesariamente desconoce su existencia, sino que más bien ese rechazo, esa valoración, esa toma de posición la afirma como parte de un mundo en común. El lavandero no entiende a Renoir porque ambos creen ver un mundo compartido, un arroyo, el mar, lavanderas, y sólo a condición de creer en eso puede la ac-ción de uno resultar incomprensible para el otro.

El «hay» previo, la apertura corporal al mundo, supone un orden de sentido anterior a los instituidos como legítimos; una suerte de fondo inagotable que establece las coordenadas para la lucha simbólica, la disputa por la legitimidad. Es porque el sentido es siempre abierto, porque el mundo jamás se deja simbolizar del todo, que es posible la existencia de la lucha simbólica.

[458] BOURDIEU P., *Razones prácticas,* Anagrama, Barcelona 1997, p. 155.

Consideraciones finales

Aun cuando comprometa a otras disciplinas, una articulación teórica que ofrezca la posibilidad de pensar los procesos comunicacionales en su inscripción en la vida social y en su eficacia histórica, puede considerarse un aporte al campo de la investigación en Cs. de la Comunicación. Tal es el motivo por el cual el presente trabajo abordó la obra de Pierre Bourdieu y de Maurice Merleau-Ponty para explicar la producción social del sentido en la obra de arte y la institución del arte como una práctica social.

El recorrido se inició bajo la pregunta por el modo en que una práctica y objeto asumía, en un momento histórico, el estatuto de arte. Se vio que la aproximación a este problema, desde la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu y de la filosofía de Maurice Merleau-Ponty, descubría la necesidad de estudiar tanto condiciones subjetivas vinculadas al cuerpo y la percepción, como condiciones objetivas referidas al modo en que se organiza el mundo social contemporáneo.

Se mencionó que al afirmar que la obra de arte era el producto de un campo social y de un *habitus* implicado en él, Bourdieu tomó posición respecto de la ciencia social y de la filosofía. Sus críticas al modo en que ellas habían abordado el problema del arte le exigieron el desarrollo de una perspectiva teórica sobre el quehacer de la ciencia y del cien-tista social. A partir de esto, Bourdieu no sólo avanzó en su propósito de elaborar una cien-cia de la obra de arte, sino que también dio los parámetros para distinguirla de la *doxa*. Se encontró en el descentramiento del sujeto y la desfetichización del arte, dos consecuencias teóricas que acontecían gracias a la inscripción del problema en una teoría de la práctica y de los «campos».

La teoría del cuerpo, la percepción y el sentido en Merleau-Ponty permitieron reconocer, en los objetos y prácticas que asumían el estatuto de lo artístico, la dinámica de la institución social del sentido. Se inauguró entonces la posibilidad de pensar el arte como una operación de expresión auténtica y sus vínculos con el cuerpo, el hábito y la historia, ya sea desde un punto de vista personal como pública.

Bajo el interés de generar un diálogo entre ellos, fueron señaladas las críticas que ambos le realizaron a las dicotomías clásicas que aun organizaban diversos dominios del conocimiento. Categorías como determinación y libertad, contingencia y necesidad, uni-

versal y singular fueron puestas en tensión. Se encontró que frente al problema del arte y el sentido ambos se vieron ante la exigencia de pensar, ya sea bajo nuevas categorías o, de modo más radical, bajo una nueva ontología.

La articulación entre Pierre Bourdieu y Merleau-Ponty se estableció mediante el desarrollo de tres núcleos de problemas vinculados a: la relación entre los sentidos disponibles y los nuevos, a la institución, la legitimación y el reconocimiento, y a la creencia. Al abordarlos se buscó sostener que el llamado que Bourdieu hizo a sociologizar el aná-lisis fenomenológico no redundaba en una superación de la fenomenología. Al menos en lo referido a Merleau-Ponty, se encontró que antes que el producto de una operación de deshistorización, sus aportes teóricos funcionaban como condiciones generales supuestas en los planteos de Bourdieu. Bajo este encuadre, se conjeturó que la relación *habitus*-campo no era la versión historizada de la relación hábito-mundo señalada por el filósofo. Esta por el contrario, resultaba una condición de posibilidad de la primera. De modo análogo se discutió que la creencia originaria fuera equivalente a la *doxa* en Pierre Bourdieu. Por el contrario, se la pensó como una condición ontológica cuya forma histórica especifica se encarnaba en la *doxa* de los campos sociales. En esta oportunidad se conjeturo que la existencia de «mundos de sentido común» se daba siempre sobre un «mundo común de sentido» instituido por la implicación intersubjetiva del cuerpo al mundo.

En lo referido al problema del reconocimiento y su eficacia en la institución de lo artístico, se dijo que tanto Pierre Bourdieu como Merleau-Ponty coincidían en otorgarle al «otro» un lugar central. La crítica que Merleau-Ponty hacía del reconocimiento se basaba en un uso corriente del término a diferencia de Bourdieu, quien le daba el estatuto de un concepto. Se encontró que entre la noción de «reconocimiento» en Bourdieu y la de «reasunción» en Merleau-Ponty había una estrecha relación. Ambos eran conceptos que buscaban dar cuenta de una apropiación pre-reflexiva, corporal y práctica del sentido. En esta dirección se conjeturó que el «reconocimiento» en Bourdieu era un modo de la intencionalidad del cuerpo y que la «reasunción» en Merleau-Ponty podía pensarse como un reconocimiento práctico y tácito tal como lo había señalado el sociólogo.

En la lectura de ambos se podía encontrar que la dependencia simbólica a un otro resultaba ser una condición general de la subjetividad. Condición que resulta abstracta hasta que no se la vislumbre a partir de su existencia histórica efectiva. En este punto se planteó

que en la organización de la sociedad bajo un modo de producción capitalista, la dependencia simbólica o «búsqueda de reconocimiento» asume la forma de la dominación de unos sobre otros. En cuanto condición general de la subjetividad, la dependencia a un otro no determina que las relaciones entre los hombres sean relaciones de dominación. Pero estas relaciones no pueden darse sin presuponerla. La hipótesis con la que se trabajó afir-maba que en la sociedad contemporánea la «búsqueda de reconocimiento» asume la forma de una lucha por la conservación de una estructura desigual, que se da no sólo en el terreno de la producción, sino también en el del orden simbólico

Estas discusiones y articulaciones teórico-conceptuales permitieron pensar al arte como un tipo de práctica instituyente de sentido que no tiene por sujeto a un artista-genio si-no al cuerpo como movimiento de expresión. El arte resulta de una puesta en suspenso de las habitualidades corporales y de los sentidos instituidos que conforman la cultura y deja ver la operación mediante la cual nace la significación. Si con esto se seguía lo afirmado por Merleau-Ponty, las investigaciones de Bourdieu dejaban entrever, no lo que era el arte según una perspectiva teórica específica, sino su existencia efectiva en el mundo social. Sus conclusiones respecto al carácter enclasante del consumo del arte, de su existencia co-mo un bien simbólico en disputa, de la situación de privilegio exigida para su producción y de su eficacia en la conservación del orden social existente, parecían en un principio ob-turar todo tipo de articulación con Merleau-Ponty. Sin embargo, se vio que la elucidación de la existencia social del arte en el mundo contemporáneo no era inconducente con la teoría de la expresión, el cuerpo y la historia desarrollada por el filósofo. A partir de su puesta en relación con la teoría del *habitus* y los «campos» en Bourdieu, se vislumbraron más puntos en común que distancias. Se propició entonces, una lectura del «campo del ar-te» desde los aportes de la filosofía de Merleau-Ponty. Bajo este encuadre, se hipotetizó que el arte, tal como lo había estudiado Bourdieu, resultaba ser la forma histórica que asu-mían la capacidad instituyente del cuerpo y el fenómeno de la expresión, cuando dejaban de estar presentes en cualquier actividad humana para circunscribirse en un dominio espe-cífico de la vida social. El arte como práctica social y la subsiguiente profesionalización del «artista», fueron comprendidas como el resultado de la forma histórica que asumían las operaciones expresivas cuando se organizaban a partir de la división social del trabajo y de las relaciones de dominación que se desprenden de ella.

A partir de una lectura orientada desde la sociología de Pierre Bourdieu, se encontró que bajo el uso que Merleau-Ponty hacía de la noción de arte, se corría el riesgo de soslayar su existencia histórica y las relaciones de poder involucradas en ella. Riesgo que se identificó bajo la forma de una inversión: «del arte como operación de expresión» a «la operación de expresión como arte». Al considerar que las operaciones de expresión conformaban un único arte, Merleau-Ponty hacia descansar la unidad de la Cultura bajo su teoría del sentido, sin hacer intervenir allí la dimensión del poder. De este modo, unificaba las operaciones expresivas que pudieron haber existido, [por ejemplo la pintura de las cavernas], con el arte de los museos, sin tener en cuenta que la institución de esas operaciones expresivas en cuanto arte, exigía la intervención del museo como instancia de legitimación. De modo semejante, al recuperar a artistas universalmente reconocidos para dar cuenta del lazo entre expresión e institución, Merleau-Ponty desatendía las relaciones de conflicto y lucha simbólica puestas en juego en la definición de artista. Como si dichos representantes sólo debieran su estatuto social a las operaciones de expresión que fueron capaces de producir y no al plexo de relaciones sociales que le prestaban su reconocimiento. Al afirmar la unidad de la Cultura por su pertenencia en común a un único orden expresivo, Merleau-Ponty dejaba sin tematizar el carácter dominante de la misma. A partir de los aportes de Bourdieu, vinculados a la temporalidad del campo del arte y los procesos de legitimación de los que dependían sus transformaciones, fue posible vislumbrar las dificultades a las que se incurría con la noción de institución como *Stiftung* a la hora de pensar el poder.

La elaboración de una articulación entre Merleau-Ponty y Pierre Bourdieu no se agota en la consideración del arte. Por el contrario se la encuentra adecuada para trascender su estricto ámbito y abrirse a la elucidación de otras prácticas sociales instituyentes, como lo puede ser la política. De hecho, Merleau-Ponty la concibe bajo las mismas coordenadas con las que pensó la institución del sentido en la obra de arte.

A partir de estas consideraciones finales pueden destacarse recorridos de análisis de lo más diversos. Desde algunos orientados a elucidar procesos sociales concretos en su dimensión comunicacional, hasta otros interesados en vislumbrar la eficacia de las producción social del sentido en la constitución de la subjetividad. Este abanico de inda-gaciones posibles resulta un aporte a la investigación a las Ciencias de la Comunicación.

Por un lado, avanzando en una reflexión que articule la fenomenología y las ciencias sociales se abre una potencial línea de análisis, referida a la problemática acerca de la constitución del sujeto político. Desde los abordajes que se propusieron articular marxismo y psicoanálisis, éste ha sido un punto de indagación central y en algunos casos, como el de Althusser, incentivó el desarrollo de una teoría marxista de la ideología. La importancia que éste le dio a la práctica y a la experiencia vivida para explicar la relaciones imaginarias que los sujetos establecían con sus condiciones reales de existencia, dejan abierto el terreno para preguntarse por el vínculo entre cuerpo y creencia tal como lo ha considerado Mer-leau-Ponty. Podría pensarse en esta dirección que el cuerpo propio en su implicación al mundo a través de la «fe perceptiva», es el sujeto ideológico por excelencia. Se podrían elucidar condiciones generales vinculadas al cuerpo y la percepción que estarían en la base del vínculo ideológico con el que los sujetos no pueden dejar de vivirse ni de vivir sus relaciones con los demás. A partir de esto cabría repensar la relación entre ciencia e ideología y sus consecuencias para la práctica política.

Bajo una articulación como la propuesta se abre otra posible línea de análisis. Esta se refiere al estudio de procesos sociales concretos con el propósito de señalar allí la eficacia del cuerpo y su constitutiva adhesión al mundo en la configuración de regímenes de percepción, pensamiento y acción propios de esos contextos históricos y políticos-culturales específicos. La perspectiva de análisis aquí elaborada brinda elementos para estudiar aquellos procesos en los que el cuerpo ocupa un lugar central, por ejemplo la danza. De modo que permitiría estudiar el caso de la emergencia de la danza moderna en Argentina (1940-1960)[459], y las actuales pedagogías de entrenamiento y técnicas de composición coreográfica surgidas de ella, viendo allí la manera en que comprometió una transformación de las habitualidades motrices que organizaban la danza académica, el advenimiento de nuevos órdenes de percepción y acción y el establecimiento de un horizonte de sentido compartido.

[459] Este proyecto de investigación forma parte de mi postulación a la Beca Tipo I del Conicet: «Cuerpo, sentido y creencia. Contribuciones teóricas desde la sociología de Pierre Bourdieu y la filosofía de Merleau-Ponty para la investigación en danza.».

La productividad de una articulación teórica como la que aquí se propuso desarrollar no se encuentra saldada en la mención de estas líneas de investigación. Por el contrario con ellas sólo se apunta a señalar que el recorrido hecho hasta el presente inaugura un plexo de interrogantes que anuncia su prosecución en el futuro.

Bibliografía

ÁLVAREZ FALCÓN, L., «El régimen de *phantasia* y la experiencia estética en Merleau-Ponty», en *EIKASIA, Revista de filosofía*, año IV, 21 [noviembre de 2008].

----------, *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, Ed. Horsori, Barcelona, 2009.

BARBARAS, R., *Le torunant de l´expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998

BECH, J. M., *Merleau-Ponty.Una aproximación a su pensamiento*, Anthropos, Barcelona, 2005

BOURDIEU P., *Cosas dichas*, Gedisa, Buenos Aires, 1988.

----------., *Meditaciones Pascalianas*, Anagrama, Barcelona, 1999

----------, *Hommo Academicus*, Siglo Veintiuno, Argentina, 2008

----------, *El amor al arte*, Paidós, Buenos Aires, 2004

----------, *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona 1995

----------, *Un arte medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

----------, «Flaubert ´s Point of View», *Critical Inquiry*, n° 14, pp.539-562,

----------, «Vive la crise! For Heterodoxy in Social Science», *Theory and Society*, n° 17 pp.773-788.

----------, «The corporatism of the Universal: The Role of intellectuals in the Modern World», *Telos*, n°81, pp.99-110

----------, *El sentido práctico*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2007

----------, *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona 1997.

----------, *Cuestiones de sociología*, Itsmo, Madrid, 2003.

----------, *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona 1995.

----------, *El sentido social del gusto*, Buenos Aires 2010.

----------, *La distinción*, Taurus, Madrid, 1988.

----------, *El sentido social del gusto*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2010.

----------, *Argelia 60. Estructuras económicas y estructuras temporales*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2006.

----------, *Sobre la televisión*, Anagrama, Barcelona, 1997.

----------, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Montressor, Bue-nos Aires, 2002.

----------, *Respuestas, por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México 1995

----------, «¿Y quién creo a los creadores?», Conferencia pronunciada en la *École Nationale Superiéure des Arts Décoratifs,* Abril 1980.

----------, «Génesis y estructura del campo burocrático» en Actes de la Recherche en Scien-ces Sociales, N°96-97, marzo de l993, pp.49-62.

----------, *Cosas Dichas*, Gedisa, Buenos Aires, 1988.

CASTORIADIS, C., *Hecho y por hacer*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

CHAUÍ DE SOUZA, *Merleau-Ponty La experiencia del pensamiento*, Colihue, Buenos Aires, 1999

FERME, F., Sublimación y sentido social. Un abordaje de la subjetividad en la obra de Castoriadis y Bourdieu, en *Memorias académicas de las XIV Jornadas nacionales de investigadores en comunicación, Red Nacional de Investigadores en comunicación*, septiembre 2010, UNQUI, Bs. As.

GARCIA,E., «La encarnación de la conciencia en la filosofía de M. Merleau-Ponty y sus consecuencias respecto de la concepción moderna del sujeto», en *Ágora-papeles de filosofía-*, Vol.24 n°2 pp.: 199-227, 2005.

GARCÍA, E., «El comportamiento corporal, los poderes y las normas» en RAMIREZ, M.T. [Coord.], *Merleau-Ponty viviente*, Anthropos, Barcelona, 2012

GARCIA, B.A., «La intencionalidad operante en Merleau-Ponty», en *Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía*, vol. II, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, España, 1997.

GOMEZ,L.TORRETI, R., *Problemas de la filosofía, textos clásicos y contemporáneos*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico 1970.

HEINICH, N., *La sociología del arte*, Nueva visión, Buenos Aires, 2002.
IDELFONSO, A. P., «Bourdieu o el «caballo de Troya del estructuralismo» en *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, n° 115, año 2006, p. 69-100.
KANT, I., *Critica del juicio*, Losada, Buenos Aires, 2005.
LAHIRE, B. [dir.], *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*, Siglo veintiuno editores, Argentina, 2005.
LARINSON M., «Merleau-Ponty: filosofía y pintura», en *Viso Cuadernos de estética aplicada*, n°8 jan-jun/2010.
LAGUEUX, M., «Merleau-Ponty et la linguistique de Saussure», *Revue Dialogue* n°3, vol. n°4, 1965.p. 351-364.
LANDGREBE,L., *El camino de la fenomenología. El problema de una experiencia origina*ria, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
LEFORT, C., *Merleau-Ponty y lo político*, Prometeo, Buenos Aires, Argentina 2012.
LOPEZ SÁENZ, M.C., *El arte como racionalidad liberadora*, Universidad nacional de educación a distancia, Madrid 2000
MARX, K. *El capital*, Libro primero, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2008.
MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini, España, 1994.
----------, *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona 2000.
----------, *El ojo y el espíritu*, Biblioteca del hombre contemporáneo, Buenos Aires, 1977.
----------, *Lo visible y lo invisible*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.

----------, *Filosofía y lenguaje*, cursos en el *Collège de France*, 1952-1960, Proteo Bueno Aires, 1969.
----------, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, FCE, Buenos Aires 2002.
----------, *Las relaciones con el prójimo en el niño*, traducción Carlos Savransky, material para uso interno de la materia Seminario de diseño gráfico publicidad, carrera de Ciencias de la comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, cátedra Savranzky.
----------, *Elogio de la filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2006.
----------, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, FCE, Buenos Aires, 2008.
----------, *La institución, la pasividad*. *Notas de cursos en el Collège de France [1954-1955,*Anthropos, Barcelona, 2012 .
----------, *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumés de cours*, Grenoble, 1988
----------, *Signos*, Seix Barral, Barcelona 1973
MARTINEZ, A.T., *Pierre Bourdieu Razones y lecciones de una práctica sociológica*, Buenos Aires, Manantial, 2007.
MUNDO D. comp., *Merleau-Ponty existencialista*, ediciones Godot, Argentina 2012.
PFEIFFER, M.L., «Intención e intencionalidad. Aportes para aclarar un equívoco.», en *ÉNDOXA*, Series Filosóficas, n.°16,UNED, Madrid, 2002. pp. 255-270.
PINTO, L., *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002.
RAMIREZ COBIÁN M.T., «Intencionalidad y virtualidad. Merleau-Ponty: filósofo de la realidad virtual», en *Merleau-Ponty desde la fenomenología*, Sociedad española de fenomenología, Madrid, 2008
RAMIREZ, M.T. [Coord.], *Merleau-Ponty viviente*, Anthropos, Barcelona, 2012
SAPIRO G., PINTO L., *Pierre Bourdieu sociólogo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 2007.
SILBERMANN y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
WACQUANT,L.,BOURDIEU,P.,*Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México,1995.
WALDENFELS,B., «Perception and Structure in Merleau-Ponty, *Research in Phenomenology*, New Jersey, Humanities Pres, Vol. X, 1980.